

A Modernidade em Questão

Nuno Júdice

Universidade de Lisboa

Resumo: Na relação com a arte e a literatura o tempo não pode ser concebido apenas como presente. Uma concepção errada do Modernismo assenta nessa visão exclusivamente de ruptura. No decurso do século XX, o Modernismo impôs-se como um momento fundador de uma tradição que importa rever. A partir de conceptualizações e questionamentos recentes do conceito de Modernidade, de Henri Meschonnic a Antoine Compagnon, faz-se uma releitura do seu uso e da sua eficácia nos campos teórico e prático da literatura.

Palavras-chave: Modernidade, vanguarda, modernismo, pós-modernismo

Abstract: In its relationship with art and literature, time cannot be conceived simply as the present. A misleading conception of Modernism is based on that vision which hinges exclusively on rupture. In the course of the 20th century, Modernism has become established as the founding moment of a tradition which it is important to re-examine. Taking recent conceptualizations and problematizations of the concept of modernity into account, from Henri Meschonnic to Antoine Compagnon, this article offers a revision of its usage and its efficacy in literature's theoretical and practical fields.

Keywords: modernity, avant-garde, modernism, postmodernism

A relação que temos com o texto literário passa pela ideia de tempo. Fala-se de um autor, de uma obra do passado ou do presente – e é esta marca que qualifica e valida a presença actual desse texto. Quando isso não acontece, diz-se que o texto padece de

anacronismo, designando por esta palavra um texto que não está em sintonia com a sua contemporaneidade. A questão é determinante para avaliar a capacidade de inovação do autor, e para o situar na esfera daqueles que estão a transformar o modo como se escreve, como se cria, no plano literário. Não é por acaso que Eduardo Lourenço, ao falar da *presença*, começou por pôr em questão a modernidade da revista. Numa primeira versão do seu ensaio sobre o movimento, afirmava: “Presença ou a contra-revolução do modernismo”; em edições posteriores, acrescenta um ponto de interrogação que retira o lado pejorativo desse regresso ao pré-modernismo, no fundo ao Romantismo, que o título inicial indicava.¹

Este conceito de modernidade começa por pôr uma questão: quem avalia esta modernidade; o que nos leva ao plano do subjectivo porque sabemos como são falíveis os juízos sobre o moderno quando lemos as críticas que, em épocas anteriores, foram feitas a quem se apresentava sob esse signo. Em que medida seremos capazes de reconhecer essa modernidade, não em autores que já se tornaram inquestionáveis, mas noutros que fazem parte da literatura actual mas que oferecem pontos de resistência a uma análise que permita integrá-los ou enquadrá-los objectivamente? Este é sem dúvida o primeiro grande problema destas classificações, sobretudo em épocas em que não existem movimentos ou grupos estéticos que permitam situá-los de um ponto de vista colectivo dentro de um projecto de modernidade.

Por outro lado, sabemos também que surgiu o conceito de pós-modernidade que tentou ladear o escolho dessas classificações, incluindo já o *moderno* num passado, dado que o pós-moderno é feito a partir da recuperação e reorganização de formas tradicionais ou clássicas. Assim, um autor que de modo algum se pode incluir nessa linha conservadora ou tradicional, como é o caso de José Saramago, viu ser atribuída a classificação de “pós-moderno” a um romance, o *Memorial do Convento*, só porque ele recupera o género do romance histórico, caído em desuso após a sua voga oitocentista. Isso poderá ter funcionado no tempo em que a “pós-modernidade” estava em voga, mas o livro sobreviveu pela sua qualidade própria que está para além dessas efémeras classificações.

