

Fernando Guimarães

SIMBOLISMO, MODERNISMO E VANGUARDAS



temas portugueses

Título: Simbolismo, Modernismo e Vanguardas
3.^a edição, revista

Autor: Fernando Guimarães

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: Departamento Editorial da INCM

Capa: Vitral, desenho de Correia Dias

Tiragem: 1000 exemplares

Data de impressão: Novembro de 2004

ISBN: 972-27-1255-1

Depósito legal: 218 281/04

O MODERNISMO E A TRADIÇÃO DA VANGUARDA

Entre nós, o surto da Vanguarda literária está, sem dúvida, relacionado com o aparecimento do movimento modernista, sobretudo a partir da publicação em 1915 da revista *Orpheu*. Aí se faz sentir, realmente, uma violência no campo expressivo que muito contribuiu para uma essencial subversão de formas. Tal movimento acabou por pôr em questão os processos de expressão tradicionais, os quais se dirigiam a um público de gosto conservador — os «lepidópteros burgueses», como lhes chama Mário de Sá-Carneiro —, que logo denunciará como *loucura* o que esses escritores iam realizando. Mas a ênfase posta polemicamente nesta subversão concorreu também para esquecer as muitas linhas que unem tal movimento a uma renovação que, por volta de 1890, os poetas simbolistas anunciavam e, em alguns aspectos, conseguiram efectivamente realizar.

Com efeito, o Modernismo, enquanto designação de um período que a si mesmo se referencia num tempo que é afinal projectivo, representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência de uma ruptura total. A apreensão dessa ruptura talvez advenha de uma vocação especial para emitir juízos de valor, através daquela atitude polémica a que nos referimos e que se poderia tornar tão provocatória como a do «fora tu» atirado às mais destacadas figuras literárias do seu tempo por Álvaro de Campos, no «Ultimatum».

Mas há um certo perigo em confundir esses juízos de valor com a tal ruptura que, visível na sua aparência cultural, acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos. Julgava-se, afinal, como totalidade isolável o que era um momento — o momento de uma superadora diversidade — da continuidade aberta por um certo discurso. Neste caso, aquilo

que era entendido como ruptura poderá ser entrevisto em termos de sutura ¹.

Com efeito, a palavra *continuidade* pode ser entendida, relativamente à produção literária, em dois sentidos bem diferentes. Por um lado, significaria algo que aplainaria a própria realidade textual ao nível de um denominador comum de natureza temática ou estilística. Por outro lado, apontaria para a realização de uma leitura renovada dos textos, aferida por um discurso que acaba por se tornar homólogo e que era capaz, não de encontrar, mas, antes, de lhes propor uma identidade na sua diferença real.

Entendendo-a quanto ao primeiro dos dois sentidos aqui referenciados, seria a palavra *continuidade* a mais adequada para

¹ Se se considerar a crítica francesa, sobretudo a partir da publicação de *De Baudelaire au Surréalisme*, de Marcel Raymond (e, com uma repercussão menor, de *Le Dynamisme de l'Image dans la Poésie Française*, de Marc Eigeldinger), verificar-se-á que há tendência para referir a poetas ligados ao movimento simbolista a criação de condições que conduziriam a uma expressão literária que se afirmou em termos de modernidade ou de vanguarda. Este ponto de vista não deixa de estar implícito quando Julia Kristeva, em *La Révolution du Langage Poétique*, considera que tal *revolução*, assumida pela vanguarda do século xx, começara já a ser praticada por Mallarmé e Lautréamont. Octavio Paz, em *Los Hijos del Limo*, ao partir do pressuposto de que «o moderno é uma tradição», considera que as vanguardas do início do século xx não representariam uma ruptura em relação à tradição literária, sobretudo à que, provindo do Romantismo inglês e alemão, veio a confluir no Simbolismo francês. Entre nós, Feliciano Ramos, em *Eugénio de Castro e a Poesia Nova* (1943), começou a apontar traços comuns no Simbolismo dos anos 90 e no Modernismo. Mas foi Pedro da Silveira quem, de uma maneira mais explícita, veio chamar a atenção para o enraizamento desse Modernismo na poesia simbolista (a ponto de afirmar: «em vez de 1915, 1889 poderia, até, com bastante justeza, classificar-se de Ano I do Modernismo Português»; cf. «Um simples apontamento», in *Vértice*, n.º 228, Setembro de 1962). Recentemente, José Carlos Seabra Pereira (em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, 1975, p. 458) refere-se ao prolongamento do Decadentismo e do Simbolismo no nosso Modernismo. Com uma inflexão diferente, anote-se também o ponto de vista de João Gaspar Simões (em *Literatura, Literatura, Literatura...*, 1964, pp. 253-256), que, sob uma forma hipotética, admite a influência do Simbolismo brasileiro — apreendido especialmente por Luís Montalvor, quando esteve no Brasil — na transição do Simbolismo para o Modernismo nas letras portuguesas. Mas num ensaio anterior, incluído em *O Mistério da Poesia* (1953), Gaspar Simões admite também a influência das primeiras obras de Eugénio de Castro «na formação da mentalidade artística dos primeiros modernistas do *Orpheu*» (2.ª ed., p. 123).

