

UMA COISA NA ORDEM DAS COISAS

ESTUDOS PARA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CARLOS REIS
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
MARIA HELENA SANTANA

COORD.

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS



MNEMÓSINE E AS ARANHAS DE SWIFT

Mnemósine, filha de Urano e de Geia, é uma das divindades primordiais do Universo. Segundo o relato de Hesíodo, na *Teogonia* (vv. 52 ss), da relação amorosa, durante nove noites consecutivas, de Mnemósine com Zeus, nasceram as nove Musas, «às quais apenas o canto / preocupava, nos peitos, o coração isento de cuidados». Mnemósine representa a memória primigénia e Zeus representa o princípio criador cósmico. As Musas são as doadoras do canto, da harmonia, da *música* e do conhecimento do mundo que deflui da fonte perene da sabedoria de Mnemósine; são elas que inspiram e ensinam os poetas, instaurando a comunicação entre os deuses imortais e os homens efémeros e fundando assim o verdadeiro, o que perdura, o que não se esquece, o *a-lēthēs*. No fragmentário péan VII b), Píndaro roga a Mnemósine e às suas filhas que lhe concedam a feliz inventiva: «Cega está a razão do homem,/ se sem a ajuda das Helicónias/ rastreia a profunda via da poesia». O conhecimento da poesia, da eloquência, da música, da história, da matemática, da astronomia, firmado na memória, adquire na língua, no canto e na música dos poetas, graças à dádiva das Musas, o fulgor, a beleza e a sedução que encantam e educam os homens. Os textos fundacionais da cultura helénica, da cultura romana, da cultura medieval e da cultura renascentista, tanto de natureza poética e poético-religiosa como de natureza filosófica e doutrinária, de natureza histórica ou histórico-narrativa, de natureza jurídica e de natureza polimática, são textos que corporizam e exprimem uma *tradição*, isto é, um saber e uma sabedoria que se enraízam, mergulham e adensam na memória dos deuses, dos homens e dos povos e que se transmitem de geração em geração.

Mnemósine e as suas filhas, as Musas, cujo coro é precedido pelo deus da poesia, da música e das artes em geral, Apolo – cognominado exatamente por

isso Muságeta –, foram as entidades tutelares, legitimadoras e fiadoras do saber, das artes e da cultura até cerca de meados do século XVIII. Daí a relevância central da memória, ao longo de muitos séculos, como *thesaurus* ou *scrinium* nos quais se guardam e perduram as *rerum imagines*, as representações do mundo, as informações e as citações proporcionadas por textos de poetas, de historiadores, de filósofos, etc.¹ Daí, também, a importância das artes da memória que ensinavam a conservar e a enriquecer esse *thesaurus*, em estreita articulação com a retórica, com a poética e com a gramática, ou seja, com saberes fundamentais das Humanidades. Mnemósine velava sobre um património textual, poético, retórico, sapiencial, doutrinário, com o conhecimento do qual, por meio da imitação e da emulação, os autores *modernos* podiam ver mais longe do que tinham logrado alcançar os autores *antigos*, seus modelos. A alegoria dos anões que, subindo aos ombros dos gigantes, conseguem ver mais longe do que estes, formulada no século XII por Bernard de Chartres, é um louvor ao mesmo tempo da tradição – os gigantes são os antigos que possibilitam ver mais longe – e dos tempos modernos, representados pelos anões que sabem aproveitar as potencialidades da tradição.²

Progressivamente, porém, desde o século XVI, configuraram-se novos veios, novas orientações na cultura europeia que foram alterando o grandioso edifício cultural e literário denominado Classicismo – um termo e um conceito criados e difundidos, anote-se, no início do século XIX, mas que correspondem a um corpo doutrinário largamente aceite na *respublica litteraria* desde o século XV – e que

¹ *Thesaurus* e *scrinium* inscrevem-se no campo metafórico da «memória-armazém», cuja genealogia remonta a Platão, a Cícero e a Quintiliano. Outro campo metafórico para referir e caracterizar a memória é o da tábua de cera, na qual se gravam e imprimem as imagens e as recordações, como Sócrates propõe no *Teeteto* de Platão. Sobre as metáforas atinentes à memória, vide: Harald Weinrich, *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981, cap. XIX («Metaphora memoriae»); Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, cap. 1 («Models for the memory»).

