

## 2 Modernidade e Modernismo: Visões, Diferenças e Semelhanças

Como se pode facilmente perceber, a definição e delimitação dos conceitos de “moderno”, “modernidade”, “modernismo”, “artista moderno” e “homem moderno” são tarefas importantíssimas para todas as partes desta a tese. Nas próximas páginas, demonstraremos de forma resumida nossa pesquisa a esse respeito:

Em seu sentido dicionarizado, “modernidade” é definida como “qualidade de moderno”<sup>7</sup>. “Moderno”, por sua vez, como era de se esperar, pode ser utilizado em vários contextos diferentes:

“**moderno.** [Do lat. *Modernu.*] *Adj.* **1.** Dos tempos atuais ou mais próximos de nós; recente: *filosofia moderna; autor moderno.* **2.** Atual, presente, hodierno: *a vida moderna.* **3.** Modernista: *a poesia moderna; autor moderno.* **4.** Que está na moda: *vestido moderno.* **5.** Restr. Diz-se das manifestações artísticas e literárias do séc. XX. **6.** Bras., BA. Moço, jovem. **7.** Aquilo que é moderno ou ao gosto moderno: aperfeiçoar o moderno na arquitetura. – V. *modernos.*”<sup>8</sup>

É interessante notar que, em “3”, iguala-se “moderno” a “modernista”. Como “modernista” nos remete ao verbete “modernismo”, onde encontramos, no significado mais adequado ao âmbito literário, a seguinte definição: “Designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 30, aproximadamente; arte moderna.”<sup>9</sup> Ora, se levarmos em conta os termos da

---

<sup>7</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. P. 1146

<sup>8</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Op. Cit.* P. 1147

<sup>9</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Op. Cit.* P. 1147

maneira simples e correlacionada como aqui estão descritos, percebemos que, a partir daí, dizer “autor moderno” ou “autor modernista” seria essencialmente a mesma coisa, não importando de maneira alguma nessa utilização o contexto externo.

Vamos agora definir a partir dos autores que nos embasam, o que entendemos ao aplicarmos nesta tese os conceitos de “homem moderno” e “artista moderno”. Procuraremos inferir se devemos manter, como no sentido fornecido pelo dicionário, o adjetivo “moderno” nos casos acima como sinônimo de “modernista”.

Tomemos como base a seguinte premissa: ao dizermos “moderno” e “modernidade”, referimo-nos ao período “inaugurado” por Charles Baudelaire, no que se refere à análise crítica, presente em seu ensaio “O Pintor da Vida Moderna”<sup>10</sup>. Nele, Baudelaire procura definir as características necessárias a um artista moderno, comparando-o ao artista tradicional. No mesmo ensaio, o poeta francês se debruça sobre os conceitos de beleza, permanência e fugacidade da arte. O exemplo utilizado foi o do desenhista Constantine Guy, cujo trabalho consistia em observar variações de modas e comportamentos nas ruas parisienses, registrando-as em revistas e jornais. Além disso, numa tarefa de certa forma similar à do fotógrafo jornalístico de hoje, Guy também ilustrava artigos sobre a guerra e outros acontecimentos importantes.

Localizando historicamente a modernidade a partir do início do século XIX, aproximadamente, pode-se dizer que ela se forma através de uma série intrincada de mudanças de valores e de comportamento de que trataremos mais tarde. A principal causa dessas mudanças talvez tenha sido a transformação do ambiente da cidade, dando a ela, pela primeira vez, as características do que hoje consideramos o ambiente urbano. Também não podemos deixar de abordar as relações do homem com esse ambiente e o próprio processo de mutação incessante que não lhe dá tempo suficiente para aclimatar-se ao novo ambiente e conseguir um pouco da sensação de familiaridade que os antigos sentiam em relação ao que estava em seu redor. A cidade moderna, com tudo o que a circunda será a negação completa das imutáveis plagas helênicas sobre as quais discorreremos em nossa parte introdutória.

Ruas macadamizadas, tráfego, bulevares e o conjunto completo dos novos ícones da civilização, trazidos na esteira da revolução industrial, todos esses novos elementos passam a proliferar na nova babel. Essas novidades que mudam muito o modo de vida dos outrora pacatos cidadãos surgem praticamente ao mesmo tempo. Em menos de um século, a tecnologia e a capacidade de produção da humanidade aumentam mais do que, pelo menos, nos quinhentos anos anteriores.

Fernando Pessoa exprime a mesma opinião sobre a definição, no sentido histórico, da “época moderna”, ao afirmar que:

A época moderna, tomando esta frase no sentido usual de abranger um período que date, aproximadamente, da Revolução Francesa e venha até aos nossos dias, resume-se tipicamente na ação de um fenômeno principal. Esse fenômeno é a passagem do elemento comercial e industrial da vida para a primeira plana da existência social mercê do acréscimo da vida científica, das invenções e aperfeiçoamentos constantes da ciência.<sup>11</sup>

Autor, testemunha e vítima desse “fenômeno”, o homem passa por uma série de modificações tanto quanto ou mais frenéticas do que as que se passavam com o mundo ao seu redor. Os modos pré-concebidos de existência estão em processo de ruptura, e as certezas de antanho não mais se aplicarão. Barreiras milenares se mostram ineficazes contra novas tecnologias, enquanto a própria condição de “ser humano” enceta mudanças cada vez mais agudas. Desde o vestuário e hábitos de diversão até a impossibilidade de competir em igualdade de condições com seus pares, caso não se mantenha o mais atualizado possível, as transformações obrigam o homem moderno a ser mais ágil e rápido do que jamais pensara ser necessário, ou mesmo possível.

É a partir daqui que a informação, e a capacidade de obtê-la de maneira quase imediata ao fato que a originou, passa a ser quase tão importante quanto a obtenção de bens materiais. Na verdade, estar bem informado é o que possibilita ao indivíduo conseguir esses bens e, dessa forma, participar do espírito eminentemente capitalista da época. Se o objetivo, ao contrário, não for o enriquecimento, o homem persegue suas metas, sejam quais forem, com a mesma

---

<sup>10</sup> BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: \_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

<sup>11</sup> PESSOA, Fernando. *Op. Cit.* (1993) P. 438.

paixão com que os famosos industriais e comerciantes de então construíram seus grandes impérios.

Ao tratarmos do “homem moderno”, é esse ser altamente ágil, competitivo, adaptável e perseverante que estaremos examinando. Sob nossa lupa, ou monóculo, estará alguém capaz de se adaptar às adversidades e percalços de seu território, transformando um cenário potencialmente perigoso e letal em seu *habitat*. Nesse novo *locus vivendi*, não é possível uma vida “tranquãla”, pois há muito havia passado o momento para tais aspirações. No entanto, miríades de possibilidades se abrem àquele que chama a modernidade de lar, tornando a existência dúctil, ativa e, sem dúvida, interessantíssima. Vejamos como Marshall Berman percebe a nova saga do homem em luta para conquistar um modo “moderno” de estar na cidade.

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos – freqüentemente recursos que ignorava possuir – e forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade. Baudelaire mostra como a vida na cidade moderna força cada um a realizar esses novos movimentos; mas mostra também como, assim procedendo, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas.<sup>12</sup>

A imagem evocada por Berman, a partir das idéias de Charles Baudelaire, mostra com grande propriedade o homem que busca adaptar-se ao cenário urbano moderno, movimentando-se em meio aos obstáculos qual fosse um dos ágeis felinos da savana a correr por entre árvores, arbustos e despenhadeiros; dotado pela natureza e por si próprio dos apetrechos biológicos e psicológicos para a sobrevivência.

