

Ana Leonor Pereira
João Rui Pita
[Coordenação]

Miguel Bombarda ^[1851-1910] e as singularidades de uma época



(Página deixada propositadamente em branco)

Ana Leonor Pereira
João Rui Pita
(Coordenação)

FOLHA DE ROSTO

Miguel Bombarda (1851-1910)
a as singularidades de uma época

Coordenação Científica da Coleção Ciências e Culturas

João Rui Pita e Ana Leonor Pereira

Os originais enviados são sujeitos a apreciação científica por *referees*

Coordenação Editorial

Maria João Padez Ferreira de Castro

Edição

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: impresauc@ci.uc.pt

URL: <http://www.imp.uc.pt> • Normas de publicação de coleções

Design

António Barros

Pré-Impressão

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

Capa

António Dantas. *Sem título*, 2002. Col. António Barros. Coimbra

Impressão e Acabamento

SerSilito • Maia

ISBN

978-989-8074-11-9

Depósito Legal

.....

Obra publicada com a colaboração de:

2



C E I S 3 0
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XX
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Obra publicada com o apoio de:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do Quadro Comunitário de Apoio III



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

© Agosto 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

**O LOUCO E O ARLEQUIM. MARGINALIDADE E VANGUARDA ESTÉTICA
NA CRISE FINAL DA I REPÚBLICA**

A despeito de algumas restrições importantes nas relações teóricas entre o positivismo e o republicanismo português, numa reconfiguração política que seguiu no essencial a via heterodoxa de Littré¹ (sob o paradigma da harmonização por este estabelecida entre *Revolução e Positivismo* em vista *Do Estabelecimento da Terceira República* francesa) –, pode subscrever-se, de um modo geral, que a revolução republicana de 1910 tenha sido filha do pensamento positivista e culminou a vaga de euforia cientista da última metade do século anterior. É conhecida (e foi, aliás, na época, motivo de demonstração de inegável influência sócio-política) a plêiade de cientistas e publicistas portugueses alinhados com as ideias de Comte e seus discípulos e, simultaneamente, empenhados na mudança de regime político, mas não se trata aqui, porém, de recuperar ou actualizar qualquer genealogia da influência do legado positivista nos ideais republicanos, nem tão pouco estabelecer os modos da decifração filosófica e sociológica das fontes de inspiração². Por isso mesmo, deixarei de lado a referência (ainda para o início do século XX que me ocupa, não sem chamar a atenção para a sua importância) de uma recuperação neopositivista que, entre os *anos vinte e trinta* encontrou em Abel Salazar um expoente ainda em estado de reavaliação.

Procuo aqui estritamente considerar como, entre outros motivos de interesse, a mentalidade cientista arrastada pela República vitoriosa, num limiar da crise de valores culturais, votou à marginalidade uma minoria de artistas que, opondo-se aos ideais regeneradores ou a eles alheios, radicalizaram a subjectividade criadora e conferiram um valor ôntico à realidade individual como profundo *eu* artístico... E, em consequência, procuro ver como, contrariando esse cientismo biológico-social que pretensamente ordenaria a orgânica da sociedade e a sua reprodução totalizante e normalizadora, tais artistas, possuidores de imenso génio, exorcizaram a sua marginalidade em Arte. Neste sentido, trata-se, quando muito, de actualizar a genealogia do campo das referências polémicas com os fundamentos doutrinários dominantes na República, assinalando

¹ Vd. sobretudo F. Catroga: *Os Inícios do Positivismo em Portugal. O Seu Significado Político-Social*, ed. Inst. História e Teoria das Ideias, Coimbra 1977.

² *Id.*: «A importância do positivismo na consolidação da ideologia republicana em Portugal», *Biblos* (LIII), Coimbra 1977, pp. 285-327.

a oposição manifestada, com instrumentos do escândalo e do escárnio, pelos poetas de *orpheu...* e tudo.

Parto, neste ponto, do pressuposto de que, numa perspectiva de história da cultura, o século XX português começou, por assim dizer, em 1915³; e, nessa *modernidade* nascente, é de um sujeito mergulhado numa profunda e arrastada crise que se fala, a braços com os velhos valores demo-liberais e um imaginário que arrastou o homem, entre o desespero e a idolatria de si mesmo, para uma verdadeira «cruz na encruzilhada»⁴, na sugestiva expressão de Almada Negreiros.