² É possível interpretar a alegoria como lesiva ou desqualificadora dos autores modernos, representados como «anões». Tal foi a leitura que da alegoria levou a cabo o humanista espanhol Juan Luis Vives (1492-1540), que afirmou que nem os antigos foram «gigantes», nem os modernos deviam ser considerados comparativamente como «anões» (cf. José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp.590-591; Jean-Robert Armogathe, «Une ancienne querelle», posfácio ao volume *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 830-831). Por isso, parecerá menos controversa a metáfora fluvial do processo de desenvolvimento da cultura e das artes: um rio, mantendo o seu manancial de origem, aumenta e enriquece o seu caudal com as águas que vai recebendo dos seus afluentes (cf. J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 383 ss.). No *Novum Organum* (1620), Francis Bacon argumenta, de modo similar, que os tempos modernos, na perspectiva do progresso científico, é que são verdadeiramente a antiguidade, devendo considerar-se a denominada antiguidade como uma idade do mundo mais jovem e por conseguinte menos rica e menos autorizada em termos de conhecimento científico.

transformaram o valor simbólico e o magistério de Mnemósine nas artes e na cultura em geral. Aqueles novos veios ou vetores, de ordem poética, filosófica, científica, técnica, política, jurídica e económica, confluíram na constituição de dois conceitos difusos, imprecisos, mas fascinantemente auráticos desde meados do século XIX: os conceitos de *moderno* e *modernidade*. Após um tempo ainda longo, nos séculos XVIII e XIX, em que o valor semântico de vocábulos como *moderno*, *modernista*, *modernismo* e *modernidade* se manifestou em diversas línguas marcado negativamente³, os termos *moderno* e *modernidade* adquiriram um prestígio irrestrito em praticamente todas as áreas da cultura, desde a ciência e a tecnologia à poesia e à pintura, como se houvesse necessariamente um movimento projetivo e intrinsecamente positivo em direção ao novo e ao inédito, desqualificando ou mesmo rasurando a memória e a tradição. O mito do progresso aureolou aquelas palavras de um fulgor ofuscante. Correlativamente, os termos *antimoderno* e *antimodernidade* permaneceram durante parte dos séculos XIX e XX afetados por uma espécie de lepra semântica e insidiosamente colados à significação pejorativa de vocábulos como conservadorismo, reacionarismo, tradicionalismo, etc. Só o reconhecimento da face sombria da modernidade, a desocultação das violências e dos crimes perpetrados em nome do progresso, a evidenciação das misérias sociais e morais geradas pelas crises do capitalismo, permitiram que as palavras *antimoderno* e *antimodernidade* fossem reabilitadas semanticamente como termos portadores de ideias e valores fundamentais para a compreensão das sucessivas *modernidades*.⁴

³ Quando o vocábulo *modernus* apareceu pela primeira vez, em 494-495, nas *Epistolae pontificium* do papa Gelásio, demarcando os tempos cristãos do passado pagão (*antiquitas*), o seu significado era apenas cronológico. Cassiodoro (c. 480-c.575), que foi o primeiro autor a formular a distinção entre *antiqui* e *moderni*, já estabeleceu entre estes termos uma relação conflitual. Todavia, na contínua querela entre *Antigos* e *Modernos* que percorre a cultura europeia ao longo dos séculos, o termo moderno aparece bastantes vezes com significado pejorativo. Um dos méritos da obra, tão inteligentemente provocadora, de Henri Meschonnic intitulada *Modernité Modernité* (Lagrasse, Verdier, 1988), consiste em ter posto em relevo o significado negativo que a palavra *moderne* possui nalguns textos de Baudelaire e sobretudo em ter demonstrado que a célebre asserção de Rimbaud «Il faut être absolument moderne», é irónica e amargamente disfórica (cf. «Il faut être absolument moderne», un slogan en moins pour la Modernité», pp.123-127).

⁴ Sobre as motivações, os caminhos e os horizontes da *antimodernidade*, desde Edmund Burke, Herder, Joseph de Maistre e Carlyle até Maurice Barrès, Charles Péguy, Oswald Spengler, Isaiah Berlin e Leo Strauss, vide: Ted V. McAllister, *Revolt against modernity*, Lawrence, University Press of Kansas, 1996; Michel Raymond, *Éloge et critique de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005; Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières*, Paris, Fayard, 2006.

Tendo em consideração o significado etimológico e a evolução semântica dos vocábulos *moderno* e *modernidade*, que se conhecem com suficiente documentação e rigor, a *modernidade* é um fenómeno, de ritmo temporal variável, de mudança cultural, social, estética e política que está a acontecer, mesmo se os veios ou os vetores dessa mudança têm uma genealogia relativamente longa. A *modernidade* é por isso mesmo intrinsecamente transiente: cada *modernidade* está condenada a ser substituída por outra *modernidade* e a tornar-se, por sua vez, em antiguidade relativamente às posteriores modernidades.