Estamos aqui também num plano em que o moderno se impõe através de uma oposição ao seu oposto, o antigo; e ao entrar nesta antítese, verificamos que esse antigo, no fundo, é

tudo aquilo que foi reconhecido como fazendo parte de uma história, de um tempo, contra o qual a modernidade se opõe dado que a sua realidade é o actual – que é, por definição, o tempo que se pretende liberto do passado, por paradoxal que isto possa parecer; e é por isso que o primeiro movimento da modernidade se auto-atribuiu o nome de “futurismo”, numa rejeição tanto do passado como do próprio presente; e em nome desse futuro propunha-se destruir tudo o que pertencia à arte do passado, a começar por Veneza, passando por museus e bibliotecas. No livro *Modernité, modernité*, Henri Meschonnic dá conta deste aspecto: “A modernidade é a vida. A faculdade do presente. O que faz das invenções do pensar, do sentir, do ver, do ouvir, a invenção das formas de vida” (Meschonnic 1993: 13). Neste livro-manifesto, Meschonnic identifica a modernidade com uma prática existencial, ou seja, com uma forma de integrar a criação estética no presente partindo de uma exclusão daquilo que, em princípio, faz parte de uma forma de escrita tradicional: a distância em relação a esse presente que permite um olhar exterior, não existencial, que não reduza a literatura a uma prática. Meschonnic defende essa junção obra-prática, pondo em questão toda a teoria da literatura que separa autor real e autor textual.

Foi por isso que nos tempos da modernidade, desde o surrealismo, surgiu a reabilitação de autores como Sade, Rimbaud, Lautréamont, em cujas obras a relação com o ser biográfico, por mítico que seja, preenche os vazios dessa biografia. O que passa a ser sintoma do moderno é a “actualidade” da obra – no sentido de pôr em acto o texto, libertando-o daquilo que caracterizava a obra de arte ligada à permanência, à conservação de valores estéticos, inscrevendo-a em pleno numa actualidade “purificada” de qualquer passado. Não se pode afastar, de certo modo, este conceito de modernidade literária, que o surrealismo consagrou, daquilo que passou a imperar no domínio do espectáculo – primeiro o “happening”, depois a “performance” – que encontra também na “instalação” das artes plásticas um equivalente, isto é, o acto estético que coincide com o momento criativo, e muitas vezes não lhe sobrevive. Valorização, portanto, do efémero, este projecto tem na literatura aspectos específicos dado que aqui temos necessariamente um texto que fica para além desse momento. Mas é essa efemeridade e essa circunstância que terão feito Italo Calvino, nas “Lições Americanas”, apontar

o modo criativo do futuro através da ligeireza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade. Tudo o contrário, nalguns destes pontos, daquilo que se poderia pretender, noutros séculos, da obra de arte: profundidade, obscuridade, hermetismo, unidade.

É esta por isso uma classificação paradoxal, mas não será por acaso que o paradoxo integra o conceito de modernidade, como viu Antoine Compagnon em *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), livro que é já reflexivo e crítico dessa visão do moderno. O que ele verifica é que também a modernidade se converte numa tradição, o que significa o oposto do presente dado que tradição implica passado. É por isso que Cesário Verde, numa das primeiras utilizações estéticas da palavra “moderno” na nossa literatura, no poema “Num Bairro Moderno” (1878), aplica esta característica à cidade em renovação, associando a moderno a ideia de uma transformação urbana com reflexos tanto no plano visual (a arquitectura) como social (a mudança de civilização que implica passar da cidade antiga, estreita e suja, para os novos bairros abertos, limpos e luminosos). A partir daqui o termo fará o seu percurso até a literatura se apropriar dele, mas terá uma segunda vida, de novo a partir da arquitectura, com o pós-modernismo.

Aquilo que Rimbaud proclamara – “é preciso ser absolutamente moderno” – surge como uma afirmação datada que, de tão repetida, se torna um lugar-comum. O moderno surge integrado numa religião do progresso que se contradiz dado que “a actualidade de hoje se torna o classicismo de amanhã”. Esta ideia da arte-presente, no fundo, mais não é para Compagnon do que a utopia resultante de uma crença no “fim da história”, a cada momento desmentida pelos factos.