---

<sup>12</sup> BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A Aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986. P. 154

Neste caso, entretanto, o pensamento analítico e o cálculo unem-se ao instinto e reflexos para conferir-lhe a propalada liberdade de ações. Semelhante aos primitivos mamíferos, que por menores e mais adaptáveis do que os grandes répteis jurássicos, sobreviveram à era glacial como a espécie dominante do novo período de abundância que se descortinava após o degelo, o homem da cidade emergiu do turbilhão no topo da “nova cadeia alimentar”.

Em uma primeira análise, o artista moderno pode ser definido como o homem moderno que se utiliza de suas experiências no novo mundo que surge, apreendendo-as e codificando-as para produzir um trabalho artístico. A arte que produz, é claro, será diversa daquela vista até então, o que é bastante aceitável. Afinal, há que se levar em conta as diferenças de condição existencial e parâmetros de pensamento do artista e da sociedade moderna em relação aos que se propuseram a fazer arte em momentos históricos anteriores. Quem melhor para ilustrar essas características do artista moderno do que Charles Baudelaire, que fez sua arte e viveu em meio às transformações que verificou e codificou com maestria em “O Pintor da Vida Moderna”?

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo como um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de que tudo o que este sugere de eterno. Todos os países, para seu prazer e glória, possuíram alguns desses homens.<sup>13</sup>

É lapidar que Baudelaire defina o seu “pintor da vida moderna”, que na sua mente seria a perfeita síntese do artista moderno, através de uma veia mimética potencialmente camaleônica, em sua capacidade de metamorfosear-se nos tipos que mais auxiliam a sua missão. Na realidade, capacidade é uma palavra mal colocada. Ele tem a obrigação de transformar-se, pois não pode abarcar a multiplicidade da nova cidade sendo apenas um. Não se trata simplesmente de uma escolha destinada a conseguir-lhe maiores facilidades. A vida é o baile de máscaras. Talvez o mais assustador seja descobrir, como aponta Izabel Margato na citação abaixo, que por trás dos vários disfarces só pode haver um rosto vazio.

---

<sup>13</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* (1988) P. 164.

Ou, quem sabe, rosto e máscara não sejam mais do que dois aspectos do paradoxo moderno?

[...] Baudelaire elege a rua como o espaço privilegiado onde o poeta-trapeiro vai recolher o seu assunto heróico. Trata-se daquilo que Eduardo Lourenço denominou a “consciência positiva de uma realidade histórica nova” cujo solo “é uma espécie de lodo infame que a alquimia dolorosa do Poeta deve transfigurar em ouro”.

E assim essa figura compósita acaba por apresentar-se: um lado flâneur que faz da rua a sua morada, combinando com o do apache e do conspirador que resistem e lutam, encenando uma “estranha esgrima”, contra as diferentes formas de controle que o mundo moderno instituiu. Um lado dândi, que elege a frieza e a elegância como estratégia para surpreender sempre e nunca ser surpreendido. E também o lado prostituta, porque o poeta, como ela, vive do seu trabalho.

Poderíamos finalizar [...] concluindo que o semblante do poeta moderno foi modelado por Baudelaire com a montagem de um herói de múltiplas faces.<sup>14</sup>

O “herói de múltiplas faces” é, ao mesmo tempo, *Flâneur*, *Trapeiro*, *Dândi* e *Prostituta*. Ser “tudo, de todas as maneiras”, talvez? Através do tempo e espaço, Álvaro de Campos e Baudelaire, subitamente, parecem se expressar em desconcertante uníssono. Por que? Recorreremos mais uma vez a Izabel Margato, na tentativa de descortinar, senão respostas, novos caminhos a explorar na busca das mesmas.

No entanto, ao examinarmos cada uma delas, percebemos que essas imagens *não passam de papéis*. São alegorias que não vão além de máscaras. Máscaras que o poeta assume ou encena, porque o herói moderno não é herói, apenas representa esse papel. Por isso, o seu lugar é um vazio. “Um lugar irremediavelmente vazio”, porque “a modernidade heróica se revela como tragédia, onde o papel de herói está disponível”.<sup>15</sup>

Ou, nas palavras de Walter Benjamin:

A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. Amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nessa sua derradeira encarnação, o herói aparece como dândi. Quando nos deparamos com uma dessas figuras que, graças à sua energia e serenidade, tão perfeitas em cada gesto, dizemos: “Aquele que lá vai talvez seja um rico mas, com toda a certeza, nesse transeunte se esconde um Hércules para quem não há nenhum trabalho”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Margato, Izabel. “É Preciso Ser Moderno, ‘Poeta de Orpheu, Futurista e tudo’ ”. In: Semear nº 4 – “É Preciso Ser Absolutamente Moderno?”. Rio de Janeiro, Vozes, 2000. P. 151.

<sup>15</sup> Margato, Izabel. *Op. Cit.* P. 151.

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994. P. 93.

Se o papel do herói está, como apontado acima, vago, como produzir, em geração espontânea digna de Paracelsus, uma obra? Por mais dispersas as máscaras, há que existir um centro de referência em torno do qual as mesmas se organizem. Poderíamos evocar o conhecido paradigma do centro ao redor do qual giram os vários satélites. Não esqueçamos, porém, que há, na natureza, outras formas de organização.

Particularmente destrutivo, nem por isso menos fascinante, existe o buraco negro. Sua força é tão grande que é capaz de curvar a própria luz. Nada escapa de sua gravidade. No universo, só ele pode ser considerado a pura ausência de matéria em ação. Onde o vácuo é mero vazio, o buraco negro é a negatividade catalisadora. O “nada que é tudo”, talvez? Tal se afigura bastante possível, segundo Leyla Perrone-Moisés, em seu excelente trabalho sobre a questão da identidade (ou falta da mesma) em Fernando Pessoa:

A poesia de Pessoa é a reversão do ninguém em Alguém, do “discurso vazio” em “discurso pleno”, do niilismo em paixão, do “Vácuo-Pessoa” em “Vácuo-Infinito que é pura Existência” e “Criação anímica”. Pessoa é o Negativo, mas sua poesia é o Negativo *em ação*, em produção crítica de sentidos novos.

Atravessar esse processo de negatividade, até vislumbrar sua reversão, é uma experiência perigosa também para o leitor. Ler Pessoa (e digo *ler* no sentido forte da leitura constante, da leitura em que o consciente trabalha e o inconsciente se trabalha) é viver arriscadamente à beira-vácuo, é sofrer com ele à beira-mágoa, é quase não saber mais assinar seu próprio nome, minado pelo nome, como que predestinado, daquele que se sentia um “mero Vácuo-Pessoa”.<sup>17</sup>

O exemplo pessoano se afigura inestimável. Não fosse o poeta português o nosso *casus belli*, ainda assim o seria. Ninguém, como ele, flanou baile afora dispondo de inumeráveis máscaras-rostos, imprescindíveis para a sobrevivência, tanto humana quanto artística. O “Vácuo-Pessoa” traga a si próprio e àqueles que ousam debruçar-se sobre seus “mystérios”, qual buraco negro tragando a luz. Cá estamos, finalmente, face a estarrecedoras assertivas, quanto mais por soarem tão verdadeiras, prenes de evidências presentes na obra do poeta:

Ora, é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa “ele mesmo” não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome

---

<sup>17</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. P. 7.

flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou.

É preciso cessar de afirmar uma lucidez-razão capaz de dominar as emoções e o destino. Assim como é preciso cessar de sorrir diante do grande mistificador, disfarçado com nomes postiços, mas bem a salvo num “ele mesmo” reconfortante. Sua lucidez não dominou coisa alguma, e ele não encontrou o lugar protegido de um “si mesmo”.