Não é, porém, um veio ou um vetor, isoladamente, que configura uma *modernidade*. Só quando sistemicamente múltiplos veios ou vetores confluem e interagem é que verdadeiramente se configura uma *modernidade*. Nesta perspetiva, afigura-se como evidente que se instaura uma *modernidade* – diríamos, a primeira e matricial *modernidade* – ao longo da segunda metade do século XVIII, com as ideias filosóficas, científicas, jurídicas e políticas da Ilustração, com a emergência da estética como um domínio autónomo, com a difusão da poética do génio, com a valorização da sensibilidade e da imaginação, com o liberalismo político e económico, com a revolução industrial, com a progressiva laicização ou desmiraculização da vida e do mundo. Entre os vetores que configuram esta *modernidade* existem tensões e conflitos que hão de originar, como tem sido proposto e demonstrado por diversos estudiosos, o dissídio entre as «duas modernidades» – a *modernidade* cultural e mais especificamente a *modernidade* estética e a *modernidade* política, social, económica e técnica. Um dissídio que se iniciou com o Romantismo e que se aprofundou ao longo dos séculos XIX e XX.

Hegel foi uma testemunha, um observador e um analista autorizado deste multiforme processo da génese do que denominamos a *modernidade* por antonomásia. No «Prólogo» da *Fenomenologia do espírito*, obra publicada em 1807, escreveu Hegel: «Não é difícil dar-mo-nos conta, aliás, de que vivemos em tempos de gestação e de transição para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo anterior do seu “ser ali” e da sua representação e dispõe-se a afundá-lo no passado, entregando-se à tarefa da sua própria transformação. O espírito, certamente, não permanece nunca quieto, mas encontra-se sempre em movimento incessantemente progressivo. Todavia, assim como na criança, após um longo período de silenciosa nutrição, o primeiro alento rompe bruscamente a gradualidade do processo puramente acumulativo num salto qualitativo e a

criança nasce, assim também o espírito que se forma vai amadurecendo lenta e silenciosamente em direção à nova figura, vai desprendendo-se, partícula após partícula, da estrutura do seu mundo anterior [...]. Estes paulatinos desprendimentos, que não alteram a fisionomia do todo, veem-se bruscamente interrompidos pela aurora que de súbito ilumina como um raio a imagem do mundo novo».⁵

Esta «aurora» hegeliana é a evidenciação da mudança sistémica e global que foi a *modernidade*, preparada desde o século XVI pelos múltiplos, acumulativos e «paulatinos desprendimentos» do *espírito* em relação ao mundo anterior. O «mundo novo» de que fala Hegel recolhe, integra e transcende o novo que reiterada e emblematicamente assinala os percursos da história e da cultura europeias desde o Renascimento e os descobrimentos geográficos até à Revolução Francesa, projetando-se para um horizonte futurante em que a memória e a tradição têm relevância gradualmente menor e até exígua, porque um dos veios centrais desse «mundo novo», a racionalidade científica, em particular a racionalidade matemática, é fortemente autónomo em relação à memória representada pela lição e pela autoridade dos Antigos.

Na chamada «Querela dos Antigos e dos Modernos», que foi um dos episódios fundamentais do multissecular processo de formação da *modernidade*,⁶ Jonathan Swift (1667-1745), defensor dos Antigos, interveio com uma obra de ironia brilhante e corrosiva, na qual, de modo alegórico, denuncia e lastima a obliteração da memória levada a cabo pelos Modernos. Com efeito, em *The battle of the books* (1704), Swift representa os Antigos mediante a alegoria das abelhas e os Modernos através da alegoria das aranhas.⁷ Ora desde Lucrécio e Horácio as abelhas representam alegoricamente o labor do poeta que recolhe da leitura de outros autores o saber memorial que alimenta novos poemas. A metáfora

⁵ Traduzimos de G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 12.

⁶ Hans Robert Jauss afirma com razão que toda a cultura europeia, mesmo antes de no século XVIII ter sido cunhado o termo *modernus* em oposição a *antiquus*, se apresenta como uma contínua e interminável *Querelle des Anciens et des Modernes* (cf. Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, p. 65).