Mais radical, num texto polémico contra os comissários internacionais que escolhem a arte representativa em nome de critérios de coutada, Marc Fumaroli denuncia que termos como *arte contemporânea* e *modernidade* se tenham tornado simples etiquetas.² É a ideia de que, ao fazer incidir a atenção sobre o presente, se perde uma imagem perspectiva da arte que impede que haja uma visão neutra, crítica e distanciada daquilo que é o panorama moderno. Mais uma vez, a grande questão coloca-se entre a historicidade e a vida, obrigando esta a uma imersão do crítico no universo criativo que o faz perder essa distância perspectiva.

Procurando reflectir sobre esta situação, Cornelius Castoriadis, em *Fenêtre sur le chaos*, refere que “o problema da crítica é o problema de um triângulo, formado pelo autor, o crítico e o público” (2007: 123); e aponta uma função ao crítico:

Evidentemente, não se trata para o crítico de se substituir ao público para julgar, mas de lhe fornecer uma parte dos meios, e nomeadamente as informações necessárias para julgar. Não se trata de crítica “científica” ou das burrices althusserianas sobre a ciência da produção literária; trata-se do dever elementar da crítica, que é ser informativa e argumentativa, permitindo ao público formar um juízo provisório argumentado sobre a qualidade das obras discutidas, incitando-o a ver de mais perto – ou, o que pode acontecer, dissuadindo-o. (*idem*: 125)

Castoriadis é já um crítico violento dessa vanguarda sem tempo, propondo um regresso a uma historicidade que evite a existência de um pseudo-modernismo baseado apenas na novidade a qualquer preço porque consiste num beco sem saída e que não conduz a qualquer avanço para fora de um espaço em que se repete incansavelmente o mesmo desejo de fazer tudo de novo, como se isso não fosse no fundo o que cada época tem procurado fazer desde o momento vanguardista das rupturas no início do século XX. Parece-me interessante esta atitude simultaneamente anti-modernista e anti-vanguardista que tem dominado uma parte significativa da inteligência francesa de hoje. Estamos já longe da *French theory*, dos anos de ouro dos teóricos de 1960 a 70 (Barthes, Foucault, Derrida) que se alimentava precisamente da criatividade radical e a acompanhava nos seus excessos; e vamos no sentido do que, há uns anos, seria estigmatizado como um retrocesso. É emblemático desta atitude o livro de Antoine Compagnon intitulado precisamente *Les Antimodernes*.

Entramos aqui no caso português. Caberá a José Régio a consagração do termo *modernismo* para designar a geração de *Orpheu*, logo em 1927, no artigo “Da geração modernista” (*presença* n.º 3); e é ele que inicia nesse artigo em que trata dos futuristas, em geral, e de três nomes, Sá-Carneiro, Pessoa e Almada, em particular, a procura do que chama “algumas características da nossa literatura moderna, vulgo modernista” (Régio 1994: 24). É uma distinção curiosa porque, ao dizer “vulgo modernista”, parte do pressuposto de que o

tratamento do que, a ele, lhe parece mais correcto designar como “literatura moderna” seria já nessa data de uso corrente. Mais tarde, em 1941, publica uma *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* que segue, no fundo, o critério de Pessoa e Botto no prefácio à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*,³ fazendo nascer o moderno no Romantismo e usando o termo *modernismo* apenas para os poetas surgidos depois de 1910, com destaque para os nomes das revistas que hoje designamos também sob esse termo. Mas Régio diz que só aceita esta designação

à falta de melhor, – e por se ter imposto à conta de vulgarizado. Aceitando-o, entenderemos modernismo por uma vontade, consciente ou obscura, de valorizar certa psique tida por moderna (consequentemente, em arte, a sua expressão voluntária ou ingénua) em desfavor duma julgada ultrapassada. Por outras palavras, e talvez mais completamente: Modernismo será 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 tida por insuperáveis, modelares, eternas. (*idem*: 195)