que se pudesse falar, ao considerar-se a história da literatura, em *precursores* e em *heranças*. E esta pista não deixa de estar presente em alguns bons críticos e historiadores de poesia, como acontece em C. M. Bowra no seu livro significativamente intitulado *The Heritage of Symbolism*, onde se estuda tal herança na poesia de alguns *modernos* europeus.

Se considerarmos, todavia, o outro sentido, expressaríamos por *continuidade* a impossibilidade de fechar a realidade dos textos literários em unidades históricas, porque estas como que se desagregariam perante um discurso superior que seria o que se projectava a partir da leitura capaz de criar, pelo seu exercício, uma identidade fundamental, onde não faz sentido sequer falar em passado ou futuro, isto é, nos tais *precursores* e nas tais *heranças* que conduziriam a uma espécie de síntese continuísta talvez pouco fecunda.

Esta ocasião de leitura, onde há um certo apelo à liberdade e ao prazer de *reler*, poderá ser encontrada na ausência de uma ruptura radical e profunda entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram. Com efeito, e inadequadamente, o Simbolismo português foi durante muito tempo analisado fora da configuração dos novos campos de realização expressiva ou formal que criou, pela tendência manifestada pela generalidade dos críticos de, por um lado, aproximarem demasiado da geração de 1915 a obra de Camilo Pessanha e Ângelo de Lima e, por outro, de não valorizarem os chamados *nefelibatas* — Eugénio de Castro, António de Oliveira-Soares, D. João de Castro, Júlio Brandão, Henrique de Vasconcelos, etc. — em função de uma real *modernidade* da sua poesia, cuja leitura, aliás, se tornará mais adequada se for provocada pela que fizemos de um modernismo que lhe foi posterior sem que dele se tornasse uma banal herança.

Entre os nomes anteriormente citados, torna-se oportuno dar especial relevo, devido sobretudo a uma certa desfocagem quanto à posição que ocupa na nossa literatura, a Ângelo de Lima. Trata-se de um poeta que, ao lado de António Nobre e Camilo Pessanha, se revelou como uma das mais importantes e originais figuras do nosso Simbolismo, embora a parte mais significativa da sua obra tenha começado a ser publicada na segunda década do século xx.

Nascido em 1872, é apenas cinco anos mais novo que António Nobre e Camilo Pessanha, que nasceram no mesmo ano (1867), e três anos mais novo que Eugénio de Castro (1869); em