⁷ Utilizamos a tradução francesa do texto de Swift publicada em Haia em 1721, reproduzida parcialmente na já citada obra *La Querelle des Anciens et des Modernes*, edição estabelecida e anotada por Anne-Marie Lecoq e precedida de um extenso e notável ensaio de Marc Fumaroli intitulado exatamente «Les abeilles et les araignées».

da abelha que extrai e recolhe das flores os diversos sucos que depois há de transformar em mel, «juntando-lhe, por assim dizer, um certo fermento capaz de aglutinar sob a forma de um produto único esses materiais díspares», encontra-se formulada e desenvolvida na carta 84 das *Cartas a Lucílio* de Sêneca, na qual o escritor de Córdova analisa, com admirável inteligência, a teoria e a prática da leitura, da escrita e da imitação transformadora e criativa: «Voltemos à questão essencial: nós devemos imitar as abelhas, discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (pois a memória conserva-os melhor assim discriminados), e depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos coligidos de modo a que, mesmo quando é visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou».⁸ As abelhas de Sêneca são simultaneamente a alegoria do leitor que recolhe de múltiplas obras o seu alimento espiritual e a alegoria do autor que transforma, graças ao seu engenho, esse alimento num produto diferente e novo. A metáfora da abelha recoletora e criadora foi retomada por autores como Petrarca, Ronsard, Montaigne e Francis Bacon.

As aranhas, em contrapartida, reclusas em si mesmas, sem memória nem assimilação dos outros, segregam das suas próprias entranhas, venenosas e nauseabundas, o fio com que constroem a sua astuciosa e letal teia. Por duas vezes, Swift realça os progressos dos Modernos nas matemáticas e na arquitetura, uma arte largamente devedora da racionalidade científica e técnica. Já Francis Bacon, numa espécie de fábula epistemológica, como escreve Marc Fumaroli, que figura no *Novum Organum*, representa a aranha como emblema dos racionalistas dogmáticos, ao lado da formiga, alegoria dos empiristas que acumulam e utilizam os materiais, e da abelha, metáfora do verdadeiro trabalho filosófico e do método científico, pois articula a faculdade experimental, cujos dados se depositam na memória, e a faculdade racional, que transforma e reelabora criadoramente esses dados da experiência e da memória.⁹ Na sua figuração alegorética, as abelhas e

⁸ Lúcio Aneu Sêneca, *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p.381. Sobre os significados poetológicos da metáfora apícola, veja-se Thomas M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven – London, Yale University Press, 1982, cap.4.

⁹ Vide Marc Fumaroli, *op. cit.*, pp. 216-217; Wesley Trimpf, «The ancient hypothesis of fiction: An essay on the origins of literary theory», *Traditio*, 27 (1971), p.1.

as aranhas de Swift são a primeira representação do dissídio ou do conflito entre dois paradigmas do conhecimento, entre duas culturas, a cultura humanística e a cultura científica, como dirá C.P. Snow na sua célebre conferência *The two Cultures and the scientific Revolution* (1959).

A racionalidade científica e técnica, que é o fator hegemónico que modela as organizações sociais, a economia, as estruturas político-administrativas e os estilos de vida da *modernidade*, esquece ou dispensa Mnemósine. A memória e a fidelidade aos valores memoriais são inexoravelmente dissolvidos pela dinâmica da economia capitalista, pelo processo de secularização do mundo, pela relativização dos valores morais, pela globalização do comércio, pela concentração em vastas cidades de massas trabalhadoras desenraizadas das suas comunidades de origem, pela vertigem da moda, típica expressão burguesa do novo, do efémero e do contingente. As famosas páginas iniciais do *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Marx e Engels denunciam a amnésia perversa, a alienação, a instabilidade e a insegurança que a revolução permanente dos mecanismos de produção capitalista gera nos homens, nas instituições e nas comunidades sociais. Esta denúncia será o prólogo das críticas severas, das acusações violentas e das interrogações perplexas e muitas vezes angustiadas que, ao longo da segunda metade do século XIX e sobretudo ao longo da primeira metade do século XX, recairão sobre a *modernidade* de matriz iluminista, sobre a *modernidade* capitalista e burguesa e sobre as suas perversões totalitárias, por parte tanto de pensadores marxistas (G. Lukács, T. Adorno, M. Horkheimer) como de pensadores não marxistas (Max Weber, G. Simmel, Ortega y Gasset, Leo Strauss).