E conclui este raciocínio dizendo que não existe nada de novo nesta atitude dado que todos os movimentos anteriores procuraram fazer o mesmo; e põe de lado, por anedótica, a heteronímia pessoana, que ele atribui a “uma vocação de romancista ou dramaturgo não expressos” (*idem*: 206), para além de considerar que

muitos dos versos livres de Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro não chegam a ser versos; isto é: não atingem a poesia; e sendo, sempre, documentos literários interessantíssimos pelo extraordinário talento do autor, alguns desses poemets não passariam, talvez, de exercícios, embora superiores, se lhes não dera, porventura abusivamente, coloração poética, a sua fundamentação psicológica numa atitude de cansaço, azedume, sarcasmo, do poeta.” (*ibidem*)

Será talvez por esta razão – a rejeição regiana do Pessoa moderno e da modernidade que constitui a heteronímia – que Adolfo Casais Monteiro, na primeira antologia da poesia do poeta publicada em 1942, que precede a edição em livro da *Ática*, entende que estar a rotulá-lo o prejudica, impedindo uma leitura que o leva a concluir: “Mas o facto está diante de nós, brutal e inviolável: a poesia de Fernando Pessoa e a dos seus heterónimos é a de um grande poeta.”

(Monteiro 1945: 25). E logo inscreve esta sua posição de retirar Pessoa de qualquer “ismo”, sobretudo da “malfadada designação de modernismo”, pelo facto de ela ter sido criada pelos seus inimigos, compostos por “jornalistas ineptos e ‘intelectuais’ ciosos de conservar os seus títulos honoríficos de *glórias do momento*” porque, para ele, o poeta era “ardentemente tradicionalista – um clássico ao mesmo tempo que revolucionário de todas as ousadias”(ibidem).

Como não podia deixar de ser, o Modernismo provocou também múltiplas rejeições. Poderei apontar como exemplo destes ataques uma obra mais panfletária do que crítica: em 1955, João Ilharco publica um *Libelo contra a Poesia Modernista* em que, em quase trezentas páginas recheadas de citações, a poesia que nasce do *Orpheu* e vai até aos coevos do livro surge apelidada de “dislate”, sendo o modernismo equiparado a um “selvagismo”:

Sem o propósito de fazer blague, aqui proponho a críticos e literatos que passemos a denominar selvagismo a corrente artística a que impropriamente se tem chamado modernismo. A invenção do termo, como ficou explicado quando falei desse poeta, cabe a Mário de Sá-Carneiro. (*idem*: 261)⁴

Obviamente, Sá-Carneiro usara o termo *selvagismo* com um fundo irónico, inventando esse *ismo* para caracterizar a originalidade de alguns dos seus personagens decalcados de companheiros de tertúlia parisiense, como Santa-Rita Pintor. De um modo mais certo, apesar da controvérsia que rodeia o livro *A invasão dos Judeus*, Mário Saa já definira em 1924 a geração do *Orpheu* como modernista, embora tomando consciência das várias correntes que a compunham:

Ultimamente, a literatura e arte em Portugal haviam experimentado o quer que fosse, ao mesmo tempo de juvenil e inquietante, qualquer coisa de antigo e de moderno.

Era a onda modernista ou futurista. Porém, esta súbita mudança correspondia à chegada duma nova gente, perfeitamente homogénea e definida: uniam-se em grupo os que eram, por excelência, desunidos, e que por excelência, detestavam grupos! O mesmo espírito os repassava a todos; - não estava ali a coesão dos desconexos? (1924: 279)

É uma reacção que vem, no fundo, da velha querela entre antigos e modernos, e que de nada adianta para impedir o sucesso que o termo já adquirira, sobretudo devido à publicação regular dos inéditos de Pessoa & heterónimos. Mas para o que nos importa, o que daqui decorre é a verificação de que, a partir do étimo *mos hodiernus* (costumes de hoje), evoluindo para *modernus*, a palavra ganha uma especificidade no campo estético. O termo *modernismo* surgia já em dicionários do século XIX, associado ao gosto pelas coisas novas. É portanto uma reutilização que vai ser feita conotando modernismo com inovação, ruptura, revolução no plano literário, abrindo campo a uma designação que adquire essa característica técnica de marcação de autores e obras pertencentes a uma época que inclui as primeiras décadas do século XX, quase as reduzindo ao que, no fundo, constitui – se pensarmos apenas na modernidade das vanguardas – um capítulo, sem dúvida maior mas apenas um capítulo, da literatura desse período.

