

REVISTAS *CÓRNIO*

MODERNIDADE E DISCURSO CRÍTICO NA CULTURA PORTUGUESA DA PRIMEIRA
METADE DO SÉCULO XX

Catarina Anselmo Crua

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação:
Comunicação e Artes

MAIO DE 2011

Catarina Anselmo Crua
Revistas Córneo
Maio de 2011



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, realizada sob a orientação
científica da Professora Doutora Maria Teresa Cruz

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação /Relatório /Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Quero começar por agradecer à Doutora Maria Teresa Cruz, por ter orientado esta dissertação, e pelas sugestões, apreciações e críticas que ofereceu no decorrer da sua formulação. Considero terem sido essenciais, a sua exigência, motivação e confiança.

À Doutora Joana Cunha Leal pelos múltiplos conselhos, e pela atenção que dispensou desde o período que precedeu a escolha do tema. O seu olhar crítico e rigor foram importantes, não apenas no contexto da dissertação, mas ao longo do meu percurso académico, iniciado na licenciatura de História de Arte.

Não quero esquecer o agradecimento devido aos amigos que acompanharam o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Revistas, Modernidade, Discurso crítico, Cultura portuguesa

A presente dissertação realiza um estudo sobre as revistas *Córnio*, publicações que incluem cinco números individualmente intitulados: *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio*, *Pentacórnio*. Fundadas e editadas por José-Augusto França, estas revistas de âmbito cultural, foram publicadas de forma irregular no período que abrange os anos de 1951 a 1956. Na análise aqui desenvolvida, pretende-se reflectir sobre o projecto crítico destas revistas, articulando a sua visão e intervenção com o contexto de debate na esfera cultural e artística do período. A investigação explora os discursos desenvolvidos, convocando problematizações sobre conceitos chave como o de *crítica*, *modernidade*, e *moderno*.

ABSTRACT

KEYWORDS: Magazines, Modernity, Critical Discourse, Portuguese Culture

The present dissertation focuses on the study of the *Córnio* magazines, publications which include five numbers individually entitled: *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio*, *Pentacórnio*. Founded and edited by José-Augusto França, these cultural magazines, were published irregularly between the years of 1951 and 1956. The aim of this investigation is to foreground the critical project of this magazine, articulating its vision and intervention in the context of conflicts within the artistic and cultural sphere of the period. The investigation will address the discourses produced, recalling the problematization of key concepts such as *critique*, *modernity* and *modern*.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Aspectos de uma contextualização	7
I. 1. Surgimento e afirmação das revistas <i>Córnio</i>	10
I. 2. A intervenção intelectual nas esferas cultural e política.....	17
Capítulo II: A definição de um projecto crítico.....	24
II. 1. Actualidade.....	24
II. 2. A ideia de Crítica	27
II. 3. O <i>moderno</i>	30
II. 4. Inquérito: “Para um conceito actual de Modernidade”	39
Capítulo III: A cultura portuguesa e a modernidade	49
III. 1. O problema da cultura portuguesa: Inquérito da <i>Bicórnio</i>	52
Considerações finais.....	64
Referências bibliográficas	67
Anexos	72
1. Reproduções das capas das publicações	73
2. Selecção antológica de artigos das revistas	78
2.1. “Il faut être absolument moderne. Rimbaud”.....	78
2.2. “Post-facio a toda a obra ou ‘de par ma chandelle verte’”	82

INTRODUÇÃO

As revistas culturais são objectos centrais no cenário da história das ideias e do discurso crítico moderno. Como formato editorial, as revistas não representam apenas uma plataforma de criação, literária e artística que merece ser considerada, mas particularmente, sublinhe-se, um veículo de intervenção crítica pública vocacionado para a interpelação da sociedade e da sua actualidade.

O significado histórico e cultural deste formato editorial, no contexto português, tem sido reequacionado e posto em evidência, através de diversas iniciativas, desde os estudos monográficos, reedições de revistas findas, versões fac-similadas, ou mostras documentais. A tomada de interesse pelas revistas culturais parece crescer, apesar das flagrantes dificuldades que se deparam no tratamento de suportes como estes, por natureza frágeis, e caracteristicamente parcelares ou dispersos. A efemeridade que é inerente à própria natureza de um periódico acaba por contribuir para a inacessibilidade de alguns conjuntos, hoje considerados raridades bibliográficas, totalmente desconhecidas. Talvez por culpa desse desconhecimento e esquecimento que recai sobre muitas revistas culturais, (com algumas excepções de revistas com maior destaque, como a *Orpheu*) estas podem ainda ser percepcionadas como objectos de relevância secundária, acessórios aos debates culturais dos circuitos dominantes. Neste prisma, procuramos reafirmar a sua centralidade na história cultural, onde se distinguem não apenas enquanto fontes documentais sobre o percurso de determinados autores e pensadores de uma época, mas muito particularmente enquanto projectos de mediação cultural, com uma matriz comunicativa específica,¹ com objectivos inerentes, e que portanto representam um veículo de comunicação “*avec ses spécificités, ses rythmes, ses logiques, son économie*”.²

Ao analisar este suporte editorial, devemos começar por assinalar o seu carácter heteróclito, a partir do qual parece ser limitativo estabelecer um critério formal, absolutamente concludente. O problema de uma caracterização unívoca deste género procede, primeiramente, da existência de um *corpus* que tem englobado e testemunhado, variadas géneses, conteúdos, objectivos, definindo, de facto, uma classificação com

¹ Cf. Olivier Corpet, s.v. “Revue Littéraires” in *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1997.