É hoje comumente aceite a ideia de que a *modernidade* é poligenética, bem como a ideia de que não existe uma única *modernidade*, mas *modernidades* múltiplas, em tensão e até em conflito umas com as outras.¹⁰ Desde há algumas décadas, ganhou sobretudo aceitação a ideia de que a *modernidade* estética, literária e artística, iniciada e configurada pelo Romantismo, embora deva alguns elementos relevantes à *modernidade* iluminista – por exemplo, o princípio da autonomia da esfera estética e o princípio da liberdade criadora –, se constituiu em grande medida como denegação e transcensão dessa mesma *modernidade*

¹⁰ Veja-se, e. g., Jostxo Beriain, *Modernidades en disputa*, Barcelona, Anthropos, 2005.

iluminista.¹¹ Com efeito, a *modernidade* estética recusa a hegemonia da racionalidade científica e técnica, opondo-lhe os valores e os horizontes da imaginação, da vidência e do sonho; recusa o utilitarismo e o pragmatismo burgueses e capitalistas, opondo-lhes a gratuidade, a idealidade e a autonomia da arte; recusa o desencantamento do mundo, construindo em contraposição mundos alternativos fantásticos e concebendo a poesia como revelação, como logofania do sagrado.

O Romantismo, como é consensual entre os seus mais autorizados estudiosos, constituiu uma revolução e não uma evolução,¹² se bem que na revolução romântica, como em qualquer revolução, atuem fatores cuja origem e cujo desenvolvimento são identificáveis num tempo histórico anterior (a categoria histórico-literária de Pré-Romantismo foi construída para explicar os veios evolutivos daquela revolução). Com efeito, a *modernidade* romântica provocou a erosão e o subsequente colapso de um megaperíodo literário que podemos denominar sem impropriedade *Classicismo* e que se estende desde o século xv, com o Renascimento italiano, até finais do século xviii, com o Neoclassicismo de matriz francesa e a *Klassik* germânica. Durante este megaperíodo que compreende modulações e sequências estilístico-periodológicas diversas, desde o Maneirismo e o Barroco até ao Neoclassicismo, Mnemósine, a deusa da memória, foi uma presença primordial e constante, fecundando a imitação dos autores modelares, os preceitos da poética e da retórica, a prática dos géneros e subgéneros, os fenómenos da intertextualidade, as referências e as alusões mitológicas, etc.

Em rigor, porém, o Romantismo não provocou o colapso da tradição greco-romana, como afirmou Octavio Paz.¹³ O Romantismo, como o grande poeta e crítico mexicano aliás reconhece, pôs em causa e arruinou a tradição greco-romana como modelada, regulada e cristalizada pelas poéticas do Classicismo francês e, em particular, do Neoclassicismo setecentista. A prova de que assim foi

¹¹ A tese das «duas modernidades» foi consistentemente advogada por Matei Calinescu, na sua obra *Five faces of Modernity. Modernism Avant- Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987 (trata-se da edição revista e acrescentada da obra intitulada *Faces of Modernity*, publicada em 1977).

¹² Dentre a copiosa bibliografia existente sobre a matéria, citaremos apenas os seguintes estudos: Ernst Behler, «The german romantic revolution», James Pipkin (ed.), *English and german Romanticism: Cross-currents and controversies*, Heidelberg, Carl Winter, 1985, pp.61-77; Lilian R. Furst, «Romanticism: Revolution and evolution», *id.*, *ibid.*, pp.79-87; Alfredo De Paz, *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

¹³ Cf. Octavio Paz, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 28-29.

encontra-se na relevância do *helenismo* no Romantismo alemão, no Romantismo inglês e, em menor medida, no Romantismo francês.¹⁴

