

FERNANDO GUIMARÃES

**os problemas da
MODERNIDADE**

EDITORIA  PRESENÇA

MODERNIDADE E RUPTURA

O Modernismo, a que se associa tantas vezes a ideia de vanguarda, tende a apresentar-se como um movimento marcado pela sua ruptura em relação às expressões artísticas do passado. Assim em Portugal. Situando-se em torno da publicação, em 1915, da revista *Orpheu*, o nosso Modernismo rodeia-se de um tom polémico que exprime bem o seu desacordo com uma tradição que tanto marcava o que se ia escrevendo por essa altura. Tal tradição acabara por se apresentar como horizonte de uma forma de escrita para a qual convergiam, passando por alto a sua efemeridade, as sombras cada vez mais informes que chegavam do Romantismo, do Realismo ou do Parnasianismo, e que iam terminar junto dos poetas do movimento saudosista, embora em alguns destes se pudesse adivinhar já os poderes negativos que iam pôr em questão tal escrita. Com efeito, a ruptura que a comprometeu surgiu sob a forma mais radical possível, pois traduz a conquista de uma negatividade cujas *marcas* seriam a presença de uma linguagem que estava mais próxima de si mesma do que daquilo que esta pudesse exprimir.

Foi essa proximidade que mais perturbou aqueles que se preocuparam em estudá-la criticamente. Talvez seja, afinal, o que aconteceu genericamente com a nossa crítica a partir da afirmação do Modernismo. Repare-se, desde já, que a geração da *Presença*, a qual, a um nível valorativo, soube chamar a atenção para a ostensiva viragem que a obra de Fernando Pessoa representou, nem sempre conseguiu apreender alguns importantes aspectos dessa nova orientação. A geração presencista reagiu, sobretudo, contra hábitos literários que vinham do nosso século XIX e que se prolongavam para além do seu tempo sob uma forma meramente epigonal. O peso de um certo naturalismo sem grandes consequências fazia sentir-se ainda e em alguns críticos desactualizados não seria de espantar que se fosse buscar a Taine uma explicação da obra literária ou artística através do famigerado *determinismo*, embora Fidelino de Figueiredo

a tivesse posto já em dúvida, apoiando-se num moralismo e intelectualismo a que era permeável uma verdadeira «luta pela expressão».

Nos presencistas não são, contudo, os valores morais ou da ordem do conhecimento que surgem em primeiro plano, quando se analisa o processo de criação artística. Esta afasta-se de um possível determinismo que, se não era de natureza física como em Taine, subsistia nas entrelinhas de Figueiredo pela referência a um envolvimento cultural e histórico. O que era a luta pela expressão transformar-se-ia no isolado combate — sendo o crítico a sua testemunha distante e atenta — da própria criação artística. «A literatura e a arte — repetirá João Gaspar Simões num livro de 1964, *Literatura, Literatura, Literatura...*, o que foi uma ideia que sempre acompanhou as suas abordagens críticas — passam a ser analisadas no plano da própria criação.»

Mas, se aprofundarmos melhor os motivos e intenções que presidem à crítica presencista, verificamos que ela surge menos em termos de uma reacção inovadora do que de uma mais funda continuidade. Qual? A de um ambíguo idealismo que vinha de certo modo coroar a individualidade ou o eu do artista com os múltiplos poderes ou desígnios da criação e que aí fazia impender aquele subjetivismo e sentimentalidade imediata capazes de marcar uma continuidade poética que lança raízes no nosso frágil Romantismo, o qual prosseguirá com o Saudosismo.

Ora Fernando Pessoa e os seus companheiros do *Orypheu* tinham contribuído em grande parte para pôr em questão essa entidade pessoal *autora* das palavras que a poesia torna presentes. O «fingimento» a que Pessoa algumas vezes alude limita-se a ser um dos véus que mais serve para revelar do que encobrir uma literariedade que acabou por se impor à própria crítica actual. Foi esse desajustamento quanto à valorização dum a literariedade que pesou sobre a crítica dos presencistas. Por isso, a recusa dos pressupostos que eles mais defenderam, e também da tradição expressiva que lhes é própria, marcará, como é óbvio, um novo sentido quanto à compreensão da literatura.