Mas começarei por prestar atenção à *órfica* metamorfose de Fernando Pessoa, justamente saído das hostes saudosistas no auge das polémicas em que os seguidores de Teixeira de Pascoais se viram envolvidos, a investidas variadas, aí por volta de 1915. Pretendo notar o que no consabido desdobramento pessoano me parece essencial na definição de uma *modernidade da arte contemporânea* como na noção de *artista moderno*. E começarei por interrogar: como traduzir em linguagem sociológica, para lá da pertinência de interpretação das expressões figurativas (mais propriamente, textuais), o significado que pode assumir o fenómeno de alteridade que a constelação heteronímica pessoana trouxe, no limite da extrema descoberta do *outro* em um *eu-próprio*, à cultura contemporânea? Ora o fenómeno da heteronímia *moderna*, segundo o paradigma pessoano, tem sido consensualmente encarado como fenómeno de *dispersão* do sujeito criador⁵. Mas tal *dispersão* – acaso seja esse o diagnóstico do que de mais fundo da consciência (possível) do artista perpassa na sua obra – não pode entender-se em sentido estritamente estético, como algo de confessional, quando Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, autor de um ciclo poético justamente intitulado *Dispersão*, proclamava essa já muito conhecida fórmula de poeta que se sente dividido:

Perdi-me dentro de mim
*Porque eu era labirinto.*⁶

A atitude do artista, por esse tempo dobrado ao peso de um sentimento de crise do indivíduo (carregando sobre si, como pena, a imensa cruz de uma crise geral da sociedade), era dominada pela consciência de uma perda de si próprio. Abandonado pelos deuses, a procura de respostas desse artista para o «momento em que sossegadamente não cremos em nada, / Pagãos inocentes da decadência», lenta busca, levaria primeiro a uma expectativa de inocência e apatia, manifestada pelo convite lírico

³ Já procurei identificar como a medida do tempo (o da temporalidade histórica, de um novo tempo) marcou uma diferença radical entre os primeiros modernistas e o saudosismo de Pascoais (L. A. C. D.: *A república e a elite seareira*, in *Uma Anti-Seara em «Seara Nova»*, ed. CEIS20, Coimbra 2002; Cadernos do CEIS20, 3).

⁴ Almada Negreiros: *A invenção do dia claro*, in *Poesia*, ed. Imprensa Nacional - Casa-da-Moeda, Lisboa 1990, p. 160 (Obras Completas, I).

⁵ Vd. , p. e., a sugestão para uma génese da heteronímia moderna em Carlos Reis: *Pluridiscursividade e representação ideológica n'Os Maias*, in *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, Edit. Presença, Lisboa 1999, pp. 135-136.

⁶ M. Sá-Carneiro: *Partida*, in *Poemas Completos*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1996, p. 36.

peçoano a «saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes»⁷. Mas das primeiras escavações «por mim mesmo a procurar» restaram ao amigo Sá-Carneiro «cinzas, cinzas só, em vez do fogo... / – Onde existo que não existo em mim?»⁸. Daí que o sujeito sinta, nesse primeiro olhar sobre si mesmo, desconhecer-se verdadeiramente diante do espelho, conforme confiança epistolar de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, identificando uma comum problemática: «*Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?*» *E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecia, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio.*⁹

Valerá a pena estender o problema e indagar o sentimento do poeta que se *desconhece* a si mesmo ou, talvez melhor, de todo se não *reconhece* na relação com determinado meio (espaço físico, da mais objectiva alteridade), ao ponto de não conter este desabafo, que ficou avulso na versificação sá-carneiriana (mas convém não desentranhar do processo de uma época), assim mesmo na solidão de uma quadra, como instantânea e breve impressão que o impulso lança no papel:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.¹⁰

E o dilema da relação atinge no poeta dos *Indícios de Oiro* o mais completo e final esclarecimento neste aparente paradoxo:

«Cada vez posso menos deixar de ser *Eu* – e cada vez sofro mais por ser *Eu*.»¹¹

Ora a dificuldade da relação encontrava-se, creio – e soube-o bem o artista, conquanto parco em no-lo identificar –, fora de si mesmo, com origem na hostilidade do meio cultural e político ambiente à revolução futurista e à sua afirmação de livre criação artística, isto é:

Fora: dia de Maio em luz
E sol – dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos [...] apenas forçados
Supportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –

⁷ Ricardo Reis: [Ode sem título] 5, in *Poesia*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000 (Obras de Fernando Pessoa, 15) pp. 33-34.