Nos poetas gregos, nos mitos e nos deuses gregos, no povo grego, os românticos alemães, ingleses e franceses leram a sua própria condição de escritores românticos, resgatados pela liberdade pós-classicista e impelidos para o futuro pela inexaurível força criadora do *eu*. Friedrich Schlegel, o mais importante e influente crítico e teorizador do Romantismo alemão, que se propôs ser o «Winckelmann da poesia grega», escreveu no seu *Diálogo sobre a poesia* (1800) que é próprio, por essência, de qualquer arte religar-se ao que já recebeu forma e que, por conseguinte, a história remonta, de geração em geração, até à primeira fonte originária, num percurso memorial: «Para nós outros, Modernos, para a Europa, essa fonte situa-se na Grécia; e para os Gregos e a sua poesia, foi Homero e a antiga escola dos Homéridas. Havia ali uma fonte inesgotável de poesia, infinitamente moldável; um poderoso rio da representação em que cada vaga da vida vinha rugir após a outra, um mar calmo no qual a plenitude da terra e o esplendor do céu se refletiam fraternalmente. Tal como os sábios procuram na água o começo da natureza, assim também o fluido é a figura da mais antiga poesia»¹⁵. O ideal *moderno* de Friedrich Schlegel não é a restituição dogmática de uma tradição, mas a apropriação criadora, dinâmica, infinitamente progressiva, dessa tradição, emblematicamente representada pela fonte originária da poesia homérica. A conceção da poesia romântica como uma poesia universal progressiva, formulada no fragmento n.º 116 do *Athenaeum*, postula a união do antigo e do moderno, a harmonia, advogada e levada à prática por Goethe, do clássico e do romântico. Os Modernos estabelecem o devir da poesia; os Antigos estabelecem o que a poesia deve ser. Nesta perspetiva, a poetologia romântica harmoniza Mnemósine e a poesia entendida como «discurso republicano», superando o conflito central da «Querela dos Antigos e dos Modernos». Friedrich

¹⁴ O *helenismo*, como manifestação autêntica do *Classicismo*, como paradigma estético e como ideal educativo, tem a sua matriz primordial na *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann J. Winckelmann. Sobre o helenismo romântico existe numerosa bibliografia, cujas obras fundamentais se encontram citadas no excelente livro de David Ferris, *Silent urns. Romanticism, hellenism, modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 205-206. Acrescente-se a essa bibliografia um estudo com informação muito rica: Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana da la poesía*, Madrid, Visor, 1992.

¹⁵ Traduzimos de Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 295.

Schlegel recupera assim as categorias estéticas do «génio», da «originalidade», da liberdade criadora e da infinita perfectibilidade da poesia, sem a rejeição ou o esquecimento de uma herança imperecível, anunciando a nova Idade de Ouro que nascerá da simbiose da Antiguidade e da Modernidade.¹⁶

Por outro lado, a *modernidade* romântica integrou no seu pensamento poetológico, no seu imaginário e no seu ideário, a memória cultural identitária de cada nação e de cada povo. Os mitos, as lendas, o folclore, os velhos cancioneiros, as narrativas hagiográficas, as crónicas guerreiras, etc., foram objeto de culto, de estudo e de recriação, como a herança mais lídima e original de cada nação, contrapondo-se aos temas e aos *topoi* da tradição neoclássica. O património bibliográfico e documental foi recolhido em bibliotecas e arquivos; o património arqueológico e artístico foi conservado em museus. A filologia, a história literária, a história das religiões, a história política e a história do direito foram erigidas em ciências da memória coletiva de cada povo. Os acontecimentos, os heróis, os lugares e as datas memorialmente relevantes foram inscritos e celebrados na hagiografia e na liturgia nacionais. A memória nacionalista foi com frequência hiperbolizada e instrumentalizada por ideologias e movimentos políticos que colocaram ao serviço dos seus interesses a criação cultural e que converteram disciplinas que deviam ser científicas em instrumentos de propaganda.

O pensamento poetológico de Charles Baudelaire tem uma relevância central para se compreender a categoria estética da *modernidade* nas suas relações com a memória e para se entenderem os desenvolvimentos e as transformações que esta categoria apresenta no Modernismo e na Vanguarda.

Ao estabelecer o que denomina «uma teoria racional e histórica do belo», em contraposição a uma «teoria do belo único e absoluto», Baudelaire concebe a beleza estética como sendo constituída por um elemento eterno e invariável e por um elemento relativo, circunstancial e mutável. Esta dualidade da categoria estética é uma consequência da dualidade ontológica do homem, cuja natureza participa da imutabilidade do eterno e da contingência e da relatividade do tempo histórico. Esta conceção dualista do belo fundamenta

¹⁶ Cf. Ernst Behler, *German romantic literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 295.

e legítima a célebre definição da *modernidade* formulada por Baudelaire: «[l]a modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable». ¹⁷ Cada artista tem a sua própria *modernidade*, se souber representar o tempo histórico em que lhe cabe viver e criar («[il] y a eu une modernité pour chaque peintre ancien»). A(s) *modernidade(s)* de Baudelaire postulam portanto uma temporalidade serial em que cada *modernidade* está destinada a converter-se em *antiguidade* de uma *modernidade* ulterior. O tempo de cada *modernidade* assim concebida é de mensuração difícil e aleatória: quando é que se esgota o elemento variável, relativo e circunstancial de cada *modernidade*? Quando é que o *novo* que fundamenta e caracteriza cada *modernidade* é destituído desta sua função demarcadora ou sinalizadora? A «tradição do novo» é uma cadeia de ruturas ou interrupções sucessivas, de aceleração tendencialmente crescente, que faz com que a *modernidade* seja uma passagem ou uma ponte para outra *modernidade*, mas o *novo*, como observou Walter Benjamin, não é necessariamente o *moderno*. ¹⁸