.....  
Deixemos de encarar Pessoa como o centro pleno e fixo de um círculo giratório, como o pai verdadeiro de uma linhagem falsa. Nem círculo, nem linha reta. “Ele mesmo” não acreditava nisso. Exceto quando acreditava. Mas isso já é Pessoa. Sujeito estourado em mil sujeitos, para se tornar um não-sujeito.<sup>18</sup>

“Estourado em mil sujeitos” talvez seja uma das melhores definições a respeito do “Supra-Camões”. Psicologismos à parte, nos deparamos com o retrato de um homem envolto numa realidade onde fulcros e certezas estão ausentes. Neste caso particular (Fernando Pessoa), o “centro que não há” se estende mesmo à sua pátria, nau desgovernada ainda por encontrar as Índias e Brasis do século XX. Deixemos que o próprio Pessoa (ou pelo menos um deles, o ensaísta) fale por si mesmo:

Estamos divididos porque não temos uma idéia portuguesa, um ideal nacional, um conceito missional de nós mesmos.

Tivemos – para bem ou para mal, porém com certeza não só para mal – um conceito de império, a que nos forçaram nossos Descobrimientos. Esse conceito caiu em Alcacer-Kibir. Nem, no longo e triste curso das três dinastias Filipinas – a dos Filipes, a dos Braganças, e a República -, houve mais que *a minguada e passiva estirpe dos Sebastianistas literais que em algum modo mantivesse viva e amada a memória da alma de Portugal*.<sup>19</sup>

Em um país sem alma nem centro, como tê-los? Vamos ainda mais longe: como ser Português, artista e moderno nesse Portugal tão árido para suas idéias e, ao mesmo tempo, carregar o peso de “manter viva e amada a memória da alma de Portugal”? Esta será uma questão fulcral para toda a geração de *Orpheu*. Procuraremos abordá-la com mais profundidade em capítulo posterior. Por enquanto, basta entendermos que, consciente ou inconscientemente (em se tratando de Pessoa poderíamos dizer “ambos”), Fernando Pessoa e os de *Orpheu* estavam profundamente comprometidos com os ideais da modernidade, “para bem

<sup>18</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Op. Cit.* P. 16-17.

ou para mal, porém com certeza não só para mal”. Segundo Fátima Freitas Morna, por exemplo, os de *Orpheu* podem ter sido não apenas importantes, mas necessários, para a resolução do “velho conflito entre aparência e realidade”<sup>20</sup>, na medida que

Nem a aparência nem a realidade têm que se ler como um todo coerente em si mesmo, nem nenhuma delas detém a primazia sobre a outra; antes são encaradas como potencialidades flutuantes, encarnáveis *ad infinitum*.

Para uma realidade assim oscilante, múltipla, sem a antiga fixidez, torna-se necessário um sujeito cuja única salvação está em se aceitar múltiplo, oscilante ele também, em devir, sensação acumulada e dinâmica. Poeta dramático por excelência é evidentemente Pessoa, a família dos inúmeros poetas num só corpo, embora em *Orpheu* apenas Campos e o ortónimo a representem. Mas não esqueçamos que Violante de Cysneiros está para Côrtes-Rodrigues como heterónimo e que Sá-Carneiro se debate, tanto nos textos do *Orpheu* como em toda a obra, com o seu trágico Outro que não conseguirá nunca “despersonalizar”[...]”<sup>21</sup>

Talvez a “despersonalização” seja condição de subsistência para os “modernos”. Da mesma forma, pode ser a “caixa de Pandora” de toda uma geração (afinal, cada geração, artística ou não, acaba por encontrar a sua), na medida que, ao permitir uma interação com o mundo, liberta uma série de problemas e questões até então pouco abordados. Os questionamentos, no entanto, não encontram mais eco ou resposta dentro de um único indivíduo. Mesmo sendo interno, um diálogo deve ser travado por várias vozes:

Sentir é criar.

Sentir é pensar sem idéias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem idéias.

- Mas o que é sentir?

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.

Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. [...]

Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda a gente.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 603.

<sup>20</sup> MORNA, Fátima Freitas. “Apresentação Crítica” In: PESSOA, Fernando et alii. *A Poesia de Orpheu*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1982. P. 33.

<sup>21</sup> Morna, Fátima Freitas. *Op. Cit.* P. 34

<sup>22</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 37.

A última frase do trecho acima, “Deus é toda a gente”, leva a desdobramentos interessantes: se “Deus é toda a gente”, será que “toda gente é Deus”? Toda a gente poderá ser capaz de despersonalizar-se, tornando-se outra(s) pessoa(s)? Estará aí o segredo do entendimento mútuo dentro da espécie humana? Tudo são possibilidades a serem exploradas. E, mais uma vez, volta a pulsar o verso de Álvaro de Campos: “Ser tudo, de todas as maneiras”, desta vez aliado ao “Poeta de *Orpheu*, Futurista e tudo!” de Almada Negreiros. Segundo Fernando Pessoa, “ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica” porque, ao conseguir tornar-se vários (ou “toda a gente”), há uma chance de emular a suprema divindade. Dessa forma, talvez o último passo seja possível: a criação de uma nova realidade. Os de *Orpheu*, em seu ideal de modernidade, viram a fragmentação como um ato de criação, não apenas de niilismo.

Se dermos prosseguimento à nossa metáfora evolutiva, o artista moderno talvez pudesse ser considerado o camaleão por excelência, não fosse um simples detalhe: o camaleão apenas muda de cor de acordo com o meio em que se encontra. O artista efetivamente irá transformar-se e/ou subdividir-se, a despeito do meio. Além disso, o réptil utiliza seu talento natural para evadir-se de seus inimigos, enquanto o artista moderno cultiva cuidadosamente suas habilidades da melhor forma possível para desempenhar suas funções de observador e codificador. Na busca dessa excelência, nenhum método já existente será tão eficaz quanto o delineado pelo próprio artista, tornando-se uma ferramenta feita sob medida por seu criador para otimizar sua forma de concepção do mundo: sua arte.

Mais uma vez, Constantine Guy, sob a ótica de Charles Baudelaire, é apresentado como a síntese de todos os atributos aqui discutidos. Atentemos para as duas citações seguintes. A primeira, do próprio Baudelaire, a segunda, a seu respeito, de Fátima Freitas Morna:

... G. obcecado por todas as imagens que lhe povoavam o cérebro, teve a audácia de espargir tintas e cores sobre uma folha branca. Para dizer a verdade, ele desenhava como um bárbaro, como uma criança, irritando-se contra a imperícia de seus dedos e a desobediência de seu instrumento. Vi muitas dessas garatujas primitivas e confesso que a maioria das pessoas capazes de julgar, ou com essa pretensão, teria podido, sem desabono, não adivinhar o gênio latente que habitava esses tenebrosos esboços. Atualmente G., que descobriu sozinho todos os pequenos truques do ofício e, sem receber conselhos, realizou sua própria formação, tornou-se um admirável mestre à sua maneira, conservando da simplicidade inicial apenas o necessário para acrescentar às suas mais ricas faculdades um toque desconcertante. Quando ele descobre uma dessas tentativas de sua *juventude*, rasga-a ou queima-a com uma vergonha das mais divertidas.<sup>23</sup>

Agora, o pequeno trecho escrito por Fátima Freitas Morna:

Ser moderno é, sem dúvida, procurar *quelque chose*, alguma coisa a colocar no lugar vazio de muitas outras que o tempo corroeu e elidiu. Deixou, por isso, de ser possível aprender tudo com os velhos mestres, porque não se encontra neles “le caractère de la beauté présente” – e é esse que interessa ao *pintor moderno*. Ao afirmá-lo, instala-se, definitivamente, como medida de todas as coisas a mais determinante das fracturas que do mundo velho separam o mundo novo, aberto a pulso pelos românticos.<sup>24</sup>