²Idem, p.601.

contornos flexíveis³. Uma revista reúne, caracteristicamente, uma realidade material de natureza sincrética e pluridisciplinar em que é possível publicar, lado a lado, artes plásticas, poesia, opiniões políticas, crítica literária, publicidade, manifestos. A multiplicidade parece, de resto, estar prevista na sua função original como apontam Robert Scholes e Clifford Wulfman: “*A magazine was originally a periodical in which a miscellany of texts was collected and presented*”.⁴

Do ponto de vista das tipologias deste formato da cultura periódica, os finais do século XIX trouxeram uma viragem importante, gerada com a produção industrializada destas publicações, e a inclusão de páginas de publicidade, que passarão a constituir fonte de financiamento. Sobretudo nas grandes economias mundiais, como os E.U.A, entram em cena novas tipologias de revistas, nomeadamente as de entretenimento, marcadamente comerciais, que surgem apelando a audiências a que o mercado editorial tradicional, mais elitista não podia corresponder. Os termos franceses: “magazine” e “revue” estabelecem, em linhas gerais, as distinções entre produtos de dois mundos aparentemente em total oposição no que diz respeito às relações entre o rigor editorial e as apelo às massas, ou entre os valores da tradição e os da inovação. Todavia, na linha do que Robert Scholes e Clifford Wulfman defendem, os termos e tipologias não são usados de forma exacta. Por outro lado esse “Great divide” entre cultura de massas e alta cultura, não parece ser absolutamente efectivo na produção de revistas culturais, esse dado tem sido posto em evidência através de novas perspectivas de análise, que desvendam por exemplo, a importância do estudo da publicidade - “Modernism’s Other” como parte integrante e relevante deste formato, e mesmo no âmbito das chamadas “pequenas revistas” modernistas.⁵ Assim, tendo em conta esta heterogeneidade, investigar o perfil das revistas culturais, não é, como se perceberá, destituído de complexidades e contradições. De facto, devemos sublinhar que um objecto material desta natureza, suscita e possibilita variadas perspectivas críticas, e variados tópicos de leitura, que podem surgir dos estudos literários, da história e teoria dos *media*, na história da arte, nos *Visual Studies*, ou mesmo na história da publicidade. E por isso são prementes as perspectivas interdisciplinares que podem pôr em relação perspectivas diversas sobre os vários conteúdos publicados.

³ Cf. Clara Rocha, s.v. “Revista”, in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, pp.741 -746

⁴ Cf. Robert Scholes and Clifford Wulfman, *Modernism in the Magazines. An Introduction*. New Haven: Yale University Press, 2010, p.45.

⁵ Idem,p.118.

Sendo um formato editorial de contornos bastante variáveis, a revista não deixa todavia, de se distinguir de outros formatos da imprensa periódica. Quando comparada ao jornal, em rápida desactualização, a revista assume uma periodicidade que pode ser bastante variável: semanal, mensal, anual, ou mesmo de carácter irregular. Por outro lado, os princípios que enformam a informação jornalística não são transponíveis para os objectivos da publicação de uma revista, a inerente novidade, brevidade, inteligibilidade da produção noticiosa, não é compatível com o tipo de conteúdos que aquela publicação disponibiliza. No jornal, o princípio da informação tem como objectivo comunicar, de forma estrita, os acontecimentos, a “notícia”, sem portanto problematizar ou relacionar esses dados. Ao ter um ritmo distinto e portanto uma relação diferente com o “tempo”, a revista oferece, a outro nível, o aprofundamento dos seus temas e uma efectiva análise problemática da actualidade⁶ e nesse sentido “[...] o tempo da revista, que por aí pode almejar a medir-se com o do livro, quando não em certos casos a superá-lo, transcende o efémero, ainda que por ele passe ou perpasse.”⁷ Verifica-se portanto um distanciamento que subjaz entre o domínio da revista e o do jornal, a ponto de se poder dizer, como fará Georges Sorel, logo em 1907: “*Les journaux font du journalism; les revues font de la culture ; il ne faut pas se laisser aller à confondre les roles.*”⁸

Dentro desta caracterização, o formato assume qualidades estratégicas, enquanto núcleo de influência na esfera cultural, e nesse mesmo papel, este esteve estreitamente ligado ao surgimento e afirmação de grande parte dos movimentos e programas literários e artísticos que marcaram o século XX. Um dos melhores exemplos desse papel é a afirmação internacional do modernismo, como Lefebvre começa por aludir: “*On le découvre ‘in statu nascendi’ avec ses prétensions et ses projets fantastiques, dans la presse.*”⁹ Naquela que foi a “idade de ouro” das “pequenas revistas” (primeiras décadas do século XX), período em que a imprensa continuava a beneficiar da evolução moderna das técnicas de reprodução, as revistas assumem, para editores e autores, um palco fulcral de trabalho. Veja-se, desde logo, o investimento que uma das figuras mais centrais ao modernismo - Ezra Pound, lhes dirigiu.

⁶ Em relação ao livro, esta permite uma publicação mais prática, ligada à sua efemeridade, menor volume físico, e por outro factor importante: pelo seu modo de produção em grupo. Ernesto Rodrigues, *Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*, p.100.

⁷ José Augusto Seabra, “Revistas e movimentos culturais no primeiro quarto do século”, in AA.VV. *Revistas, Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p.19.

⁸ Cit. Olivier Corpet, s.v. “*Revue Littéraires*”, p. 601.

⁹ Lefebvre Henri, *Introduction à la modernité. Préludes*. Paris, Editions de Minuit, 1962, p.10.

Efectivamente, as revistas serão tão influentes na afirmação dos projectos modernistas a nível internacional, que é difícil imaginar a autoridade crítica que assumiram, passando ao lado do papel das publicações que lhes deram, em grande medida, projecção pública.¹⁰ Esse papel é igualmente evidente em Portugal, é portanto relevante que uma obra como a de Fernando Guimarães dedicada ao *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, dedique um capítulo às “Principais revistas e publicações literárias desde o surto do simbolismo até à actualidade (1980)” o que confirma o papel destas publicações enquanto frentes de divulgação e de materialização de propostas de renovação estética ao longo do século XX português.

Quando comparamos o protagonismo que a revista arroga na primeira metade do século XX, com o seu papel no panorama editorial da actualidade, podemos concluir que o seu perfil e função se terá, em larga medida, alterado, como de resto se alteraram as configurações do campo intelectual, nas suas redes de mobilização e intervenção, e em algumas perspectivas, o espaço mesmo da crítica, que alguns intelectuais denunciavam ser progressivamente mais exíguo. No âmbito dessas profundas mutações culturais testemunhadas desde o início do século XX, as revistas, não pereceram, mas modificaram-se. Na actualidade, já não representam órgãos privilegiados de divulgação e de confronto entre programas ideológicos, doutrinários, estéticos, mas mantêm ainda, um papel de abertura no panorama editorial contemporâneo. O seu papel permanece, por um lado, especializando-se tematicamente, e por outro, abraçando outros suportes, nomeadamente a internet. Podemos então aceitar que as revistas assumem um eco mais difuso, mas ainda relevante para abertura, multiplicação das dinâmicas das esferas públicas, possíveis, na cultura contemporânea.