Bibliografia

Badiou, Alain (2005), *Le siècle*, Paris, Seuil.

Calvino, Italo (1992), *Leçons américaines*, trad. Yves Hersant, Paris, Folio.

Castoriadis, Cornelius (2007), *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil.

Compagnon, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.

-- (2005), *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.

Ilharco, João (1955), *Libelo contra a poesia modernista*, Edição do Autor, Coimbra, Coimbra Editora.

Meschonnic, Henri (1993), *Modernité, Modernité*, Folio Essais, Paris, Gallimard.

Monteiro, Adolfo Casais (1945), *Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Confluência [1.ª edição em 2 volumes, 1942].

Régio, José (1994), *Obras Escolhidas, Crítica e Ensaio 1*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Saa, Mário (1924), *A invasão dos Judeus*, Lisboa, Imprensa L. da Silva.

Nuno Júdice: Nasceu em 1949, em Mexilhoeira Grande (Algarve). Formou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa. É Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. No campo do ensaio sobre temas de poesia, ficção e teoria literária publicou: “A era do Orpheu” (Teorema, 1986), “O espaço do conto no texto medieval”, Vega, 1991, “O processo poético”, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, “Viagem por um século de literatura portuguesa, Relógio d’Água, 1997, “As máscaras do poema”, Aríon, 1998, “A viagem das palavras”, Colibri, 2005, “O fenómeno narrativo”, Colibri, 2005, “A certidão das histórias”, apenaslivros, 2006, “Abc da crítica”, Dom Quixote, 2010. Exerceu as funções de Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal e Director do Instituto Camões, em Paris, de Novembro de 1997 até Fevereiro de 2004. Desde 2009 exerce as funções de director da revista “Colóquio-Letras” da Fundação Calouste Gulbenkian. É poeta e ficcionista, tendo actualmente a sua obra publicada nas Publicações Dom Quixote. Ganhou os mais importantes prémios literários de poesia e ficção em Portugal. Em 2013 recebeu o prémio ibero-americano de poesia Reina Sofia.

NOTAS

¹ Com o título “*presença* ou a Contra-revolução do Modernismo”, o artigo é publicado em *Estrada Larga*, Antologia do Suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, organização de Costa Barreto, Porto Editora, s/d, pp. 238-251). O texto é reeditado com o título “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?” em *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, Dezembro de 1974, pp. 165-194, com a seguinte e esclarecedora nota: “Publicado com grave mutilação, no suplemento *d’O Comércio do Porto* (1960?) – a censura tendo suprimido todas as referências a Casais Monteiro – foi de novo publicado na íntegra na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, no n.º 23-24, de Junho-Dezembro de 1961” (p. 304).

² Marc Fumaroli, “Ni dictature du marche, ni empire d’un art officiel”, *Le Monde*, 8 de Março de 1997.

³ Organizada pelos dois poetas em 1929, só foi publicada em 1944 pela Editora Nobel, Coimbra.

⁴ Em contraposição a esta visão negativa, e na sequência da tese de José Régio e de um conhecimento que começava a ser aprofundado da obra de Pessoa, o modernismo já ganhara foros de cidade na crítica, como se pode ver pelo ensaio “A Poesia Modernista em Portugal” de Lygia-Maria da Câmara d’Almeida Mattos (Professora dos Liceus), publicado em 1947 em Coimbra em separata de *Estudos*, órgão do C.A.D.C.