Mas esta recusa será uma verdadeira ruptura? Não nos esqueçamos de que o Modernismo representa o resultado de uma evolução complexa em que se faz sentir a herança do que o nosso Simbolismo¹ conseguiu de certo modo realizar no domínio de uma

¹ Cf., por exemplo, o «Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas» de Fernando Pessoa, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, 1966, pp. 148 e 149. Neste texto, atribuído a Álvaro de Campos, diz-se: «Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão [...] próximos do Simbolismo», o mesmo acontecendo, como se acrescenta, com Luis de Montalvor.

linguagem cujas verdadeiras dimensões, não raro, ganhariam em ser consideradas *sem autor*. Aliás, há um denominador comum — sobre o qual se tem passado por alto e que consiste na ingénua denúncia de como seria funesto, para a expressão literária, o facto de ela não se realizar em função da absoluta entidade do *autor* — nas objeções que se puseram à inautenticidade verbal de certos poetas simbolistas, como Eugénio de Castro, ou à falta de unidade quando se considerava o caso das múltiplas escritas procedentes da heteronímia em Fernando Pessoa.

Por outro lado, o termo *ruptura* tem hoje certas implicações teóricas que é necessário considerar expressamente. Ruptura, mutação ou corte epistemológico são expressões que representariam uma passagem de uma posição de natureza ideológica para outra de carácter científico. Ora, se passássemos para o domínio da literatura, seria tentador fazer esta pergunta: como se torna possível dispor, em tal domínio, de conceitos puramente científicos e capazes de marcar uma tal ruptura?

A noção de corte epistemológico foi, como se sabe, uma noção usada por Gaston Bachelard relativamente à evolução do conhecimento científico. Lucien Goldmann e Jean Hypolite consideraram que é no campo das ciências físico-matemáticas que se torna possível, mediante o tal corte epistemológico, fazer a passagem do imaginário empírico para um plano de conceptualização — para seguirmos de perto as palavras de J. Hypolite² — ou do universo da consciência imediata para o da reflexão científica — para seguirmos as de L. Goldmann³. Ambos chamam a atenção para o facto de essa noção de corte levantar muitos problemas, na medida em que o seu emprego não é o mais adequado quando se considera o caso das ciências do homem. Ora, no domínio da crítica literária, nada nos garante termos começado a pisar um terreno científico que se possa julgar firme...

Mas, se este corte mal se adequa a tal domínio, não poderá, em contrapartida, ser devidamente considerado em relação ao próprio desenvolvimento da criação literária ou artística? Também aqui a noção de ruptura encontra dificuldades que importa tomar em devida conta. Não foi por acaso que Walter Benjamin falou de uma «arqueologia da modernidade», chegando mesmo a procurar em tendências literárias de um remoto século XVII, isto é, no Barroco, algumas das

² «Le "scientifique" et l' "idéologique" dans une perspective marxiste», in *Diogenes*, n.º 64, 1968.

³ Entrevista publicada em «La Théorie», in *VH 101*, n.º 2, 1970.

AS DUAS MODERNIDADES

mais longínquas raízes da modernidade. Paralelamente, uma melhor compreensão crítica incidindo sobre o desenvolvimento do Romantismo e do Simbolismo – mais rigorosamente, do Romantismo alemão e do Simbolismo francês – vieram trazer novas achegas relativamente à maneira como se manifesta uma funda corrente que prepara, por vezes de uma maneira que se torna muito discreta, o próprio surto da modernidade. E a circunstâncias como estas que temos de estar atentos para que haja uma percepção adequada do que representa, no limiar do século XX, a afirmação do Modernismo, sempre que nele se considere a coexistência possível da continuidade e da descontinuidade quanto ao passado. Poderíamos, assim, reconhecer que muitos dos problemas da modernidade se referem ao que acabará por se constituir como uma espécie de *genealogia* dessa modernidade, sendo tal ponto de vista aquele que, fundamentalmente, se vai desenvolver nas páginas seguintes.

Será pacífico confundir ou identificar Modernismo e Vanguarda? Não levanta qualquer problema a afirmação de que o espírito de vanguarda recusa a tradição. Mas importa acrescentar que o Modernismo, como atrás deixámos entrever, não é insensível a esse apelo da tradição, o que acontece quando ela remonta a certas experiências estéticas como as do Romantismo e do Simbolismo.