⁸ M. Sá-Carneiro: *Escavação*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 30.

⁹ *Id.*: [Carta a F. Pessoa (3 Fev. 1913)], in *Cartas a Fernando Pessoa*, 2ª ed., Edições Ática, Lisboa 1992, vol. I, pp. 62-63.

¹⁰ *Id.*: [Sem título] 7 (ciclo dos *Indícios de Oiro*), in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 80.

¹¹ *Id.*: [Carta a Fernando Pessoa (8 Jan. 1916)], in *Cartas a Fernando Pessoa*, ed. cit., vol. II, p. 142.

... e estes que, amiúde, engloba no ápodo grotesco de «lepidópteros» eram, precisamente, os bonzos de uma república em crise, escarnecidos caricaturalmente por Sá-Carneiro como:

*Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De pêros ou de sardinhas fritas...*¹²

A referência inscreve-se no mesmo quadro e em quase idênticos termos (mas não verdadeiramente caricatural, antes sério até ao fel) que nos legou Almada Negreiros, artista cuja atitude de ruptura se explicita, de entre os da sua geração, mais nítida, brutal, impiedosa como neste exemplo de ódio ao «rotundo e pançudo-sanguessugo / meu desacreditado burguês apinocado» a quem, diz:

*Eu queria cuspir-te a cara e os bigodes,
quando te vejo apalermado p'las esquinas
a dizeres piadas às meninas,
e a gostares das mulheres que não prestam
e a fazer-lhes a corte
e a apalpar-lhes o rabo*¹³.

Para este espécime liberal-republicano (cujo friso de tipos sociais reprodutores do *status* republicano escorre, com uma violência bem nossa conhecida «e por extenso», no *Manifesto Anti-Dantas*), que era o artista moderno e criador de novidades se não um excêntrico remetido para as *loucuras* da república, exemplo de *posse* que não cabia no preciso paradigma de uma positiva cidadania? Almada aclara uma resposta nesta acusação:

Tu arreganhas os dentes quando te falam d'Orpheu [...].
E chamas-me doido a Mim
*que sei e sinto o que Eu escrevi!*¹⁴

Valerá, então, a pena reflectir sobre a significação da execração futurista ao republicano, situando-a numa linha de refração à mentalidade que neste ainda predominava em plena crise da própria República. E, num plano mais fundo, deve constatar-se que, a despeito de uma reavaliação positivista do papel do indivíduo (nada, afinal, que contrariasse essa «única reserva» que o próprio *Catecismo Positivista* não tenha consagrado como factor de adaptação individual ao «serviço real da Humanidade»¹⁵), o certo é

¹² *Id.*: *Manucure*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 55.

¹³ Almada Negreiros: *A cena do ódio*, in *Poesia*, ed. cit., p. 57.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 56.

¹⁵ Cf. A. Comte: *Catecismo Positiviste*, ed. Garnier-Flamarion, Paris 1966, p. 226.

que a reminiscência comteana de limitação do livre arbítrio conduziu a tendencial ou mal encoberta diluição dos *eus* na orgânica da autoridade social e moral.

A transposição de tal tendência para o plano cultural revelou-se predominantemente na defesa de uma «coesão mental» da comunidade, para a constituição da qual a criação estética deveria ser simples «expressão moral da raça»: este o traço comum que atravessa, por exemplo, o que creio ter sido o primeiro *Inquérito Literário* à vida portuguesa no século XX, levado a efeito pelo jornal *República* em 1912 e compilado em 1915. Entre os inquiridos – aliás, o primeiro –, Júlio de Matos teceu críticas à renascença literária radicadas no diagnóstico de uma decadência provocada pelos próprios artistas, que dizia «todos mui pessoais e individualistas» e sem preocupações de incorporar «uma corrente definida». Esta deveria constituir-se, então, a partir dos superiores estímulos intelectuais capazes de conduzir a uma totalidade nacional¹⁶ que, só episodicamente, Júlio de Matos via irromper do torpor endógeno da pátria. O postulado de que partia enunciava-se deste modo:

*Tudo o mais que temos feito tem sido por arrancos, semelhantes aos do enfermo que num dado momento concentra todas as reservas nervosas para conduzir um certo acto e sucumbe em seguida.*¹⁷

Não admira, pois, que, ao ver detonar toda essa afirmação individual de criação que irrompia das páginas de *Orpheu*, Júlio de Matos (primeiro, uma vez mais, na imprensa da época, mas conforme o inventário levantado já quinze anos antes por Júlio Dantas¹⁸) acusasse os novos poetas de representar a máxima *enfermidade* em arte:

*[...] eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles...*¹⁹

Os contornos da imputação de que foram alvo são bem conhecidos²⁰. E com eles, certamente, relaciona-se a alusão feita pelo poeta de *Manucure* aos escândalos *órficos* e suas reincidências de *paulismo*, *sensacionismo* e *intercecionismo* em sucessivas revistas e *plaquetes*, conforme pode ler-se em carta a Fernando Pessoa:

*Porque creia, meu pobre Amigo: eu estou doído. Agora é que já não há dúvidas [...]: O Sá-Carneiro está doído. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice. Assim como o Ângelo de Lima sem gritaria. Literatura, sensacionismos – tudo isso acabou. Agora só manicómio.*²¹

¹⁶ J. de Matos, in Boavida Portugal (org.): *Inquérito Literário*, Liv. Clássica Edit., Lisboa 1915, p. 17.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹⁸ J. Dantas: *Pintores e Poetas de Rilhãfoles*, Lisboa 1900.

¹⁹ Vd. Nuno Júdice: *A Era do «Orpheu»*, Edit. Teorema, Lisboa 1986, p. 61.

²⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 61 e ss.

²¹ M. Sá-Carneiro: [Carta a Fernando Pessoa (13 Jan. 1916)], in *Cartas a Fernando Pessoa*, ed. cit., vol. II, p. 143.

Os artistas de *Orpheu* levaram, aliás, à ostensiva provocação a resposta ao achaque que se seguiu ao primeiro número da revista: já para as páginas do nº 2 (e último saído a público), foram buscar ao Hospício de Rilhafoles a colaboração de Ângelo de Lima – desenhista e poeta então quase ignoto que, vinte anos mais tarde, Fernando Pessoa fez lembrar somente como «quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso»²².

Valerá a pena circunstanciar aqui uma curiosidade que cabe no propósito geral deste Encontro. Preso por desacatos, em público, à autoridade, em Dezembro de 1901, Ângelo de Lima teve imediata entrada naquele asilo psiquiátrico como caso, «com toda a evidência, de um degenerado», não apenas com «o simples aspecto clínico de uma *loucura morab*» mas com «delírios alucinatórios» de uma «evolução cerebral já de si desviada» – são estes os termos que rezam no relatório clínico assinado, no final do ano seguinte, por Miguel Bombarda²³.

E foi, sem dúvida, por estes motivos que Almada, delfim dos poetas *órficos*, transpôs para o absoluto uma voz que se desprendia dessa sua *cruz na encruzilhada* e convidava à autêntica *loucura* em arte:

Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir directamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até à loucura! [...] Vem ler a loucura escrita na palma da tua mão. Fecha a tua mão. Fecha a tua mão com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!²⁴

Sá-Carneiro seguiu o convite à letra e, com sua conhecida sinceridade poética, reconheceu explicitamente e em verso o seu estatuto marginal:

Sem chapéu, como um possesso:
Decido-me!
*Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos*²⁵.

Mesmo fora do quadro patológico para que o meio o remetia, condenado à exclusão, seria caso do artista de génio incontido caminhar para a imediata evasão poética –

E numa extrema-unção d'alma ampliada,
*Viajar outros sentidos, outras vidas.*²⁶

Todavia, não se apartou o poeta, que acabaria por gritar a necessidade de refazer a própria natureza humana a partir do *eu* profundo, remetido à descoberta de si como medida mesmo de toda a alteridade, propondo-se afinal:

²² F. Pessoa: «Nós os de 'Orpheu'», *Sudoeste*, nº 3 (Nov.), Lisboa 1935, p. 3.