Enquanto criador, o artista moderno experimentou e criou técnicas e apetrechos próprios para sua obra. Escolas e mestres anteriores não prepararam o artista para retratar sua realidade tão fugidia, da mesma forma que cada homem viu suas certezas serem esgarçadas cada vez mais. Foi necessário adaptar e fundir o novo com o antigo, “espargindo cores e tintas” sobre a folha, mesmo que esta não fosse totalmente branca e imaculada, mas sim algo como um palimpsesto. Vejamos, por exemplo, o que nos pode mostrar Andrés Ordoñez a respeito da criação do interseccionismo:

[...] o interseccionismo de Pessoa não foi uma doutrina propriamente dita, isto é, um *corpus* de idéias coerentemente formulado como foi, por exemplo, o futurismo de Marinetti, e sim uma técnica de composição que encerra elementos das novas tendências – permito-me acrescentar – fundidos com aquelas pertencentes à própria tradição. Esta fusão implica a crítica da tradição, desse conjunto de normas poéticas que determinaram a ação literária de Pessoa, assim como sua rejeição e sua continuação.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* (1988) P. 166.

<sup>24</sup> MORNA, Fátima Freitas. “Caminhos da Modernidade: Antero, Pessoa, Campos, Nemésio”. *In*: Semear nº 4. P. 128.

<sup>25</sup> ORDÓÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, Um Místico sem Fé*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994. P. 41-42.

Retornemos à menção anterior ao palimpsesto: por mais sedutora que seja a idéia de utilizarmos Constantine Guy como metáfora, a espargir tintas sobre papéis imaculados em busca de sua técnica original e eminentemente moderna, devemos considerar o seguinte: não há como produzir novas correntes ou movimentos artísticos ignorando completamente tudo o que houve antes, no cenário das artes. Utilizando mais uma vez nosso subtexto helênico, parece-nos apropriado dizer tratar-se de algo similar ao pecado da *húbris*<sup>26</sup>. Pode-se acusar a geração de *Orpheu* de ultrapassar e ignorar vários limites, mas não este em particular, pois

em *Orpheu* antigos e modernos são curiosamente muitas vezes os mesmos: nele persistem valores simbolistas e decadentistas vindos do final do século XX, que se reformulam e atingem uma espécie de apogeu, e nele se instala aquilo que constitui o mais avançado do trabalho estético de construção da modernidade, por via dos contributos do Futurismo e do Cubismo. Basta encarar como exemplo a participação de Mário de Sá-Carneiro para que se torne evidente a dinâmica junção do novo e do antigo.<sup>27</sup>

Como veremos adiante, a união de presente, passado e futuro coabitando as mesmas páginas é um dos pontos altos de *Orpheu*. Fernando Pessoa e seus companheiros reconhecem a literatura portuguesa enquanto palimpsesto escrito e reescrito inúmeras vezes. Buscavam, é claro, inserir sua própria marca, sem esquecer que, em sua época, nada pode ser construído monoliticamente, sem maleabilidade e espaço para novas aquisições, adições e maneiras de pensar. Almada Negreiros demonstra bem esse ponto, em texto datado de 1935, escrito por ocasião do aniversário de 20 anos da publicação de *Orpheu*.

---

<sup>26</sup> Orgulho desmedido. Na Grécia antiga, consistia principalmente em ignorar os limites existentes entre os deuses e seres humanos.

<sup>27</sup> MORNA, Fátima Freitas. “Apresentação Crítica” In: PESSOA, Fernando et alii. *A Poesia de Orpheu*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1982. P. 15.

Sem programa, a não ser o de reunir autores, assim se fez *Orpheu*. Todos autores e sem chefes, o que de verdade só é possível entre gente de Arte. Independência da colaboração. Até a ortografia era a dos autores. E foi esta independência da colaboração o que afinal deixava perceber uma unanimidade de idéias entre os seus colaboradores: A necessidade da *elite* portuguesa, a qual não estava em parte nenhuma!

Estava desabitada a cabeça de Portugal!

A razão de *Orpheu* era profundamente aristocrática, não no seu efêmero sentido de sangue, mas na sua verdadeira essência de valores.

*Orpheu* era uma consequência fatal de determinados portugueses, desligando-se dos outros portugueses, porém ligados entre si pela mesma fé na *elite* de Portugal. As suas personalidades vinham já esclarecidas o bastante para uma dignidade comum, por isso mesmo éramos portugueses sem sermos nacionalistas, nem regionalistas, nem indigenistas. Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente!<sup>28</sup>

Almada foi, como de praxe, muito feliz em sua colocação final: “Ser portugueses, simplesmente”, na segunda década do século XX, era realmente “o mais difícil dos títulos portugueses”. O “português” que Almada desejou ser, e cuja falta Fernando Pessoa reclamou várias vezes, é o português moderno, em sintonia com sua época e com a Europa, sem com isso deixar de ser português.

Todos sabemos que *Orpheu* consistiu apenas em três números: dois publicados e um abortado já praticamente no prelo, por causa de dificuldades financeiras. Se continuarmos examinando as idéias de Charles Baudelaire sobre a modernidade, veremos que tal fato só tem a acrescentar à consonância da saga do modernismo português as idéias do poeta das flores do mal, como veremos em seguida.

De acordo com Baudelaire, o “pintor das coisas eternas” se arvora uma aura quase palpável de onisciência e imutabilidade, realizando sua obra em meios duráveis como o mármore, feitos para preservar sua existência imóvel durante o tempo de vida de várias civilizações. Para o “pintor da vida moderna”, entretanto, publicações periódicas poderão ser suficientes. Afinal, as figuras impressas em suas páginas terão duração compatível com a última moda parisiense ou as novidades da guerra na Turquia. Fora desse contexto, imbuídos de duração maior do que seria necessário, talvez os seus desenhos fossem roubados de sua maior razão de existência, já que

<sup>28</sup> NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 814.

O gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flanêur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.<sup>29</sup>

Deparamo-nos, mais uma vez, com a necessidade do artista moderno (ou “pintor de costumes”) de assumir vários papéis, e receber epítetos não aplicados comumente aos artistas mais tradicionais. Merece também atenção o conceito de “eternidade sugerida pelo circunstancial”. Em traços rápidos, para captar a fugacidade de um cotidiano cuja velocidade teima em recrudescer, o trabalho do novo artista enveredará por sendas até então desconhecidas. Poderá o desenho da revista de moda de hoje, ser a “Vênus” ou a “Madonna” de amanhã? Para nosso esclarecimento, daremos a palavra, mais uma vez, a Charles Baudelaire.

Talvez, um dia desses, será montado um drama num teatro qualquer, onde presenciaremos a ressurreição desses costumes nos quais nossos pais se achavam tão atraentes quanto nós mesmos em nossas pobres roupas (que também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza sobretudo moral e espiritual, e se forem vestidos e animados por atrizes e atores inteligentes, nós nos admiraremos de nos terem despertado o riso de modo tão leviano. O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente.<sup>30</sup>

Basicamente, a qualidade que permite a “presentificação do passado” pode ser resumida por uma única palavra: o “belo”, que seria conseguido, ainda segundo Baudelaire<sup>31</sup>, “não apenas devido à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”. Em suma, será bela aquela obra que conseguir “captar o espírito do seu próprio tempo”. Dessa forma, cada época teria uma espécie de “modernidade”, cuja apreensão por parte do artista possibilitaria a fruição do espectador, mesmo em um futuro remoto.