A «metade» eterna e imutável da *modernidade* evita a cesura radical e caógena com o passado e a memória, mas esta «metade» é uma face da lua oculta ou ocultada, que poderá ter componentes tanto estéticas como antropológicas, morais e metafísicas. O que Baudelaire realça e valoriza reiteradamente é a relação do belo e da *modernidade* com o tempo presente, em especial com o que denomina «a qualidade essencial do presente» e a «memória do presente». O belo, a originalidade e o novo são filhos do tempo – tal como os Modernos tinham proclamado a verdade como *filia temporis* –, não existem sem a memória do presente, e por isso à *modernidade* de Baudelaire, que é a *modernidade* do seu tempo, corresponde uma beleza nova e particular que não é a beleza de Aquiles ou de Agamémnon, nem a beleza de Rubens ou de Veronese, sinédoques de outras *modernidades*. A representação das «cortesãs» do tempo presente, sucessivamente

¹⁷ Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Oeuvres complètes* II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, pp. 685 e 695. No «Salon de 1846», Baudelaire esclarece o seu conceito de beleza eterna e de beleza transitória e particular: «La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté» (cf. *op. cit.*, p.493). Sobre a conceção baudelaireana da *modernidade*, veja-se Isabel Valverde, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art français de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, pp. 351 ss.

¹⁸ Cf. Walter Benjamin, *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 178.

designadas pelo «dicionário da moda» como *impures, filles entretenues, lorettes* e *biches*, não pode «inspirar-se» – termo tipicamente academicista – nos retratos das cortesãs de Rafael ou de Tiziano e nenhum «Winckelmann moderno» pode legislar regularidades de gosto e de modelos que se sobreponham à irregularidade, ao bizarro, ao insólito e ao surpreendente do belo do tempo presente.

Na sua temporalidade serial, a *modernidade* de Baudelaire, com muitas afinidades com o conceito de Romantismo formulado por Stendhal,¹⁹ não se projeta histórico-geneticamente no futuro, isto é, não se integra numa narrativa de progresso, ideia que, por razões filosóficas, teológicas, sociais e estéticas, o autor de *Les Fleurs du Mal* desqualifica ou mesmo abomina. Todavia, na sua ambiguidade polar entre o «eterno» e o «transitório», o conceito de *modernidade* de Baudelaire deixou aberto o caminho a dois possíveis modelos artístico-literários que viriam a concretizar-se historicamente, na primeira metade do século xx, no Modernismo e na Vanguarda, ou, para utilizar designações propostas por Frank Kermode, no «modernismo tradicionalista» e no «modernismo antitradicionalista».²⁰

As aranhas de Swift tiveram uma vitória ruidosa, virulenta e traumática, na *modernidade* estética, com as Vanguardas, em especial com o Futurismo. A amnésia destrutiva atingiu no Futurismo o seu momento zenital e paroxístico: proclamar a urgência de demolir as bibliotecas, os museus, as academias e as universidades, lugares simbólicos da memória ocidental; acabar com a «fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários»,

¹⁹ Stendhal, nas suas definições de Romantismo, sublinhou a relação primordial que existe entre a arte romântica e a época contemporânea, com as suas paixões, os seus modos de sentir e as suas crenças (cf. Isabel Valverde, *op. cit.*, pp. 106 ss). No «Salon de 1846», Baudelaire escreveu: «qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts» (*op. cit.*, p. 421).