relação a António Patrício e João Lúcio — que dele estão mais próximos pela publicação ou situação da sua obra —, é mais velho, respectivamente, seis e oito anos. Por se ter tornado emblematicamente «nosso», como diria Fernando Pessoa, em relação à geração do *Orpheu*, tem sido Ângelo de Lima em demasia colado aos poetas dessa mesma geração, embora uma mais justa apreciação da sua obra nos permitisse aproximá-lo antes dos simbolistas. Aliás em poucos poetas portugueses foi levado tão longe o modo de privilegiar os significantes, a significação divergente ou plurissignificação, um ínsito sentido gnósico, a compreensão simbólica anteposta à explicitação temática — características que não deixam de demarcar o Simbolismo em relação ao Decadentismo. E este facto ainda mais valorizará a obra simbolista (e, liminarmente, de vanguarda) que devemos a Ângelo de Lima², sabendo-se como o Decadentismo está próximo de uma sentimentalidade sub-romântica que, não raro sem grande originalidade, se espalhou ou generalizou muito mais entre nós³.

Aliás, tanto o Decadentismo como o Simbolismo têm sido por vezes incorrectamente valorizados. Na sua generalidade, o desinteresse quanto ao estudo deste período resulta de duas razões. Uma delas provém de os seus críticos ainda hoje se fixarem, não raro, na ilusão normativa que consiste em duvidar do *bom gosto* que a generalidade destes poetas teriam (e que, certamente, alguns deles não passaram a ter quando, mais ou

² Efectivamente a poesia de Ângelo de Lima irá merecer o interesse, não só, como já se disse, dos poetas do *Orpheu*, mas também do mais recente movimento dos nossos *concretistas*. Numa antologia que acompanha *Poesia Experimental, I* (1964), encontra-se um seu soneto, «Eddora addio... — Mia soave!...»; no capítulo «A modernidade como pesquisa», E. M. de Melo e Castro analisa alguns aspectos da poesia de Ângelo de Lima, usando como exemplo o mesmo poema (*O Próprio Poético*, 1973, p. 54).

³ A nossa poesia a partir do Romantismo está cheia de meandros, de soluções de continuidade que parecem ser o resultado de se não ter totalmente realizado entre nós e em devido tempo uma autêntica poesia romântica, como, na Alemanha e na Inglaterra, exemplarmente aconteceu. Esse tempo literário é como que retomado através de uma evolução, por vezes cheia de equívocos, cujo ponto de partida poderia ser procurado em Antero de Quental e, passando por poetas para-simbolistas, chegaria a um Teixeira de Pascoaes — ou, melhor, à sua fase inicial, que encontra um dos momentos mais altos e conseguidos nas primeiras edições de *Sempre*, nomeadamente a segunda (1902), onde se ressalva o que há de incipiente no seu primeiro (e renegado) livro *Embrões* (1895).

menos arrependidos, desvalorizaram com o assentar dos anos os momentos mais polémicos da sua poesia). Estaria a outra razão na acusação feita a decadentistas e simbolistas de serem tão-só formalistas, puros defensores da arte pela arte, em face de uma poesia de intervenção ou empenhamento cuja ênfase se prolonga de Junqueiro ao Neo-Realismo típico dos anos 40.

No entanto, uma leitura mais rigorosa da poesia finissecular já estava prometida nas tão lúcidas páginas de Fernando Pessoa, publicadas em 1912 na revista *A Águia*, sobre «A nova poesia portuguesa»... Talvez não haja mesmo demasiada audácia em se fazer uma abordagem dessas páginas como se de uma mais vasta reflexão se tratasse — para além de o ser quanto à poesia saudosista ou, nas suas entrelinhas, à que Pessoa começava a realizar, na sua fase paúlca —, pois parece apontar para o que a própria poesia efectivamente é enquanto realidade verbal ou *expressão*. Esta oscila entre dois pólos: o da subjectividade e o da objectividade. Daí a necessidade de estabelecer entre eles uma mediação ou equilíbrio (que poderá ser o conseguido pela intelectualização das emoções e a emocionalização das ideias, como Fernando Pessoa sugere), de modo que a presença subjectiva do autor, mesmo que ela se revele distanciadamente pela sua «fala» ou estilo, recue para o plano do texto, como acontece quando na poesia pessoana se recorre à despersonalização heteronímica ou ao *fingimento*, não deixando este último de retomar o valor *dramático* dessa despersonalização heteronímica, embora o heterónimo se apresente aqui simplesmente como anónimo.