A abertura e diversificação dos debates na esfera pública parecem ter sido, de resto, incumbências fundamentais a estes projectos e nesse sentido, um dos objectivos deste estudo, pauta-se por considerar este papel a partir do meio cultural português do século XX. A relevância da escolha de uma pequena revista cultural e independente, como tema de investigação, será também sintomático da realidade do panorama editorial e cultural do país, onde muitas vezes as iniciativas subversivas ou ilegais forneciam um dos poucos veículos para a troca e concretização de ideias, e de pesquisas literárias, críticas, ou artísticas.

¹⁰ De facto como afirmam Robert Scholes e Clifford Wulfman “[...] magazines were so central to modernism that it is hard to imagine this movement in literature and the arts without them [...]”. *Modernism in the Magazines. An Introduction*, p.74.

O projecto editorial investigado, em que se sustenta a dissertação, é composto por cinco números de título variável, agrupados neste contexto numa mesma denominação genérica - revistas *Córnio*. Publicada por José-Augusto França, o primeiro número “antologias de inéditos de autores portugueses contemporâneos”, intitulado *Unicórnio*, surgiu em Maio de 1951, e o último - *Pentacórnio*, em Dezembro de 1956. Em 2006, estas revistas foram recordadas, no âmbito da celebração do seu cinquentenário, por meio de uma mostra documental intitulada “Unicórnio, etc.” realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, iniciativa que serviu para pôr em relevo a importância de uma revisitação destas revistas e da interrogação do seu papel e intervenção nos debates teóricos e culturais do período. A revista reúne um número significativo de autores, e de temas, que acompanharam a vida e o debate intelectual do século XX português, o que nos permitirá considerar a relação entre a arte e a cultura e os discursos teórico-críticos, e considerar como as revistas culturais contribuíram para a construção do conhecimento e da memória neste campo.

A dissertação pretende analisar o programa desta revista, desde o seu surgimento, no âmbito de contexto histórico-cultural específico, e ao mesmo tempo, procura focar-se na análise dos discursos da revista, no âmbito da sua intervenção crítica e ideário estético.

Reconhecemos que este objecto oferece múltiplas matérias e, várias vias de problematização. É importante então explicitar que, nesta dissertação, nos centraremos sobretudo na produção crítica da revista, ao nível dos ensaios e editoriais publicados, excluindo assim a análise da produção plástica, poética, ficcional, a que a revista também se dedica. Neste propósito acabaremos por privilegiar as intervenções do próprio editor da revista, a voz dominante no projecto, que contribuirá largamente, para os conteúdos publicados. As reflexões que aqui se promovem partem, em primeira análise, dos textos que compõem a revista, embora não deixemos de referir outros, que extrapolam o *corpus* base, mas que se relacionam directamente com este.

A reflexão que se propõe, não pretende explicar em que se definem as revistas *Córnio*, apontando-lhe um carácter ou um significado unívoco, totalizador, que seria necessariamente instável, mas antes proceder a uma investigação crítica sobre problemáticas específicas às propostas da revista, nesse sentido, esta é uma leitura feita de aproximações e interrogações abertas.

A estrutura deste trabalho corresponde ao caminho de reflexão considerado relevante para o desenvolvimento desta investigação. O primeiro capítulo abarca a

necessidade de contextualização da revista cultural no panorama histórico, editorial do período, estabelecendo, à partida, a ligação com os princípios de uma “esfera pública”, um conceito teórico, já clássico e fundamental no âmbito da cultura mediática. As propostas programáticas que a revista anuncia, no processo do seu surgimento público, são em grande parte consideradas em relação com as orientações das revistas congéneres, de modo a esclarecer as diferenças e a função da intervenção intelectual que defendem.

No segundo capítulo é analisado, mais de perto, o programa editorial e as suas temáticas. A problematização da sua intervenção crítica exige neste âmbito a problematização de conceitos chave, desde logo, a ideia crítica mas também a ideia de *modernidade* e de *moderno*. Ainda no âmbito deste capítulo decidimos destacar uma rubrica em específico, o inquérito publicado em *Pentacórnio*: “Para um conceito actual de Modernidade” que dará um importante mote ao aprofundamento dos conceitos.

A terceira parte da dissertação relaciona-se com o segundo capítulo, explorando um vector de interrogação que é transversal e vertebral ao ideário da revista e que se foca nos discursos sobre o sentido e valor da cultura portuguesa, pensada em diálogo com uma concepção da modernidade europeia. Neste ponto partimos da problematização de um inquérito em específico, conduzido por Eduardo Lourenço na *Bicórnio* e que rodeia o problema: “Como vivem os intelectuais portugueses na sua relação com a cultura passada em Portugal”.

CAPÍTULO I

I.1. Aspectos de uma contextualização

O confronto crítico com o papel desempenhado pelas revistas culturais, não ganha em ser pensado através de uma análise fechada, ontológica sobre o objecto, incita pelo contrário, uma análise inter-relacional que situe a revista na sua historicidade assim considerando a sua função e relevância nas dinâmicas de um corpo público alargado. De facto, os novos suportes da escrita, que a modernidade mediática transforma em veículos da comunicação pública, encontram-se intrinsecamente ligados às transformações económicas, tecnológicas e ao mesmo tempo, sociais e culturais que as sociedades modernas protagonizaram, mediante ritmos distintos.