Isto mostra até que ponto a identificação entre Vanguarda e Modernismo é discutível. Mas os equívocos podem avolumar-se se considerarmos as circunstâncias que háo-de levar à confrontação da modernidade com um certo movimento que acaba por recusar limitadamente a Vanguarda e por fazer um apelo mais ou menos explícito à tradição: o Pós-Modernismo.

Notamos já que a modernidade não exclui uma referência à tradição; mas, no caso do Pós-Modernismo, a tradição é retomada sob uma forma diferente, a do *revival*. Consideremos um caso: o *classicismo* de Ricardo Reis-Fernando Pessoa não representa, embora aparentemente o possa parecer, uma forma de regresso revivalista. Porquê? Porque esse classicismo é uma forma-segunda em relação a outra que funciona em primeiro plano e corresponde ao próprio processo de heteronímia, o qual, por sua vez, tende para aquele sentido de objectividade e de construção, como diria Pessoa, que é próprio da poética do Modernismo. Para uma estética pós-modernista haveria já uma forma-primeira que era a do próprio *revival*, o que teria, naturalmente, efeitos estéticos diferentes.

Este jogo de conceitos como os de *vanguarda*, *modernidade* e *pós-modernidade*, obriga-nos a uma afinção relativamente ao seu próprio sentido. Talvez se evitem, assim, mal-entendidos que são mais frequentes do que seria de desejar...

Jürgen Habermas, no seu livro *O Discurso Filosófico da Modernidade*, chama a atenção para o ponto de vista de Adorno e outros que remontam a meados do século XIX o início da moderni-

dade, considerando, principalmente, o caso de Baudelaire. Mas, para além desta precisão, considera a «longa pré-história» dessa modernidade: há nela uma sensibilidade que não se exime a optar por modelos normativos, muitos deles referidos à *antiquitas*. É o que acontece com o Renascimento ou a época das Luzes; nestes movimentos o ideal ou o gosto clássico estão presentes. E, de uma maneira que se diria inesperada, é também o que acontece com o Romantismo, ao procurar-se um outro modelo referido ao passado, o qual corresponderia agora a uma Idade Média idealizada.

Ora esta referência de índole normativa – mesmo quando tal ideia de norma, como acontece com os românticos, parece estar muito próxima de um desejo que se traduziria na sua infração – é ostensivamente posta em questão e repudiada liminarmente pelos movimentos de vanguarda. A Vanguarda exprimiria, portanto, uma outra postura quanto ao sentido da modernidade. Ela assume uma cortante atitude de repúdio relativamente a qualquer norma, embora – acrescente-se – isto não queira dizer que esteja isenta de possíveis referências a movimentos culturais do passado, por vezes expressamente assumidos, como André Breton o fez ao considerar o Surrealismo relativamente a certos aspectos do Romantismo.

No entanto, ao lado de uma modernidade estética há a considerar também um sentido de modernidade no domínio do pensamento filosófico. Ora, neste campo, as coordenadas são realmente diferentes. E isto é importante para se compreender o ponto de vista de Habermas; com efeito, num ensaio anterior intitulado «A modernidade: um projecto inacabado», ele admite que «o projecto de modernidade só se torna apreensível se se ultrapassar o exclusivo interesse pela arte». Haverá, pois, outros aspectos a considerar. No domínio do pensamento, encontraríamos uma formulação bem definida do projecto de modernidade no movimento iluminista, o qual representa, no século XVIII, uma referência extremamente importante no pensamento cartesiano ou, pelo contrário, avançar também um pouco mais até chegarmos ao século XIX, pois, como nos diz em *O Discurso Filosófico do Modernismo*, importa «remontar a Hegel se quisermos compreender o que significava a relação *interna* entre modernidade e racionalidade».

No plano filosófico, a aproximação entre modernidade e racionalidade é um facto adquirido por Habermas. Será, pois, de prever que essa modernidade começará a ser posta em questão quando a «dialéctica do iluminismo» – como Habermas refere – começa, sem subterfúgios, a estar ao alcance de críticas. O que vai, precisamente,

acontecer com Nietzsche. Por isso, Habermas vê no pensamento deste filósofo – ao lado de outros, como, por exemplo, Heidegger – o que seria já um encaminhamento para o Pós-Modernismo.