No manifesto intitulado «Ultimatum», Fernando Pessoa-Álvaro de Campos faz um apelo para que tanto a violência estética como os poderes da linguagem não acabem por se incarnar na própria individualidade ou voz única do poeta. Isto adviria, como afirma, da «abolição do dogma da personalidade». Assim, é afastada a tentação de o escritor «exprimir o que sente», passando a sentir «por um certo número de Outros». Talvez esteja aqui uma das mais fascinantes aventuras da vanguarda literária portuguesa, a qual, como veremos, se manifestou através de dois aspectos bem diferentes. Um representa a transformação do poeta, neste caso Pessoa, em «toda uma literatura» graças à criação dos seus três mais significativos heterónimos que, com Fernando Pessoa «ele mesmo», constituirão o poeta pulverizado e reunido na sua alteridade; o segundo aspecto consistirá na intenção manifestada pela geração modernista de uma diversificação de opções literárias que constituem verdadeiros embriões

de correntes literárias, todas elas divididas entre um fundo comum simbolista e a influência mais recente do Futurismo: o *sensacionismo*, o *paulismo* e o *interseccionismo*. É curioso notar, todavia, que já em 1915 Pessoa considerava alguns destes movimentos como «quase-blague», o que contrasta significativamente com o valor jamais desmentido que reconheceu à produção heteronímica.

Tem-se considerado em geral essa verdadeira intervenção poética de um sujeito plural ou «drama em gente» — assim lhe chamava Pessoa — como um dos aspectos mais originais que permitem compreender a nossa vanguarda, sobretudo pelo facto de nos conduzir à liberdade de *experimentar* no domínio da própria linguagem.

Ficaram, assim, abertas novas possibilidades para uma segunda vanguarda que só viria a surgir depois de um período intercalar que corresponde aproximadamente ao tempo que decorre entre os anos 20 e 40, nos quais se assiste ao desenvolvimento de uma orientação literária que oscila entre o prolongamento da experiência pós-simbolista ou modernista e a aceitação de uma tradição que, de certo modo, regressa ao romantismo pelos caminhos longamente traçados a partir de 1910 pelo movimento *saudosista*. Será esta a orientação, onde há uma certa tônica de conservantismo estético, da maioria dos poetas e escritores que ficaram ligados à revista *Presença* e, na passagem dos anos 30 para os 40, ao movimento neo-realista.

Com efeito, só na década de 50 uma nova viragem se desenhará. Para isso contribuiu a irrupção, aliás tardia em Portugal, do movimento surrealista. A complexidade perseguida pelos *presencistas* no campo psicológico transformar-se-á, com o Surrealismo, em complexidade da própria função imaginativa, a qual, em parte sob o seu impulso, se há-de converter, ao acompanhar as derivas da escrita, num discurso assumidamente transgressivo, marcando, assim, o aparecimento de uma nova vanguarda que se fixa num experimentalismo conseguido mediante a fuga ao estatuto das formas ficcionais ou, como acontece sobretudo na poesia, do campo unilateralmente significativo da linguagem.

Foi Eduardo Lourenço quem, no surto deste movimento, viu ainda uma herança do Modernismo, através da influência de Fernando Pessoa sob o nome já referido de Álvaro de Campos. Num estudo que designou por «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», publicado na revista *O Tem-*

*po e o Modo*⁴ e onde se ocupa de vários livros de ficcionistas portugueses, isola um conjunto de «obras de um *tom* e de uma estrutura afim», que surgiram entre 1953 e 1963. Os seus autores teriam ido buscar a Álvaro de Campos aquilo que Eduardo Lourenço designa por «contestação radical». Contudo, talvez se depare com essa contestação mais na transformação verbal que se processa nos seus textos do que na desenvoltura com que se põe em jogo uma «ordem moral», através de uma descompressão que, sem dúvida, o nosso tempo conseguiu atingir por vários caminhos, nomeadamente os da psicanálise. É, com efeito, na própria transformação verbal que assenta a sua novidade e o seu poder transgressivo. O que está em questão é uma materialidade textual que se manifesta, sobretudo, através de dois aspectos comuns a esta literatura de contestação: o modo como tais obras conseguem perturbar o processo formal do desenvolvimento narrativo e a tentativa — propondo, assim, uma leitura produtiva — para explorar a sua própria rede expressiva, o que conduz à valorização dos seus recursos implicitamente poéticos.