O exame das dinâmicas comunicacionais da imprensa, num determinado contexto, convoca pois recorrentemente, uma análise que as coloca em relação com os princípios próprios de uma “esfera pública”, um espaço de dinâmica crítica, pública e independente, recorrentemente destacado como a estrutura vertebral das sociedades modernas. A tese defendida por Jürgen Habermas, no seu estudo *The Structural Transformation of the public sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* é uma referência deste conceito,¹¹ ainda que assuma já várias críticas e complexificações, desde a sua elaboração nos anos 60. O estudo persegue a constituição, estrutura e também desagregação daquela categoria que emerge, em contexto original, no quadro da cultura europeia ocidental dos séculos XVII e XVIII, e especificamente no seio da classe burguesa. Este novo espaço institucional desempenha uma função de mediação, de elo independente entre a sociedade e o Estado, estando os seus princípios básicos assentes no acesso e confluência das pessoas privadas, a um corpo público, teoricamente acessível a todos. A sua constituição no quadro da modernidade, consubstancia, precisamente, a emergência de uma nova forma de soberania, inscrita na sociedade civil, e exige como se prevê, condições formais de comunicação democrática, como as de livre associação, liberdade de expressão etc. Nesse sentido, não é coincidência que se localize historicamente a emergência desta esfera, nas sociedades dos séculos XVII e XVIII. O ideal de autonomia crítica do indivíduo, e o exercício público da

¹¹ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. 1991, [1962].

razão na “esfera pública” endereça, pois, os princípios do projecto iluminista, que podemos ler no artigo “Wast ist Aufklärung?”¹² de Immanuel Kant.

O exercício da crítica, analisado neste contexto, pressupunha o estabelecimento de plataformas de diálogo democrático e público, concretizadas desde logo na esfera da imprensa. Podemos declarar que existe uma relação essencial desenhada entre o exercício do discurso crítico, moderno, e o seu impacto social pelo desenvolvimento das tecnologias da informação. O padrão de comunicação democrática exigia, pois, veículos específicos, que se desenvolverão no período. O estudo de Habermas expõe justamente a importância das várias instâncias de sociabilidade, tais como as revistas de crítica, os semanários morais, no processo de constituição histórica desta esfera pública, política. É através dessas várias instituições que se pôde constituir, um espaço aberto de discussão do interesse geral, eminentemente participativo.

Adoptado como modelo ou padrão, de comunicação democrática, o conceito de “espaço público” tem sido também operativo quando repensado e alargado às dinâmicas da comunicação pública contemporânea, marcando a sua relevância no âmbito dos debates actuais sobre a democracia política e sobre a vida sócio-cultural. Em acepções actuais pode representar, em sentido genérico, “um espaço aberto de expressão e de trocas, essencial para que a liberdade e a criação circulem num campo social [...]”¹³ como assume José Gil num dos seus ensaios reunidos em *Portugal Hoje: o medo de existir*.

Na problematização sobre cultura portuguesa contemporânea, o questionamento sobre a existência de um espaço público activo será, como teremos oportunidade de destacar, um problema recorrentemente debatido pelos intelectuais portugueses, e igualmente um problema evocado nas páginas de revistas culturais e literárias. Ao ser entendido, desde logo, como comprometimento estrutural ao desempenho e intervenção das publicações, o problema do “ideologema da indiferença do público”¹⁴ destaca-se como tema frequente no discurso das revistas, como assinala Carla Rocha no estudo: *As revistas literárias no século XX em Portugal*.

Tema contestado e mesmo polémico, existem autores que consideram que Portugal chegara ao século XX, sem conseguir construir o espaço por excelência da modernidade crítica, onde se jogariam os processos da criação de matriz moderna. José Gil defenderá

¹²C.f. Immanuel Kant. “An Answer to the Question What is Enlightenment?” in James Schmidt (ed.), *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Tradução de Kevin Paul Geiman. Berkeley: University of California Press, 1996.

¹³ José Gil, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005, p.25.

¹⁴ Clara Rocha, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, p.121.

que apenas existiu e existe “O Espaço não público”, tanto antes como depois do período ditatorial: “Não se pode dizer que algum dia se formou um tal espaço anónimo, na sociedade portuguesa. Por diversas razões históricas, não se chegou nunca a constituir [...]”¹⁵ Segundo outros autores, nomeadamente Carlos Leone, este espaço da modernidade, só se constituiu efectivamente, em Portugal, na segunda metade do século, e portanto em desfasamento com o que se verificaria noutros países.¹⁶

Todavia na consideração do desenvolvimento da imprensa em Portugal entre os finais do século XIX e o primeiro quartel do século seguinte, Luís Augusto Costa Dias pôde afirmar: “[...] desenvolveu-se no nosso país uma cultura urbana de massas num quadro histórico de efeitos multiplicadores nos planos social e cultural que transformaram o espaço público em Portugal”.¹⁷ Neste âmbito, e no início do século XX, as revistas começam a assumir um papel importante na esfera da comunicação¹⁸, ao beneficiarem de um “crescente apetite pelo impresso”¹⁹. Apesar de ser flagrante a existência de um panorama de claras clivagens sociais no acesso à cultura em Portugal, Fidelino de Figueiredo notara também logo em 1924: “É muito avultado o número de revistas portuguesas no decorrer do século XIX e neste primeiro quartel do século XX, bastante mais do que poderia deixar supor a pequenez do país e a grande percentagem de analfabetos [...]”²⁰

Ao considerarmos o período da ditadura salazarista, compreendemos, porém, que esse contexto histórico e social nos legaria uma evolução difícil dos *media*, sintoma da extensa coerção do dinamismo social que se impôs no país. Os direitos modernos, essenciais à definição de uma esfera pública democrática, foram significativamente diminuídos, senão totalmente suprimidos no contexto ditatorial português. Desde o início, o regime saberá conceber e aperfeiçoar, aliás de forma táctica, uma máquina activa e eficaz para disciplinar a opinião, limitando igualmente a circulação e a disseminação de ideias. No que concerne a evolução da imprensa periódica, esta será claramente abalada pela institucionalização e operacionalização de mecanismos repressivos, que são sucessivamente aperfeiçoados, desde a instituição do decreto da censura prévia. Serão estipuladas

¹⁵ Idem, p.32.

¹⁶ C.f. Carlos Leone, *Portugal Extemporâneo: História das Ideias do Discurso Crítico Português no século XX*, Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

¹⁷ Luís Augusto Costa Dias, “O papel do impresso. A Imprensa e a transformação do espaço público em Portugal (último quartel do século XIX – primeiro quartel do século XX)”, p.309.