Se levarmos em conta o preceito segundo o qual todas as eras têm a sua modernidade, as esculturas em mármore e os grandes poemas épicos como a *Odisséia*, considerando a época em que se deu sua gênese, teriam captado o paradigma das crenças e preceitos então correntes. A capacidade de apreender tal

<sup>29</sup> BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: \_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. P. 164.

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* P. 161.

paradigma seria exatamente o que lhes traria a parcela de imortalidade conferida às grandes obras, passíveis de serem chamadas “clássicas”. Para Baudelaire, como dissemos, uma obra precisaria, obrigatoriamente, possuir essa ligação com a época em que foi produzida, para merecer o epíteto “belo”.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.<sup>32</sup>

Seria possível dissertar extensamente sobre a questão do caráter mutável do belo, sua existência ou não, ou como classificá-lo. Muitas perguntas poderiam ser feitas. Por exemplo, poderíamos tentar descortinar o que distingue uma obra considerada bela e uma meramente comum, apesar de semelhanças técnicas e estilísticas: Capacidade artística do autor? Inspiração? A combinação de ambos mais o fator aleatório largamente ignorado na história da arte a que se convencionou chamar “sorte”? Umberto Eco<sup>33</sup>, por exemplo, tem muito a dizer sobre isso (na verdade, na maior parte das vezes, contra isso) ao apresentar seu interessante ponto-de-vista sobre a relação autor-espectador-obra.

Segundo Umberto Eco, a qualidade de um trabalho artístico não seria um absoluto, mas uma variável dependente do quanto o público espectador se aproxima do público ideal pretendido pelo autor, modificada por quão bem sucedido esse autor é ao preencher (ou, em alguns casos, não preencher) a expectativa desse público ideal. No caso dos autores modernos, buscar-se-á frustrar essas expectativas, usando para isso técnicas como a inserção de elementos alheios à forma de representação artística utilizada. No caso da literatura, por exemplo, o advento de elementos concretos na poesia (tipos de impressão diferentes e inusitados, escrita “desobedecendo” à ordem linear da esquerda para a direita, etc.). Trocar os temas clássicos, consagrados ao longo dos séculos por outros considerados impróprios para a utilização na arte, como

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* P. 160.

<sup>32</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Op. Cit.* (1988) P. 163.

<sup>33</sup> ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da Ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

fizeram os artistas modernos, também é uma forma de tomar de surpresa o espectador.

Fernando Pessoa, autor de vários ensaios sobre o papel, importância e natureza tanto da arte quanto do artista, também nos legou suas idéias sobre as qualidades que fazem uma obra artística perdurar, resistindo ao inexorável teste do tempo:

Uma obra sobrevive em razão de

1) sua *construção*, porque, sendo a construção o sumo resultado da vontade e da inteligência, apóia-se nas duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira, embora *sintam* de diferentes modos.

2) a sua profundidade psicológica.

3) caráter abstrato e geral da emoção que emprega. A obra sóbria de emoção tende mais a sobreviver porque a emoção moderada é característica de todas as épocas, porque os de emoção moderada a apreciam naturalmente; os de emoção irregular têm a sua *média* na emoção moderada. De mais a mais, as emoções excessivas variam de época para época; são, portanto, o que há de passageiro em cada uma. As emoções moderadas caracterizam todas; isto é, todas as aceitam, embora algumas, por o que têm de transitório, prefiram que se exagere.

A excessiva compaixão pela humanidade, por ex., caracteriza o romantismo. Fora do romantismo, essa emoção não existe. Mas a compaixão nobre pelas dores humanas é um sentimento humano de todas as épocas.<sup>34</sup>

Curiosamente, Fernando Pessoa parece acreditar que o segredo para a longevidade de uma obra artística está em apelar para emoções moderadas em quantidades médias. Ao contrário de Baudelaire, para quem uma característica particularizante de cada época guardaria, como que fossilizada em âmbar, a fagulha vital da arte, Pessoa execra o “excesso”, pois este afastaria espectadores de épocas não regidas pela “emoção dominante” do autor.

Dada a necessidade de perseguir outros trâmites, bastar-nos-á a breve definição de Baudelaire a esse respeito, apresentada anteriormente, posto que nossa matéria de estudo se afasta da eterna discussão a respeito dos componentes da beleza e perfeição.

Da citação baudelairiana nos interessa a importância dada aos traços instantâneos, fugazes, e aos temas “menores” (no sentido de cotidianos, pouco impressionantes e normalmente não utilizados na poesia de cunho mais tradicional). Afinal, se a tomarmos por inteiro, teremos que abarcar todo o seu

<sup>34</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 225.

conceito formal sobre modernidade, vista no trecho de Baudelaire como “peculiaridade de um dado período”. Como observa Marshall Berman<sup>35</sup>, isso esvazia a idéia de modernidade de todo o seu peso específico, seu concreto conteúdo histórico, fazendo de todos e quaisquer tempos “tempos modernos”, se vistos a partir do ponto-de-vista daqueles que os viveram e abarcaram seu modo de existência. Não levar tais fatos em consideração seria, no mínimo, irresponsabilidade, já que, segundo o mesmo autor, “dispersar a modernidade através da história, ironicamente, nos leva a perder de vista as qualidades específicas de nossa própria história moderna”<sup>36</sup>, dificultando ainda mais qualquer possibilidade de sistematização.

Assim sendo, continuaremos chamando de “era moderna” apenas o período que já estipulamos anteriormente, considerando o “princípio da modernidade de todas as épocas” exposto por Baudelaire “apenas” como uma medida da adequação do artista, assim como seus temas e obras, ao tempo em que viveu.

Ao iniciarmos a discussão, cuidamos estabelecer sobre o que trataríamos ao dizer “época moderna” ou “modernidade”. Para esse fim, situamos os termos historicamente nos séculos XIX e XX e rejeitamos a alternativa de “diluir” o conceito, assinalando sua presença como um componente de todos os momentos históricos como, essencialmente, poderia ser feito se ignorássemos as observações de Walter Benjamin e Marshall Berman. Também levamos em conta quão pouco sistematizados eram os escritos de Charles Baudelaire sobre a Modernidade, mesmo em “O Pintor da Vida Moderna”, onde boa parte deles se encontram coligidos não explicitamente como um manifesto (embora, de certa forma, possa ser assim considerado), mas como uma análise elogiosa do não tão célebre pintor e desenhista Constantine Guy. Sem a preocupação formal de lançar as bases para uma “teoria da modernidade” (como acabou acontecendo), certas afirmações dão vazão a interpretações dúbias em alguns pontos, como nos mostra Marshall Berman.

---

<sup>35</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A Aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986. P. 131.

<sup>36</sup> BERMAN, Marshall. *Op. Cit.* P. 131.