Ora, aqui, podem enraizar muitos equívocos ou interpretações abusivas em torno das noções, nem sempre muito claras, de Modernismo e Pós-Modernismo. É que, no campo da criação artística, a referência *racional* que Habermas privilegia acaba por ser muito aleatória. Não podemos esquecer como o irracionalista Schopenhauer há-de ser uma referência importante para o desenvolvimento do Simbolismo e como, por sua vez, o irracionalismo de Nietzsche – que já alguma influência exercera entre os simbolistas e, como o caso de Rilke o testemunha, os pós-simbolistas – se há-de tornar também aliceador para o Modernismo.

Importa, no entanto, referir que, para Habermas, a «inserção no mundo oriental (Schopenhauer), a redescoberta do elemento trágico e do arcaico em geral (Nietzsche), a penetração na esfera dos sonhos (Freud) e das proibições arcaicas (Bataille)» representam referências que apontam para a afirmação do que será o Pós-Modernismo, na medida em que traduzem outras tantas opções que põem em questão uma postura racional que, de acordo com o seu ponto de vista, encontrava no Iluminismo um momento de plena afirmação.

É certo que há um aspecto de índole racional que também pode ganhar um relevo especial no que seria a própria poética da modernidade. Basta ter presente «A Filosofia da Composição» de Edgar Poe, onde se traça o *modus operandi* que presidia à obra literária, a qual seria feita «com a precisão e o rigor lógico de um problema matemático». Este ponto de vista, a que, entre nós, Fernando Pessoa não é alheio ao defender insistentemente em relação à arte um ideal de *construção*, não deixa de nortear a estética modernista. Mas, por outro lado, o modo como essa estética vai conferir uma importância essencial à dimensão inventiva e transfiguradora da linguagem – em prejuízo de uma estética que tanto se apoiava na tradicional *mimesis* ou imitação – e à sua própria materialidade – em prejuízo de uma leitura que se fazia mais através do sentido do que dos seus suportes significantes – afectaria a própria ordem da razão no domínio da arte.

O Modernismo, afinal, vive muito deste conflito entre uma ordem ou um sentido racionais que são postos em questão, e aquele exigível «rigor lógico» ou desejado sentido de composição ou construção de que Poe e Pessoa falavam.

Seja como for, a uma conclusão podemos chegar: relativamente ao que se possa entender por projecto de modernidade, os *tempos* da filosofia e da criação artística, considerando o modo especial como neles se faz uma valorização da racionalidade, são afinal diferentes. Há, com efeito, desníveis ou desfaseamentos importantes a tomar em devida conta, para se evitar certos equívocos que contribuíram para um entendimento inadequado do Modernismo e do Pós-Modernismo.

O problema da linguagem e o problema da realidade não se apresentam como questões necessariamente separadas. Tal relacionamento pode já entretiver-se numa das primeiras obras que representam uma reflexão sobre a poesia, precisamente a *Poética* de Aristóteles. Aí faz-se uma importante distinção entre o poeta e o historiador. Aquele é quem diz as coisas que podiam acontecer, isto é, o possível; o historiador diz as coisas que sucederam. Se o primeiro diz o geral ou o universal, o segundo diz o particular. Mas sabe-se que, no pensamento aristotélico, o geral ou universal encontra-se referido ao particular, dado que as essências – o que é geral ou universal – existem formalmente nas próprias coisas.

A estética de Aristóteles apresenta-se como uma estética da *mimese*, da imitação. Imitar é, obviamente, imitar algo. Logo, uma estética da mimese é uma estética da referencialidade, na medida em que *algo* é imitado. O problema, todavia, não é simples. Observa-se uma referencialidade, mas é de uma referencialidade *perturbada* que se trata. Porque? Porque um dos efeitos que importa considerar na criação poética diz respeito ao que nela há de *estranho*. *Allotrios*, eis a palavra grega que Aristóteles utiliza. É isso que faz com que, como acontece na metáfora, se consiga «transpor para uma coisa o nome de outra».

Esta definição possível da construção metafórica privilegia expressamente o seu carácter referencial – fala-se precisamente em *coisas* ou, se se preferir, em entes – e o modo como essa referencialidade é perturbada ou se nos apresenta sob uma forma diferida. Desde já importa considerar que o poder metaforizante da linguagem é, ao mesmo tempo, a sua possível dimensão referencial surgem como problemas que nunca deixaram de preocupar os poetas ou os teóricos da poesia: é o que acontece com o problema das relações entre a ficção e a verdade tão característico dos preceptuistas medie-