¹⁸ Cf. Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, p.97.

¹⁹ Luís Augusto Costa Dias, “O papel do impresso. A Imprensa e a transformação do espaço público em Portugal (último quartel do século XIX – Primeiro quartel do século XX)”, p.314.

²⁰ Cit. José Augusto Seabra, “Revistas e Movimentos culturais no primeiro quarto do século”, p.18.

exigências, como a inspecção dos textos, a aprovação prévia do nome do director da publicação, ou a necessidade de um depósito bancário em dinheiro, entre outros entraves, preventivos e dissuasores no âmbito da publicação de novos projectos editoriais. Porém, o enfoque censório incidiria primeiramente, sobre as publicações políticas, aquelas que, de forma mais evidente poderiam constituir uma ameaça à ordem dominante. A repressão acabaria por impulsionar, por outro lado, o aumento e relevância pública das revistas, jornais e páginas especializadas de âmbito cultural.²¹ Grande parte dos confrontos ideológicos seriam dirigidos para este domínio²², que desde 1943, o Estado Novo acaba por vigiar mais de perto, contemplando-o numa nova legislação.²³

Apesar do recrudescimento da repressão que ditará a extinção de novos títulos, e de muitas editoras já existentes, verifica-se, contudo, um crescimento paralelo, de novas casas e cooperativas editoriais, independentes, que se envolvem, por sua vez, na criação e implementação de projectos editoriais, de âmbitos vários que contribuirão para abrir e diversificar a actividade do campo editorial português.²⁴

I.2. Surgimento e afirmação das revistas *Córnio*

É justamente através de uma editora - a *Confluência*, que tinha como sócios António Pedro e José-Augusto França, que este último planeia lançar, ainda em 1950, um novo projecto para uma revista cultural²⁵ também intitulada *Confluência*, e que é o projecto prévio para a revista que nos propomos estudar. O processo de implementação destes projectos de carácter independente, enfrentava, como já foi aludido, obstáculos legais restritivos, que todavia não debilitaram por completo a actividade editorial. Esses constrangimentos obrigariam a que certas estratégias editoriais se revelassem mais engenhosas e por isso eram tentados novos formatos para contornar a censura prévia às publicações periódicas. São exemplo, as publicações que se avocam não periódicas, sem editor institucionalizado e que

²¹ Luís Augusto Costa Dias, “A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-45)” in Luís Augusto Costa Dias e António Pedro Pita. *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista. 1933-1945*, Ed. Museu do Neo-Realismo/C.M.V.F.X. Vila Franca de Xira, 1996, p.20.

²² *Idem*, p.22.

²³C.f por exemplo, Fernando Rosas, *Nova História de Portugal* (direcção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. XII, Editorial Presença, Lisboa, 1992.

²⁴ Surgem nos anos 40 empresas como a *Livraria Buchholz*, a *Didáctica Editora*, a *Porto Editora*, e as *Publicações Europa-América*. Nuno Miguel Ribeiro de Medeiros, “O universo editorial nos anos trinta e quarenta: a dinâmica do livro, entre persistência e mudança” in *Transformações Estruturais do Campo Intelectual Português*. Coimbra: Centro de Estudos e Interdisciplinares do Século XX da Universidade, 2008, p.115.

²⁵ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p.102.

ostentam designações eufemísticas como “Antologias”, “Cadernos”, “Fascículos”²⁶. Projectos desta natureza afirmaram um estratagema recorrente de publicação literária: “o processo foi um achado para resolver as dificuldades da edição literária, e isso explica em grande parte que se tenha generalizado tanto.”²⁷

À semelhança de outras iniciativas editoriais do período, o processo de criação da revista cultural planeada por José-Augusto França, *Confluência*, fora travada devido a suspeitas levantadas no processo de inspecção prévia²⁸. Afastada a possibilidade de publicação através daquela editora, este projecto foi publicado numa edição de autor, assumindo então, em concreto, um novo título inócuo e mítico - *Unicórnio*, por inspiração de Henry Miller que definiria esta criatura como “*a ridiculous beast of ancient writ, whose learned brow lengthened into a gleaming phallus*”²⁹

Como subterfúgio editorial, os títulos das revistas sofreriam sucessivas metamorfoses, numerando-se os números com prefixos similares, de modo a iludir a sua sequência. Neste estratagema, as publicações não serão apresentadas como números de uma mesma revista: “*Unicórnio* não é, escusado será dizê-lo, uma revista. Nem a sua ‘periodicidade’, nem a sua ‘actualidade’ como tal o deixariam classificar”,³⁰ pelo contrário, cada número ostentava o subtítulo legal: “Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos”, que é no fundo, como o próprio autor referirá, “a exacta definição de uma revista”³¹.

Para além deste disfarce legal, a designação do subtítulo da revista, poderá também ser perspectivado como manifestação prévia dos seus conteúdos, aqui a definição de *antologia* parece remete-nos, para um sentido de testemunho desse conjunto de autores, concebendo-se nesta medida, como uma visão de grupo que se procura valorizar e preservar. Promovida como *antologia*, de textos inéditos, esta revista procuraria, possivelmente, um estatuto de permanência e gravidade que transcendesse uma recepção fugaz ou meramente circunstancial da publicação.

Devemos referir que no panorama editorial português do século XX, será recorrente a constatação sobre o carácter efémero das revistas culturais, um dado que

²⁶ Óscar Lopes, “Dois decénios de Literatura Portuguesa: Alguns aspectos gerais” in Colóquio Artes. Nº1, 1959, p.50.

²⁷ Óscar Lopes, “Panorama” in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro, do suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”*, vol. III. Porto s.d., p.376.

²⁸ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, pp. 102-103.

²⁹ Idem, p.104.

³⁰ José-Augusto França, “Nota servindo de Prefácio” in *Unicórnio*, 1951, p.2.