O primeiro imperativo categórico do modernismo de Baudelaire é orientar-nos na direção das forças primárias da vida moderna; mas Baudelaire não deixa claro em que consistem essas forças, nem o que viria a ser nossa postura diante delas. Contudo, se percorrermos sua obra veremos que ela contém várias visões distintas da modernidade. Essas visões muitas vezes parecem opor-se violentamente uma às outras, e Baudelaire nem sempre parece estar ciente das tensões entre elas. Mais do que isso, ele sempre as apresenta com verve e brilho e quase sempre as elabora com grande originalidade e profundidade. Mais ainda: todas as modernas visões de Baudelaire e todas as suas contraditórias atitudes críticas em relação à modernidade adquiriram vida própria e perduraram por longo tempo após sua morte, até o nosso próprio tempo.<sup>37</sup>

Retiremos da citação a seguinte oração: “essas visões muitas vezes parecem opor-se violentamente umas às outras”. Baudelaire sabia (ou intuía) muito bem que não existe apenas uma modernidade. As visões são múltiplas, tão fragmentadas quanto a realidade à qual se referem. Uma imagem de caleidoscópio não é só vermelha, ou amarela, ou azul. É tudo isso ao mesmo tempo, e mais. A *Gestalt* formada pelo conjunto das partes é muito mais do que a soma das mesmas. Vamos cotejar mais uma vez a opinião de Baudelaire (expressa por Marshall Berman) com a de Fernando Pessoa:

A verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa...<sup>38</sup>

Podemos ver na citação o apelo a uma ecletização cada vez maior de motivos e nacionalidades. A Arte Moderna, como já vimos, deve formar-se a partir de diversas visões. Assim, não é difícil entender que uma exposição de motivos e características sobre o trabalho artístico na época moderna possa parecer uma verdadeira colcha de retalhos, perante olhos mais incautos.

Tendo deixado clara nossa posição a esse respeito, vamos agora a outra importante questão para nossa discussão: em qual “espaço temporal” nossa

<sup>37</sup> BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A Aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986. P. 153-154.

<sup>38</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 408.

discussão se movimentava? Que época consideramos fulcral para o nascimento da modernidade? Mais uma vez, iremos recorrer às obras de alguns importantes pensadores sobre a época, procurando, sempre que possível cotejar suas opiniões com aquelas expressadas por membros de *Orpheu*, de modo a alargar o mais possível nossos pontos de vista sobre o assunto.

Nestes tempos em que mesmo a discussão sobre a tão falada e traída pós-modernidade está ficando superada, encontrar um marco referencial para estabelecer as origens, características e limites da modernidade continua sendo um assunto polêmico. Em todo caso, para fins de nossa aproximação da obra do poeta dos heterônimos, situamos o conceito de modernidade como um processo em cuja raiz se originam e desenvolvem os grandes mitos da cultura ocidental dos últimos quinhentos anos: a individualidade como sinônimo de existência, a razão como garantia de verdade, a ciência como novo dogma, a tecnologia como panacéia, o progresso como promessa de bem-estar e o futuro como novo paraíso. São estes os novos mitos, isto é, as novas crenças compartilhadas sobre cuja base se articulou a organização da nova cultura.

Tal renovação resultou diretamente da ruptura da cosmogonia ocidental quando a razão se rebelou diante dos dogmas religiosos – entre outros motivos porque tais dogmas eram contrários à reinterpretação da realidade, indispensável para o desenvolvimento da produção de bens e, portanto, do comércio. Na amplitude desse marco, o adjetivo “moderno” corresponde a Fernando Pessoa e aos de “*Orpheu*”.

Sobretudo, o mundo tornou-se um lugar complexo e, de certa forma, aterrador. Daí, segundo Fernando Pessoa, temos a definição do artista moderno como um sonhador, que na região brumosa de seu inconsciente fez obra literária, irá realizar os feitos heróicos que a civilização não mais lhe permite ousar na esfera do real.

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a idéia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até a época moderna. Não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão da vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e resulta no imperialismo. Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e

horrorosa. Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade.<sup>39</sup>

É muito claro que a condição moderna de Pessoa advém não só do filão individualista racional proveniente do século XVIII, mas também do desencanto e profundo sentimento de solidão individual decorrente do cumprimento das promessas de desenvolvimento econômico, científico e tecnológico alardeadas pela modernidade. O alargamento das fronteiras do mundo provoca um efeito de espanto e de impossibilidade perante a amplidão que se descortina.

Tomando as precauções já citadas, ligamos irremediavelmente os termos “moderno” e “modernismo” às conseqüências em todas as frentes (social, política, econômica, artística) da revolução industrial e econômica que, já na época de Baudelaire e mesmo anteriormente, se fazia sentir por toda a Europa.

Como vimos, este é o cenário de atuação onde Charles Baudelaire, mais tarde Pessoa e muitos outros tentarão determinar o que estava acontecendo tão rápido com o mundo onde viviam. O passo seguinte foi a tentativa de determinar, enquanto homens e artistas, lidar com os fatos perturbadores da modernidade sem apelar para o caminho que, para eles, se afigurava talvez mais fácil, porém menos digno, seguido por parte do cânon artístico: simplesmente ignorar, à maneira dos avestruzes, em seus limitados buracos feitos no solo de onde achavam poder suprimir a angústia da adaptação e continuar com suas estreitas visões do que era a arte e a vida. Não é de surpreender que esses “agitadores” causassem grande celeuma ao porem seus planos em prática:

O escândalo que o aparecimento de *Orpheu* produziu no público, foi e ficou inédito na vida literária portuguesa. Portugal leitor, de Norte a Sul, delirava de regozijo, exactamente como se cada português tivesse sido o achador daqueles loucos à solta. Nem mais nem menos.

Foi essa a reacção mais viável encontrada pelos leitores de *Orpheu* para justificar o incómodo que a revista lhes causou lá em seus ripanços.

Não tinha sido tão conscientemente que fizemos tais rivais. Não os tínhamos adivinhado tão concretos. Pelo contrário, julgávamos os erros que atacávamos e a rotina que queríamos romper como defeitos de nós todos, mais do que apenas de alguns que se sentiram lesados nos seus prestígios.

Mas, não é verdade que parece extraordinário uma revista literária ter o condão de fazer saltar dos seus respectivos buracos tanta gente sensata, indignada com tal

<sup>39</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 296.

emprego das palavras?! Não é verdade que autênticos loucos, não era esta a espécie de indignação que provocariam nas gentes?!<sup>40</sup>

O problema era muito simples: a “loucura” que tanto incomodava o *establishment* artístico lisboeta era aquela que, como Pessoa diria anos depois em *Mensagem*, contrastava poderosamente com a “besta sadia, cadávere adiado que procria”.

No final do século XVIII a literatura se tornara um outro bem de consumo. Em princípio, o artista assumiu sua condição de maneira combativa, como fonte de orgulho; mas com o tempo sua euforia se transformou num sentimento patético que voltou contra si mesmo as armas que antes apontara contra a sociedade e o mundo exterior. O romantismo é a etapa cultural que acusa a chegada a um ponto crítico. Ao mesmo tempo, é uma reação diante desta situação.

O romantismo reage contra o critério mecanicista que impera nesse momento e, sobretudo, contra a onipotência jactanciosa da razão burguesa, que uniformiza mentalidades, massifica o indivíduo e, como já observamos, revelava então a frustração de suas aspirações. Convém ressaltar que esta reação que o romantismo leva a cabo é instrumentalizada pelos valores e meios da mesma tradição que critica, isto é, mediante uma individualidade bem fundamentada: através dos achados da Ilustração e da exacerbação dos critérios positivistas. O romantismo institui o eu do poeta como realidade primordial. Apesar de suas reservas em relação a literatura romântica, Fernando Pessoa reconhece suas qualidades essenciais:

O movimento literário, a que ordinariamente se chama romantismo, contrapôs-se de três maneiras ao classicismo que o precedera. À estreiteza e secura dos processos clássicos substituiu o uso da imaginação, liberta, quando possível, de outras leis, que não as suas próprias. À mesquinhez especulativa da arte clássica, onde a inteligência aparece apenas como elemento formativo, e nunca como elemento substancial, substituiu a literatura feita com idéias. À clássica subordinação da emoção à inteligência, substituiu, invertendo-a, a subordinação da inteligência à emoção, e do geral ao particular. Os dois primeiros processos representaram uma inovação, e uma vigoração da arte; o terceiro é puramente mórbido.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. P. 814.