²⁰ Frank Kermode, *The sense of an ending*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 103-104. Sobre os conceitos de Modernismo e de Vanguarda, para além da bibliografia citada nos nossos estudos «A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa» (*Diacrítica*, 10 (1995), pp. 137-164) e «Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa», (*Diacrítica*, 11 (1996), pp. 705-736), *vide*: Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990; Astradur Eysteinnsson, *The concept of Modernism*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990; John J. White, *Literary Futurism: Aspects of the first Avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1990; Matteo D'Ambrosio, *Futurismo e altre Avanguardie*, Napoli, Liguori, 1999; Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the problems of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; D. Scheunemann (ed.), *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2000; Andrew J. Weber, *The european Avant-Garde*, Cambridge, Polity Press, 2004; Angelo D'Orsi, *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Roma, Salerno Editrice, 2009; Stephen Ross (ed.), *Modernism and theory. A critical debate*, London-New York, Routledge, 2009.

guardiões e núncios da memória; gritar a necessidade de largar todas as âncoras e de romper com todas as amarras, literal e metaforicamente; viver jubilosa e exaltadamente os desafios da velocidade vertiginosa, da violência libertária e da guerra regeneradora; cantar a beleza radicalmente nova das máquinas, das fábricas, das grandes cidades frenéticas e tentaculares e das gigantescas e agitadas multidões urbanas. Todos estes anseios, projetos e desígnios significam abolir o passado, rasurar o presente e inventar, sem antepassados, sem heranças, sem mestres nem tutores, «a primeiríssima aurora sobre a terra», construindo um mundo, um homem e uma beleza *ex nouo*.

Simbolicamente, o parricídio dos «gloriosos pais intelectuais» dos futuristas – o parricídio dos «nossos pais simbolistas», Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine – representa o corte inexorável com a «longínqua nascente azul do passado». Esta «nascente azul» é outro nome da «flor azul» (*die blaue Blume*) de Novalis, símbolo do idealismo romântico e pós-romântico, a que os futuristas contrapõem o «vermelho», símbolo cromático da violência futurante, da revolução técnico-industrial que fulgura na reverberação das caldeiras das locomotivas, do heroísmo bélico que, na energia dos combates cruentos, veste as montanhas de escarlata. A caracterização dos futuristas como «nós que ousámos sair nús do rio do tempo» é a metáfora da recusa de qualquer tradição, de qualquer Classicismo, de quaisquer cânones e de quaisquer convenções.²¹ Mnemósine não tem lugar na *modernidade* vanguardista, nascida sob o signo da rutura vociferante com a tradição. As aranhas de Swift, na «vida moderna incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa», num mundo em que os autores não devem ter outra preocupação «senão a de uma *absoluta originalidade criadora*», alcançam um domínio imperial.

Paradoxalmente, porém, as «aranhas» das Vanguardas buscam, rememoram e louvam os seus precursores: Marinetti, no manifesto em que mata os «pais simbolistas», celebra Zola, Whitman, Rosny aîné, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren; André Breton, no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, constrói uma longa genealogia do movimento, que vai desde Dante, Swift, Young e Sade até Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont. A rutura total com a tradição e a absoluta

²¹ Cf. F. T. Marinetti, «Nós renegamos os nossos mestres simbolistas últimos amantes da lua – 1915», *Antologia do Futurismo italiano. Manifestos e poemas*. Organização, tradução, introdução e notas de José Mendes Ferreira. Lisboa, Editorial Vega, 1979, p.163.

originalidade criadora são dois mitos das Vanguardas desmentidos pela dinâmica histórica da literatura, como testemunham as genealogias de precursores engendradas pelos próprios pontífices vanguardistas, mas sobretudo infirmados pela lógica funcional de toda a semiose da cultura e, em particular, da literatura: sem a memória dos sistemas culturais não é possível comunicar, não é possível produzir nem ler textos, desde os fundamentos das materialidades da expressão até aos níveis complexos de ordem semântica, temática e simbólica.²² A amnésia total da tradição, na arte como na ciência, condena ao silêncio.

No mesmo tempo histórico em que as Vanguardas estigmatizavam e expulsavam Mnemósine, a deusa da memória criadora reencontrava um novo santuário no Modernismo europeu e em especial no Modernismo anglo-americano, que foi simultaneamente o aprofundamento e o depuramento de veios poetológicos da *modernidade* romântica e da *modernidade* simbolista e a busca de um novo Classicismo, a construção de uma nova arquitetura da tradição poética ocidental. O Classicismo modernista de T.S. Eliot, Pound, Joyce, Valéry, Pessoa, etc., criou o *novo* com o intertexto de trinta séculos de memória literária. Como escreveu oracularmente Fernando Pessoa, em qualquer poema deverá haver «qualquer coisa por onde se note que existiu Homero».

²² Sobre o mito vanguardista da originalidade absoluta, veja-se Rosalind E. Krauss, *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, Cambridge, Mass.-London, The MIT Press, 1985. Veja-se também, num âmbito mais geral, o ensaio de Thomas McFarland, «The originality paradox», *New literary history*, V, 3 (1974), pp. 447-476.