³¹ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.104.

contrasta com a durabilidade de outros projectos de revistas em contextos internacionais. Agostinho de Campos caracterizaria desta forma a realidade revisteira do país: “auspiciosos nascimentos e mortes precoces – viveiro de reservas pouco vivedoiras, cemitérios de malogros repetidos”.³² Essa evidência pode ser vista como uma consequência das dificuldades de edição já aludidas, mas também da fragilidade financeira que reveste muitos dos projectos. Em particular as pequenas revistas, independentes, de que são exemplo as estritamente poéticas³³, moviam-se num panorama instável de sustentabilidade ao mesmo tempo legal e comercial³⁴. Algumas revistas não ultrapassariam o primeiro ano de existência ou o primeiro número publicado, como foi exemplo a revista *Cassiopeia* (1955). Num panorama de factores condicionantes, as revistas sobreviviam com irregularidades na publicação, e por isso a sua periodicidade, seria em diversos casos, bastante flutuante.

Não partilhando, em todo o caso, da precariedade de algumas empresas, as revistas *Córnio* testemunham essa intermitência nas publicações. Ainda que estivesse prevista, inicialmente, a publicação trimensal da revista³⁵, saíram apenas cinco números nos seis anos de existência. Esse facto será justificado pelas irregularidades das colaborações, não remuneradas, como era de resto comum, segundo aponta José-Augusto França, “nesses anos 50 de dedicada inocência intelectual, sem lucros, nem ilusões profissionais de sempre pouquíssimo mercado.”³⁶

O poder comercial destes projectos editoriais era de facto bastante exíguo, mas a existência de condições manifestamente dissuasoras, não diminuiria a efectiva expressão pública destas “pequenas revistas”. Se tivermos em conta as dificuldades de edição tradicionais, e o protagonismo destes formatos editoriais como plataformas de intervenção estética, cívica, social, política, poderemos mesmo defender que será a partir destas pequenas publicações, marginais, rivais entre si, que se poderá ter constituído algo como um espaço público alternativo no período. Neste sentido “o empenhamento resistente que

³² Cit. José Augusto Seabra, “Revistas e movimentos culturais no primeiro quarto do século”, p.18.

³³ Na década de 50 serão particularmente prolíferas as revistas literárias que se destacam pela vertente poética. Serão publicadas revistas como *Távola Redonda*, *Cadernos de Poesia* (2ª e 3ª séries), *Árvore*, *Cassiopeia* (com um único número), *Graal*, *Notícias do Bloqueio*, *Cadernos do Meio Dia*, *Momento*, *Cítara*, *Folhas de Poesia*, *Eros*, *Bandarra*, entre outras.

³⁴Cf. E. M. de Melo e Castro, “As revistas dos novíssimos” in *Sema*, nº3, Outubro de 1979.

³⁵ “O *Unicórnio* foi publicado em 1951, e pensava eu então em fazer sair de três em três meses um número; ou só três por ano, ou apenas dois, como depois fui levado a projectar. Ao fim de quase seis anos, saíram cinco números. Nem anual foi. Ao mesmo tempo, outras revistas foram aparecendo e desaparecendo em números mais baixos, a maior parte delas. Escusado será dizer que nenhuma consolação tiro desse facto [...]”. José-Augusto França, “Post-fácio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.65.

³⁶ José-Augusto França, “Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* 1951-1956” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.8.

a sua produção envolveu e representa”³⁷ enfatiza mais uma vez o seu papel interventivo no âmbito na formação da consciência crítica em Portugal. O formato permitiria a definição de um canal de actuação público em continuidade, em aberto, em que se inscreve esta possibilidade de influenciar³⁸, de transformar determinadas perspectivas em correntes de opinião³⁹ incitando também um reconhecimento e prestígio público.

As revistas surgem também, de forma recorrente, como “projectos colectivos”⁴⁰, ou seja no seio de um grupo ou movimento, de diversidade mais ou menos heterogénea, mas na qual se pode identificar uma rede relacional congregadora⁴¹. Referir este papel enquanto espaço de convergência entre autores, não equivale a assumir que uma revista formalize sempre um projecto absolutamente monolítico, desde logo porque lhe está subjacente uma rede de ligações onde se jogam diferentes papéis e discursos. Algumas revistas pretendem revelar algum ecletismo e incluem mesmo colaboradores que circulam entre diferentes projectos, o que à partida denuncia o cruzamento de redes relacionais complexas, ideológicas e pessoais.⁴²

O projecto das revistas *Córnio* ilustra uma instância ou estrutura de sociabilidade intelectual⁴³, que intercepta várias outras. No mesmo ano do surgimento da revista *Unicórnio* (1951) o seu autor-editor assume também funções directivas numa outra publicação, os *Cadernos de Poesia*⁴⁴. Na segunda e terceira série desta última publicação, são directores José-Augusto França, Jorge de Sena (principal implementador do relançamento), Rui Cinatti e José Blanc de Portugal, autores que por sua vez também intervêm nas revistas *Córnio*.

³⁷ E. M. de Melo e Castro, “As revistas dos novíssimos” in *Sema*, nº3, Outubro de 1979, p.59.

³⁸ Facto que será notado e aproveitado por diferentes quadrantes políticos, nomeadamente pela máquina propagandística do Regime, que pelo órgão do SPN subvenciona vários jornais e revistas, como a revista *Panorama*. Para a força principal de oposição cultural ao regime - o movimento neo-realista, a imprensa cultural forneceu meios para uma estratégia sistemática, tendo desempenhado um papel importante no desenvolvimento e consolidação daquele movimento. António Pedro Pita, “Importância da imprensa periódica para o estudo do neo-realismo”, in Luís Augusto Costa Dias e António Pedro Pita. *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista. 1933-1945*. Ed. Museu do Neo-Realismo/C.M.V.F.X. Vila Franca de Xira, 1996, p.14.

³⁹ Luís Crespo de Andrade, “Introdução: quatro notas breves” in António Reis e Luís Crespo de Andrade, *Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, p.12.

⁴⁰ Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, p.33.

⁴¹ Esta ideia está presente quando distinguimos de uma forma genérica a “Geração de Orpheu” ou “Geração da Presença” assumindo as revistas representam um determinado “espírito” de grupo. Luís Crespo de Andrade “Introdução: quatro notas breves” in António Reis e Luís Crespo de Andrade, *Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, p.12.

⁴² C.f. António Reis e Luís Crespo de Andrade, *Revistas Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*.

⁴³ Olivier Corpet, s.v. “Revue Littéraires”, p.603.