<sup>41</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 293.

Sua crítica em relação ao romantismo, em suma, baseia-se no fato de que este, apesar de inserir na literatura, a princípio, uma saudável dose de emoção e sonho, acaba levando a objetividade a seu extremo, até objetivar a própria subjetividade. Os processos emocionais se exacerbam, tornando a si mesmos em universo e razão de ser. Para o sempre contido Fernando Pessoa, que acreditava na disciplina mental trabalhando a razão (não sufocando-a, como no Classicismo), isso era uma aberração passível de ser considerada antinatural.

No seu desenvolvimento, o romantismo, que nasceu mórbido, esfacelou-se. Desintegrou-se nos seus três elementos componentes, e cada um destes passou a ter uma vida própria, a formar uma corrente separada das outras. Da substituição da imaginação ao escrúpulo imitativo nasceu toda a literatura da Natureza que distinguiu o século passado. Da introdução da especulação na substância da arte nasceu toda a literatura realista. Da inversão das posições mentais da inteligência e da emoção nasceu todo o movimento decadente, simbolista, e os seguintes. É claro que estes elementos, embora criassem correntes que podem dizer-se separadas, não estão separados; e a maioria dos cultores das literaturas nascidas dos dois primeiros estão viciados pelo preconceito personalista que é a base mórbida do terceiro.<sup>42</sup>

Como consequência dos rumos tomados pelo romantismo, Fernando Pessoa acreditava que o século vinte havia encontrado diante de si um problema bastante grave: a conciliação da lógica, ou “Ordem”, nas palavras do poeta português, com as aquisições emotivas e imaginativas herdadas do século anterior.

Ainda segundo Pessoa, o problema não poderia ser resolvido pela simples supressão de um dos termos, nem pela aceitação da predominância da emoção em relação à razão, mas apenas pela abstração da personalidade do artista, “para que contenha em si mesma a disciplina e a ordem. Assim a ordem será subjetiva e não objetiva”<sup>43</sup>. Em suma, o caminho seria abstratizar a imaginação e a emoção.

Fernando Pessoa jamais poderá ser acusado de não se pautar por sua própria idéia, neste caso. Durante toda a sua carreira, buscou abstratizar sua personalidade artística, sua voz e emoções. A heteronímia é um grande tributo a tal processo. E não podemos esquecer, é claro, o célebre verso “O que em mim sente ‘stá pensando”<sup>44</sup>, sobre o qual Leyla Perrone-Moysés tem uma interessante reflexão:

<sup>42</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 293.

<sup>43</sup> PESSOA, Fernando . *Obras em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993. P. 294.

<sup>44</sup> PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. P. 144.

Valerá a pena retomar aqui a velha dicotomia sentir-pensar? Perda do sentimento no pensamento, perda do pensamento na linguagem... Sabemo-lo de sobra. O pensamento (dito) do sentimento (perdido) vai constituir esta obra, jogo infinito da linguagem substituindo o existente, instituindo sua existência mentirosa, a única, a “verdadeira”. Jogo no qual Pessoa arrisca a si mesmo, como sujeito.<sup>45</sup>

Um jogo no qual se arrisca a própria existência enquanto sujeito é, certamente, um jogo arriscado. Pessoa disputou-o com maestria e, se olhou para trás em algumas ocasiões, como no poema iniciado por “Ela canta, pobre ceifeira”, foi sempre para certificar-se de que, para ele, não havia outro caminho. De qualquer forma, como veremos a seguir, todos aqueles que embarcavam na perigosa aventura moderna estavam participando, cada um a seu modo, de um jogo perigoso, com apostas altas e ganhos cujo valor era muito difícil de ser avaliado.

Até 1870 o grau de alienação na vida social havia afetado fortemente a confiança do artista na certeza da realidade: ante os avanços da física, o mundo que seus sentidos lhe transmitiam não podia mais ser digno de crédito. A realidade se converteu então em algo estritamente pessoal, quase, senão totalmente, impossível de transmitir, algo semelhante a um sonho. A despeito dos novos alcances científicos, tecnológicos e culturais, era como se o mundo descobrisse, subitamente, que o chão não era tão firme quanto se imaginava.

Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade nesse período que a história das artes nos anos 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências. A reação das primeiras a essa situação foi um salto para a frente rumo à inovação e à experimentação, vinculando-se cada vez mais às utopias ou pseudoteorias. O público, salvo os conquistados pela moda e pelo esnobismo, murmurava defensivamente que “não entendia de arte, mas sabia do que gostava”, ou se refugiava na esfera das obras “clássicas”, cuja excelência era garantida pelo consenso de gerações. Contudo, a própria validade desse consenso estava sob fogo cerrado.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo, Martins Fontes, 2001. P. 11.

<sup>46</sup> HOBBSAWN, Eric J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998. P. 308.

Para muitos críticos o ideal da arte pela arte se revela como uma atitude contestatória ao utilitarismo de uma sociedade industrial, que, apesar de tudo, acabaria mediatizando-o. Rebelião ou não, a arte pela arte é sintoma no terreno estético da alienação e, de acordo com Walter Benjamin, acabaria encontrando na própria destruição um prazer estético de primeira ordem.

Esta é evidentemente a consumação da arte pela arte. O Homem, que nos tempos de Homero era objeto de contemplação dos deuses olímpicos, agora o é para si mesmo. Sua auto-alimentação alcançou tal grau que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer de primeira ordem”<sup>47</sup>

No terreno da poesia, tudo isto se traduziu na alienação do poema com relação a uma realidade concreta imediata. O poema oferece constância da experiência do mundo (natureza, realidade concreta, mundo exterior, ou o que se queira chamar) por parte do poeta, tornando-se bastião de uma realidade passível de ser moldada pela vontade humana.

Como nos mostrou a citação de Berman, as novas gerações que se dedicaram a estudar os fenômenos da arte e vida modernos não se deram conta, ao contrário da primeira, da qual faz parte Baudelaire, da relação de interdependência entre a arte e “a rua”, acabando por perder-se numa série de valores absolutos. Ironicamente, os primeiros pensadores da modernidade pensaram estar finda a era dos absolutos, e que tais coisas não poderiam jamais existir em meio ao caos reinante. Para vários dos que vieram depois, entretanto, haveria um novo absoluto: a perseguição ao “novo”. Principiemos com um pequeno trecho escrito pelo célebre futurista Marinetti.

O passado é necessariamente inferior ao futuro. É assim que queremos que seja. Como poderíamos reconhecer qualquer mérito ao nosso mais perigoso inimigo?... É assim que negamos o esplendor, que nos obceca, dos séculos mortos e que cooperamos com a mecânica vitoriosa que mantém o mundo firme em sua teia de velocidade.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Benjamin, Walter. “The Work of art in the age of mechanical reproduction”, in *Illuminations*. P. 224.

<sup>48</sup> MARINETTI, F. T. *Selected Writings*, ed. R. W. Flint. Nova Iorque, 1971. P. 67.

Marinetti, o idealizador do futurismo, como sabemos, é bastante explícito, ao afirmar categoricamente que o passado deve ser negado para que a crença em um futuro utópico possa prevalecer. O grande escritor italiano pode ter sido um dos precursores, mas certamente não era o único a pautar-se por tal crença.