²³ Publ. por Fernando Guimarães (org.) in Ângelo de Lima: *Poemas Completos*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1991, pp. 125-129.

²⁴ A. Negreiros: *A invenção do dia claro*, in *Poesia*, ed. cit., p. 160-161.

²⁵ M. Sá-Carneiro: *Manucure*, in *Poemas Completos*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa 1996, p. 67.

²⁶ *Id.*: *Partida*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 28 (ver o contexto explicativo que o A. atribui a estes seus versos in *Cartas a Fernando Pessoa*, ed. cit., p. 71).

*Oh! Regressar a mim profundamente
E ser o que já fui no meu delírio...*²⁷

É hora de concluir que, no termo de um longo processo de afirmação da individualidade que começara pelo impulso de uma rebelião – em que julgou ter-se descoberto na própria individualidade livre ante os seus iguais, aos poucos remetida para uma subjectividade até aos aconchegos domésticos de insucessida afirmação e eficácia críticas sobre as circunstâncias exteriores –, restou ao sujeito criador, na insistência dessa individualidade, o delírio do regresso ao plano ontológico da mais profunda e pura autonomia.

Neste sentido, pode dizer-se que o artista se apartou, isso sim, do circunstancialismo dessa realidade exterior de *abismo* (sem lhe perder o referencial), para se ater à realidade interior em que poderia, livre em si (isto é no sentido que esclarece Pessoa: «Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos.»²⁸), finalmente, fruir a criação em festa, segundo o mote do pessoano Ricardo Reis:

Seja como uma dança dentro de nós
*O sentirmos a vida*²⁹

Deste modo, observamos que um exorcismo da *loucura* em Arte (verdadeiro exorcismo de uma realidade louca) se tornou obra de cabeça e mãos de um arlequim poético – a que Eduardo Lourenço chamou «o emblema dessa geração funambulesca e audaciosa»³⁰ e Almada configurou como seu ícone. E, assim, desceu à rua nesta sincera, porém exuberante afirmação de corpo inteiro em Mário de Sá-Carneiro:

*Torne-se a abrir o Harém em festival, [...]
Que se embandeire em mim o Arraial,
Haja bailes de Mim pela alameda!...
Rufem tambores, colem-se os cartazes -
Gire a tómbola, o carrossel comece!
Vou de novo lançar-me na quermesse:
– Saltimbanco, que a feira toda arrases!*³¹

E valerá não omitir a circunstância de que António Ferro, editor do órgão literário inaugural do modernismo (conquanto por conhecidos motivos de inimizabilidade

²⁷ *Id.*: *Escala*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 101.

²⁸ F. Pessoa: *Aforismos e fragmentos sobre a arte* (21), in *Páginas de Estética*, ed. cit., p. 31.

²⁹ Ricardo Reis: [Poesia] 22, in *Poesia*, ed. cit., p. 51.

³⁰ E. Lourenço: «*Presença*» ou a *Contra-Revolução do Modernismo Português*, in *Tempo e Poesia*, ed. Relógio d'Água, Lisboa 1987, p. 160; cf. ainda *id.*: «*Orfeu*» ou a *Poesia como Realidade*, in *Tempo e Poesia*, ed. cit., p. 51).

³¹ M. Sá-Carneiro: *Escala*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 102.

jurídica, sendo então menor de 21 anos de idade), que a si mesmo se considerava «um funâmbulo de circos e de feiras»³², ainda fazia ecoar tardiamente o grito dessa indignação colectiva a que deu voz num manifesto insolente, ao seu gosto pessoal:

A MULTIDÃO

*Doidos varridos, doidos varridos...*³³

Ora, exorcizando o louco (condição, afinal, de libertação poética), o artista alcançou reconhecer-se... simplesmente artista: a partir da intimidade de si (e é certo que, na época, o discurso estético acompanhou a tendência aberta, ainda no século anterior, por Kierkegaard para uma hipostasia de um sujeito íntimo, que igualmente se abriu tanto a uma racionalidade sistemática como a uma eticidade empenhada³⁴), o *arlequim* dançou em torno dessa *cruz na encruzilhada*. A sua arte tornou-se a mais segura realidade (optimisticamente «Eu – a estátua ‘que nunca tombará’...» a que se alcançou Sá-Carneiro³⁵), essa que a Almada Negreiros coube definir como prefácio ao *ser* do sujeito de figuração estética enquanto poeta *único* - por antítese a «um Único Poeta»³⁶. E de um traço, apenas, fê-lo assim, fora de qualquer metáfora:

*A Realidade somos nós. Nem mais nem menos.*³⁷

•

Resumo – A despeito de algumas restrições importantes nas relações teóricas entre o positivismo e o republicanismo português, numa reconfiguração política que seguiu essencialmente a via heterodoxa de Littré (sob o paradigma da harmonização por este estabelecida entre Revolução e Positivismo em vista Do estabelecimento de Terceira República francesa) – pode subscrever-se, de um modo geral, que a revolução republicana de 1910 tenha sido filha do pensamento positivista e culminou a vaga de euforia cientista da última metade do século anterior. É conhecida (e foi, aliás, motivo de demonstração de inegável influência sócio-política) a plêiade de cientistas e publicistas portugueses alinhados com as ideias de Comte e seus discípulos e, simultaneamente, empenhados na mudança de regime político.

Não se trata aqui, porém, de recuperar ou actualizar qualquer genealogia da influência do legado positivista nos ideais republicanos, nem tão pouco estabelecer os modos da decifração filosófica e sociológica das fontes de inspiração, mas estritamente avaliar como, entre outros motivos de interesse, a mentalidade cientista da República vitoriosa, no limiar da crise de valores culturais, votou à marginalidade uma minoria de artistas que, opondo-se aos ideais regeneradores ou a eles alheios, radicalizaram a subjectividade e conferiram um valor óntico à realidade individual como profundo eu artístico... Como, contrariando o cientismo biológico-social que pretensamente ordenaria a orgânica da sociedade e a sua normal reprodução e como, possuidores de imenso génio, tais artistas exorcizaram a sua marginalidade em Arte.

Neste sentido, trata-se, quando muito, de actualizar a genealogia do campo das referências polémicas com os fundamentos doutrinários republicanos aberta pelos poetas de orpheu...e tudo.

³² A. Ferro: *Prefácio a Teoria da Indiferença*, in *Intervenção Modernista*, Obras de António Ferro, vol. 1, ed. Verbo, Barcelos 1987, p. 19.

³³ A. Ferro: *Nós*, ed. cit., p. 151.

³⁴ Ver o que, a respeito dos discursos filosófico e ético, pode adiantar em *A República e a Elite* Seareira, cit.

³⁵ M. Sá-Carneiro, *Sete canções de declínio*, in *Poemas Completos*, ed. cit., p. 112.

³⁶ Almada Negreiros: *Prefácio ao livro de qualquer poeta*, in *Poesia*, ed. cit., p. 35.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

Abstract – Despite some important restrictions in the theoretical relations between positivism and Portuguese republicanism, it is possible to consider that 1910 republican revolution had its origins in positivist thought and culminated the wave of scientist euphoria in the second half of the previous century. This political reconfiguration essentially followed the harmonization between Revolution and Positivism established by Littré (having the Establishment of the Third French Republic in mind). The vast group of Portuguese scientists and publicists that followed Comte and his disciples' ideas, and were simultaneously interested in changing the political regime, is well known today (and their undeniable socio-political influence has been demonstrated).

However, the lecture does not aim at recovering or bringing the genealogy of positivist influence on republican ideals up-to-date. Neither does it aim at understanding the way this group philosophically and sociologically interpreted their sources of inspiration. The objective is rather to analyse how the scientist mentality of the victorious Republic (on the threshold of a crisis of cultural values) marginalized a minority of artists that, opposing the regenerating ideals, radicalised subjectivity and attributed an ontical value to individual reality as artistic I... How these artists exorcized their marginality in terms of Art with their immense genius, contradicting biological-social scientism that allegedly ordered society and its normal reproduction.

It is at best an attempt to bring the genealogy of polemic references opened by the poets of Orpheu up-to-date with republican doctrinal foundations.

1 Coleção
Ciências e Culturas
Coimbra 2006