⁴⁴ Os Cadernos de Poesia destacaram-se como uma “publicação literária em fascículos” dedicada à poesia, que surge originalmente, numa primeira série lançada em 1940 e que termina em 1942, sendo retomada cerca de dez anos depois, por uma nova direcção em que se destacará Jorge de Sena.

O estímulo para a criação das revistas *Córnio* surgira mais especificamente, segundo o autor, do convívio entre os alguns dos surrealistas que se encontravam no café *A Brasileira*.⁴⁵ O contributo que os artistas Fernando Azevedo, Marcelino Vespeira e Fernando Lemos dedicarão a esta série de revistas, assinala neste período, a comunhão de interesses e de projectos entre os criadores e o crítico. A dissolução do Grupo Surrealista de Lisboa⁴⁶, em 1949, não impediria que alguns dos seus elementos embarcassem em outras actividades individuais ou colectivas. É disso exemplo, a exposição dos artistas Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo aos quais se junta Fernando Lemos, realizada em 1952 na casa *Jalco*⁴⁷ e ainda a criação da já referida *Galeria de Março*⁴⁸ por intervenção de José-Augusto França e Fernando Lemos.

No período em que se desenrolam estas revistas, nos anos 50, a denominada “querela do realismo”⁴⁹ que confrontara nos finais da década de 40, surrealistas e neo-realistas, tomaria outros fôlegos no seio de um debate sobre as propostas da arte abstracta e do neo-realismo, Mário Dionísio analisaria esta suposta oposição:

Teoricamente, estão hoje frente a frente dois grupos antagónicos: um de pintores abstractos ou de tendência abstracta; outro, de pintores realistas ou de tendência realista. Ao conflito que define a sociedade contemporânea e ao conflito aberto entre a arte e o público, junta-se, pois, o conflito, não só entre correntes várias de uma mesma atitude ideológica e sentimental, mas entre dois grandes grupos que aparentemente representam situações e interesses inconciliáveis.⁵⁰

Nesse período, o panorama de discussão, e por vezes de conflito mais ou menos inflamado⁵¹ entre os dois grupos, desdobrava-se em diferentes publicações de índole

⁴⁵ Situado no bairro do Chiado este ponto de encontro constituía ainda, nos anos 50, “um estado em direito próprio que nestes anos ainda tinha razão de ser.” José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.105.

⁴⁶ O Grupo Surrealista de Lisboa, surgido em 1947, afirmou-se, em confronto com o grupo Neo-realista, com o qual protagonizaria um clima de crispação, catalisado em 1947 com a cisão dos pintores Fernando Azevedo, Vespeira e Moniz Pereira. Embora os dois grupos se tivessem definido em oposição à arte oficial, e ao Regime, o seu posicionamento assumiria prioridades e pressupostos distintos.

⁴⁷ “Em Janeiro de 1952, houve, porém, uma coisa muito importante – não minha, mas minha também, por força da amizade: a exposição de Vespeira, Azevedo e Lemos [...]” José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.112.

⁴⁸ A Galeria de Março é criada justamente em Março de 1952, no rescaldo da exposição na Casa *Jalco*. A galeria pretendia criar uma plataforma de divulgação da arte moderna em Portugal, procurando dar a conhecer artistas jovens, “modernos”, e realizar também exposições retrospectivas.

⁴⁹ José-Augusto França, *Arte e sociedade portuguesa no século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 1972, p.67.

⁵⁰ Mário Dionísio, “Conflito e unidade da arte contemporânea” in *Arte Portuguesa dos anos 50*. Beja: Câmara Municipal; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p.58.

⁵¹ “Compreendem os mais novos a luta que acendeu em 1947-49 os surrealistas contra os neo-realistas, compreendem a rotura de que beneficiaram – mas não podem compreender que o tempo, passando, tenha cicatrizado a ferida, e que a uma oposição estética se tenha sobreposto uma espécie de acordo cívico,

cultural, nomeadamente; *O Mundo Literário*, a *Seara Nova*, *O Comércio do Porto* e a *A Tarde*. Exemplo da permanência deste embate e clima de oposição, é a publicação de dois artigos, compaginados e em confronto de argumentação, um de José-Augusto França “Movimento para o Imaginário e o Abstraccionismo”, e outro de Júlio Pomar “A tendência para um novo realismo entre os pintores portugueses”⁵². Com efeito, as revistas, entre outras publicações culturais, estarão imiscuídas nos conflitos de ideias e convicções que caracterizam o período, e esse clima de agitação polémica, de controvérsias internas e externas, que se destaca nos anos 40 e início dos 50⁵³ terá nas páginas de publicações “nem sempre inocentemente rivais”⁵⁴ um palco de actuação privilegiado.

Tendo em conta o contexto de debate teórico em que as revistas *Córnio* são projectadas, pode ser afirmado que estas não estarão imunes aos confrontos que ainda ocupavam os seus colaboradores, o que anuncia, da parte da revista, uma orientação favorável às investigações surrealistas e abstraccionistas e contrária às propostas *neo-realistas*. A publicação não parece sustentar-se, contudo, como uma expressão de um “novo surto”⁵⁵ do movimento surrealista, de facto, as revistas surgem no contexto da pós-dispersão do Grupo Surrealista de Lisboa e ainda que mantenham uma forte influência desse horizonte cultural⁵⁶ e isso parece evidente, estas desenvolvem propósitos e ambições distintas.

Apesar da pluralidade de intervenientes, podemos afirmar que este projecto se sustenta na perspectiva de José-Augusto França. Ao ser dirigido, editado, coordenado por uma única personalidade, o projecto manifesta uma linha de orientação que parece centralizada e definida,⁵⁷ cujo carácter surgirá explícito, nos editoriais⁵⁸. No primeiro editorial, apresentação oficial do projecto, será destacada a dimensão do investimento pessoal do director: “Organizador desta antologia, não pedi colaborações – escolhi

confundindo os planos de ambas as coisas.” José-Augusto França, “Cisão necessária na “Terceira Geração” compilado in *Arte Portuguesa dos anos 50*, p.58.