E não deixa, aliás, de ser oportuno aproximar a ficção deste período da maneira como a poesia conseguiu também valorizar a sua textura significativa mediante a adesão a vias experimentalistas. Há, efectivamente, na poesia e na ficção mais recentes uma dupla preocupação: a fracturação da narratividade — pela fuga das regras tradicionais do género e, sobretudo, do estatuto do personagem ou, o que é muito vulgar no caso da poesia, do autor enquanto personagem virtual ou invisível do poema — e a valorização da linguagem pelo aproveitamento de um discurso polivalente e *aberto* — que por vezes não recusa uma acentuação semântica ideológica —, pelas quebras ou desvios sintácticos, por uma deriva vocabular, pela própria utilização, como ocorre no Concretismo ou na Poesia Experimental, do espaço tipográfico.

No entanto, estas inovações não se irão desprender de uma *tradição*, desde que esta seja considerada no sentido que lhe atribui Eliot quando admite que a «ordem única» que constitui a base de uma literatura — sendo o passado modificado pelo pre-

⁴ N.º 42 (Outubro de 1976). Cf. na mesma revista (n.º 45, Janeiro de 1967) uma interpelação de Nélson de Matos relativa ao mesmo assunto: «Eduardo Lourenço e a nova literatura».

sente e este pelo passado — faz que a evolução de um artista traduza, como reconheceu Álvaro de Campos, «um sacrifício contínuo, uma extinção contínua da sua personalidade».

O sacrifício da personalidade, cujo limite é a despersonalização do texto, parece ser uma nota dominante, e que a maioria dos críticos reconhece, na maneira como se manifesta a Vanguarda. O que, todavia, tais críticos nem sempre vêem é que ela se pode conseguir mediante uma elaboração textual em que a realidade da tradição, que não deixa de confirmar tal sacrifício, mais uma vez se insinua: assim acontece, exemplarmente, com o romance de Maria Velho da Costa *Maina Mendes* (1969) — um dos textos da nossa literatura em que se leva mais longe a desarticulação do romance tradicional, mas no qual se reintegra a experiência dos romances de Aquilino Ribeiro, Tomás de Figueiredo e Agustina Bessa-Luís.

A apreensão da Vanguarda literária a partir deste ponto de vista, que marcaria uma implícita continuidade através de rupturas mais ou menos fundas, talvez contribua para pôr em situação de crise ou, pelo menos, de revisão o seu conceito.

Entre nós, tal conceito define-se geralmente a partir de duas coordenadas críticas. A primeira, tende a referi-lo a uma determinada concepção de literatura que se caracterizaria, quer a partir do seu nível hermenêutico — como acontece na perspectiva de Eduardo Lourenço —, quer de uma literariedade que, como vimos, o discurso próprio do Modernismo nunca deixou de, pelo menos virtualmente, considerar em todas as suas implicações. A segunda, vê numa referência semântica, que toda a hermenêutica supõe, e na literariedade, que a recupera, um sintoma que uma visão teórica — capaz, por sua vez, de conduzir a uma visão política — da literatura permitirá interpretar, revelando, assim, um contexto cultural definido pelas afirmações, expectativas e recalcamientos da sociedade actual. Alguns dos nossos críticos que, na passagem dos anos 60 para os 70, abordaram liminarmente este problema, como E. M. de Melo e Castro, Arnaldo Saraiva e Fernando Luso Soares⁵, têm oscilado entre estas duas