Consta que o “novo” surgiu como o grande valor, objeto de culto e aspiração por parte daqueles que o reverenciavam, sendo o “novo” condição *sine qua non* (e, muitas vezes, condição única) para a apreciação de uma obra artística, fazendo com que o “antigo” e o “novo” ficassem tão próximos no tempo quanto nunca. Do limiar de nosso século, reconheceremos como algo contemporâneo a busca desenfreada por estar *up to date* em matéria de informações, equipamentos, fraseologia ou maneira de pensar. Um mundo por vezes cruel, esmagando em suas engrenagens aqueles que não conseguiam manter o passo em seu ritmo frenético, onde todas as coisas ganharam uma “data de validade”, coincidindo exatamente com o lançamento de sua mais nova versão. Isto é exposto de forma contundente e muito bem apresentada por Antoine Compagnon, como veremos a seguir:

Se o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no “Salão de 1879”, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retracou a sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, “agora mesmo, recentemente, agora”. *Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado. Toda a história da palavra e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história. Pouco importa que essa aceleração seja uma realidade ou uma ilusão, que se passem, realmente ou não, mais coisas num instante dos tempos modernos do que num instante da Antigüidade, pois é a percepção do tempo que conta. O eterno retorno do mesmo pode também acelerar seu ritmo, como no caso da moda, que nunca se encontra muito longe do moderno.

Quando essa palavra surgiu, nem se cogitava do tempo. A separação entre o antigo e o moderno não implica o tempo; ela é total, absoluta, entre a Antigüidade grega e romana, e o *hic et nunc* medieval, aqui e agora: é o conflito do ideal e do atual. Hoje – mas Baudelaire já constatava esse fenômeno – o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte, UFMG, 1996. P. 17.

Essa “tradição do novo”, a diminuição da distância entre o “novo” e seu antípoda natural irá desaguar, no domínio dos movimentos artísticos, em dezenas de grupos e correntes sucedendo-se uns aos outros em velocidade lancinante, cada um desejando e prometendo capturar o “espírito do novo” em sua breve litania. Graças à maneira uniforme como são nomeados tais movimentos, seu conjunto pode ser denominado “-ismos” ou “Vanguardas”, como são mais popularmente conhecidos. Queremos ressaltar que não é, de maneira alguma, nossa intenção desmerecer ou diminuir o papel das Vanguardas no quadro dos acontecimentos da história moderna, mas apenas atentar para algumas das suas características mais comuns.

A obsessão vanguardista do novo dará início a um fenômeno chamado “pastoral”, onde o moderno cria uma utopia baseada em seus impossíveis valores absolutos. O mundo é visto a partir dos ideais empíricos vanguardistas, excluindo-se completamente qualquer possibilidade de menção dos aspectos negativos da vida moderna, já que isso poderia destruir os verdadeiros “castelos nas nuvens” construídos a partir dessas premissas.

O modernismo assumiu [...] uma forte tendência positivista e, graças aos intensos esforços do Círculo de Viena, estabeleceu um novo estilo de filosofia que viria a ter posição central no pensamento social pós-Segunda Guerra. O positivismo lógico era tão compatível com as práticas da arquitetura modernista quanto com o avanço de todas as formas de ciência como avatares do controle técnico. [...] As casas e as cidades puderam ser livremente concebidas como “máquinas nas quais viver” [...].

Uma visão tão limitada das qualidades essenciais do modernismo estava bastante propensa à perversão e ao abuso. Há fortes objeções, mesmo no interior do modernismo (pensemos em *Tempos Modernos*, de Chaplin), à idéia de que a máquina, a fábrica e a cidade racionalizada oferecem uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida moderna. O problema do modernismo “heróico” foi, para resumir, o fato de que, uma vez abandonado o mito da máquina, qualquer mito podia alojar-se na posição central da “verdade eterna” pressuposta no projeto modernista.<sup>50</sup>

Aí temos tudo o que Baudelaire e Pessoa não queriam. Combate-se a negação das mudanças trazidas pelas novas tecnologias e propostas da vida moderna apenas para afirmar que elas não podem trazer uma nova utopia, que não

<sup>50</sup> HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo, Loyola, [s.d.]

passa de uma definição da perfeição absoluta em forma de comunidade. Ora, como vimos, é impossível existirem absolutos na vida moderna, seja em sua arte ou na aplicação prática de seus pressupostos na vida real, quanto mais tomá-los como base única e infalível para uma filosofia de vida que acabaria por esvaziar-se muito mais rapidamente sob o peso de suas próprias falhas do que por influências externas.

As Vanguardas aumentarão a rotatividade do conceito de “novo” e “novidade” até níveis bastante altos, fazendo com que o “moderno” acabasse opondo-se a ele mesmo, como uma mandala ou uma serpente mítica posta a devorar a própria cauda, traindo, sucedendo e criando a si mesmo. É provável que tenha sido o mais próximo do “moto contínuo”<sup>51</sup> que a cultura humana chegou mais próximo de criar. Mais uma vez, então, vemos as mais radicais concepções vanguardistas de mundo se igualando aos absolutos que, teoricamente, deveriam ter sido a antítese de tudo o que elas eram.

“...se a justaposição dos termos classicismo e tradição é aceitável, o termo moderno justaposto à tradição evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo.

Como caracterizar essa tradição contraditória e autodestrutiva que lembra o “monstro incompreensível” de Pascal, ou o *héautontimorouménos* de Baudelaire? Ela é “a ferida e o punhal”, “a bofetada e a face”, “o membro e a roda”, “a vítima e o carrasco”. A palavra de ordem do moderno foi, por excelência, “criar o novo”. (...) Mais tarde diríamos que a tradição moderna praticou a “superstição do novo”, como dizia Valéry. Mas o paradoxo ressurge: o que poderia ficar como valor autêntico do novo, na idolatria moderna, envolvendo-a e forçando-a a uma constante renovação, senão aquilo que Nietzsche - que atacava a modernidade chamando-a de decadência - denominava o eterno retorno, isto é, o retorno do mesmo que se dá como um outro - a moda ou o *kitsch*? O conformismo do não-conformismo é o círculo vicioso de toda vanguarda. O novo não é, porém, mais simples que o moderno ou a modernidade; o culto melancólico que lhe dedicava Baudelaire parece muito diferente do entusiasmo futurista das vanguardas.”<sup>52</sup>

Baseando-nos nisso, procuraremos utilizar o termo “modernismo” para indicar esse fenômeno chamado “tradição das vanguardas”, estando o adjetivo “modernista” ligado aos artistas e obras de arte que estiverem inseridos nesse contexto, enquanto “moderno” estará reservado para Baudelaire e outros

<sup>51</sup> A máquina considerada impossível de existir por físicos e engenheiros, que se alimenta da energia gerada por ela própria e ainda realiza algum tipo de função pré-programada. As máquinas são consideradas tanto mais eficientes quanto mais se aproximam dessa definição, considerada um conceito absoluto de funcionalidade.

precursores, como Karl Marx e aqueles que, embora trabalhem e produzam a partir dos paradoxos da modernidade, não participem ativamente da tentativa de implementação do “moto contínuo” e outros já referidos absolutos de base vanguardista.

Já dissemos que é muito difícil (na verdade, beira o impossível) falar em absolutos quando se trata de literatura ou qualquer outra forma de representação artística conhecida pelo homem. Essa dificuldade será ainda mais pungente ao tratarmos de um período contendo tão grandes transformações e detalhes como este. Também mencionamos que, na sua maior parte, os fatores e conceituações estão ligados uns aos outros, de forma que é, às vezes, quase impossível distingui-los corretamente sem que façamos alguma simplificação incorreta.

Como apontamos, a definição de “moderno” e seus vários derivados nos era crucial, até mesmo para que pudéssemos encetar comparações posteriores entre os poetas de *Orpheu* e outros movimentos ditos “modernistas”, em outras plagas européias.

---

<sup>52</sup> COMPAGNON, Antoine. *Op. Cit.* P. 10-11.