⁵ E. M. de Melo e Castro, *A Proposição 2.01* (1965), *O Próprio Poético* (1973), *Dialéctica das Vanguardas* (1976), *In-Novar* (1977); Arnaldo Saraiva, prefácios ao volume antológico *Páginas de Estética Contemporânea* (1966) e à tradução de E. Sanguineti, *Ideologia e Linguagem* (1972); Fernando Luso Soares, *Teatro, Vanguarda, Revolução e Segurança Burguesa* (1973). Limitando-nos a trabalhos

posições, aceitando no fundo uma teorização que se reporta, tutelarmente, a Lukács, Goldmann, Galvano della Volpe, Sanguineti, Umberto Eco ou Barthes. Como se sabe, nestes autores há um denominador comum quando reconhecem que seria do próprio contexto cultural e social da burguesia que as vanguardas se destacariam. Estas definir-se-iam, como muito significativamente aponta E. M. de Melo e Castro, sob a forma de «índices e sinais de transformação sócio-histórica»⁶.

No entanto, a linguagem artística, para ser lida correctamente, isto é, na sua realidade textual, não pode deixar de pressupor uma *negatividade* que as vanguardas literárias, aliás enfaticamente, reclamam e que subverte quaisquer intenções que subjectivamente testemunhem uma referência ideológica, pois ela há-de sempre acabar por se perder no labirinto onde se procure um sentido demasiado redutor pelo qual se faça a leitura desses índices e sinais. Qualquer projecto artístico deve empenhar-se em recusar formas de expressão demasiado fáceis e explícitas...

publicados ainda nos anos 60 ou 70, que abordam em especial a mesma questão, referiríamos também: Urbano Tavares Rodrigues, *Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura* (1966); Luís Francisco Rebelo, *O Jogo dos Homens* (1971); Gastão Cruz, «O que é poesia de vanguarda?», in *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973); respostas ao inquérito «Vanguarda ideológica e vanguarda literária», in *Colóquio/Letras*, n.º 23, de Janeiro de 1975; Jorge de Sena, «Sobre o modernismo», in *Poesia do Século XX* (1978); Alberto Pimenta, *O Silêncio dos Poetas* (1978) (alguns problemas críticos que este livro explora serão aqui analisados no capítulo «Vanguarda: dos desvios à sua dissolução»); Ana Hatherly, *O Espaço Crítico — do Simbolismo à Vanguarda* (1979); revista *Sema*, ano 1.º, n.º 1 (Verão, 1979), que é dedicado à arte de vanguarda.

⁶ Resposta ao inquérito da revista *Colóquio/Letras*, cit. *supra*.

ÍNDICE GERAL

O MODERNISMO E A TRADIÇÃO DA VANGUARDA	7
SIMBOLISMO: A PROCURA DA ORIGINALIDADE	17
ANTÓNIO NOBRE ENTRE O ROMANTISMO E O SIMBOLISMO	25
CAMILO PESSANHA E OS CAMINHOS DE TRANSFORMAÇÃO DA POESIA PORTUGUESA	31
RAUL BRANDÃO E OS «POETAS EM PROSA»	43
A GERAÇÃO DO <i>ORPHEU</i> E O SIMBOLISMO	49
O MODERNISMO VOLTADO PARA O CUBISMO E O FUTURISMO	59
A QUESTÃO DA INAUTENTICIDADE EM FERNANDO PESSOA	67
FERNANDO PESSOA OU A INVENÇÃO DO AUTOR	77
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: DA POESIA À FICÇÃO	87
UM EXEMPLO DE MODERNIDADE RADICAL: ALMADA NEGREIROS	99
UM ROMANCE ÚNICO NO MODERNISMO PORTUGUÊS: <i>NOME DE GUERRA</i> , DE ALMADA NEGREIROS	115
UMA EXPRESSÃO TRANSGRESSIVA: MÁRIO SAA E RAUL LEAL	123
VANGUARDA: DOS DESVIOS À SUA DISSOLUÇÃO	133
PRINCIPAIS REVISTAS E PUBLICAÇÕES LITERÁRIAS DESDE O SURTO DO SIMBOLISMO AO FIM DO SÉCULO XX	155
Índice alfabético de revistas, publicações colectivas e jornais citados no registo bibliográfico precedente	189