⁵² Artigos publicados n.º *O Comércio do Porto* (22 de Dezembro de 1953), e estão também reunidos no catálogo da exposição *Arte Portuguesa dos anos 50*.

⁵³ Rui Mário Gonçalves, “Pioneiros da Modernidade” in *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, vol.XII, p.7.

⁵⁴ José Augusto França, “Introdução a uma correspondência” in Jorge de Sena, José-Augusto França - *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p.9.

⁵⁵ Clara Rocha situa esta revista num “novo surto” do surrealismo. Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, p.546.

⁵⁶ “Já não era história de surrealistas, mas sem o surrealismo que trazíamos de dois, ou três anos passados, revista não teria sido.” José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.106.

⁵⁷ Miguel Real, alude a esta questão, destacando que as *Córnio*: “[...] não personificam a visão conjunta de um grupo de escritores ou pensadores, como é habitual em Portugal, mas a visão pessoal de José-Augusto França”. Miguel Real, “José-Augusto França, a década de 50 e as *Córnio*” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.27.

⁵⁸ Cada número da série *Unicórnio-Pentacórnio* principia com um texto introdutório, redigido e assinado pelo director. Os cinco textos preambulares serão intitulados apenas nos dois primeiros números: “Nota servindo de Prefácio” e “Introdução à leitura”, respectivamente.

trabalhos, sugeri temas, de modo que este livro ganhasse uma unidade de meu interesse e, possivelmente do leitor.”⁵⁹ Incumbia portanto à direcção da revista escolher as colaborações “por encomenda”, dentro de uma orientação, de uma lógica de cada número”⁶⁰. O desenho inicial da publicação previa a realização de números temáticos, à semelhança de outras revistas, como a *Variante*, de António Pedro, tendo em vista, uma unidade e visão estratégica, de actuação.

O papel central do editor deve ser sublinhado e considerado em relação com outros projectos que o mesmo autor desenvolvia no período, nomeadamente no âmbito da promoção da receptividade da cultura de vanguarda na sociedade portuguesa. José Augusto França (n.1922) inicia a sua actividade de crítico na década de 40, assumindo várias colaborações em jornais e revistas a partir de 1946. Em 1947 participa no Grupo Surrealista de Lisboa, dispersado em 1949. No período que rodeia os anos de 1949 e 1956 publica um romance, um livro de contos e uma peça de teatro, e produz também extensa crítica literária e cinematográfica. Ao longo da década seguinte, escreve intensamente em várias publicações do período de que são exemplo: *Árvore*, *Cassiopeia*, *Seara Nova*, *Cadernos de Poesia*, *Art d’Aujourd’hui*, *Página Artes e Letras d’ O Comércio do Porto*, *Página Notas e Lembranças do Diário de Noticias*. Como se percebe, José-Augusto França manterá um papel activo nas movimentações culturais do período, sobretudo no âmbito da crítica de arte, um papel de influência na esfera cultural, que de certa forma é reafirmado por meio da criação de uma revista própria, um órgão que poderia reflectir uma escolha individual de intervenientes de temas, e no fundo de convicções estéticas.

Embora seja evidente a marcação de uma linha editorial forte, será frisado pela direcção e por alguns colaboradores, a inexistência de um programa, ou de um alinhamento parcial da revista, que sublinha pelo contrário, o seu carácter plural e dialogante. É assumida, em editoriais, a ambição de congregar distintos autores e diferentes perspectivas, numa linha de orientação isenta, “independente de opções e ainda mais de agrupamentos”.⁶¹ Sinalizando esta declaração de intenções, cada número da revista introduzia um “Inquérito”, que abria a revista a outras opiniões nacionais, através de participações indirectas, convocadas para resposta a um desafio ou questionário. Propunha-se nesta rubrica, a mobilização e confluência de elementos de gerações distintas, e de

⁵⁹ José-Augusto França, “Nota servindo de Prefácio” in *Unicórnio*, p.2.

⁶⁰ Estas questões sobre o rumo e planeamento inicial da revista surgirão discutidas e registadas na correspondência entre José-Augusto França e Jorge de Sena. *Correspondência*, p.63.

⁶¹ José-Augusto França, “Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* 1951-1956” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.10.

linguagens contrastantes, numa certa representatividade geracional e ideológica, diria José-Augusto França: “Não por eclectismo, mas por consciência cultural historicamente situada [...]”⁶²

Na análise das várias participações é comprovável um número total de cinquenta e quatro autorias, que se situam efectivamente em quadrantes ideológicos e geracionais distintos. Contudo, a revista não manifesta o interesse de criar uma plataforma ecléctica, ou conciliadora de todas as tendências ideológicas, e de facto, no que se refere aos colaboradores mais centrais da revista, esta não representa qualquer “mistura de acaso”.⁶³ Mantém, claramente, um núcleo muito mais restrito de participações principais e criativas no qual se distinguem Fernando Azevedo, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, Adolfo Casais Monteiro e Eduardo Lourenço. Autores que são, segundo o editor, “elegíveis por razões de cultura, confiança ou de geração”.⁶⁴ A redacção da revista defenderá ainda: “poucos escolhíveis ficaram de fora destas trezentas e tantas páginas publicadas.”⁶⁵ Neste plano de realização, são recusadas as participações espontâneas, por não se adequarem ao rumo programático da revista, um dado que fica expresso na seguinte declaração: “A colaboração voluntária que ao longo da sua publicação fui recebendo, estava fora do que se pretendia, e só raras vezes acertou”⁶⁶.

I.3. A intervenção dos intelectuais na esfera cultural e na esfera política

Num critério de selecção explicitado, os autores publicados pressupunham-se eximidos de qualquer posição partidária, reunidos portanto segundo um critério de invariável independência: “não é verdade que uma certeza, e inalienação de liberdade é comum aos seus autores?”⁶⁷ As declarações de princípio, explícitas nos editoriais, expressam esse pressuposto, de que a “fundamental liberdade de espírito e de alma” no exercício de reflexão crítica, constitui o garante da sua legitimidade: “Só tem importância o que dizemos quando se sabe que outra coisa podemos preferir e dizer”.⁶⁸ Projectada como

⁶² *Ibidem*.

⁶³ José-Augusto França, *Tricórnio*, p.2.

⁶⁴ José-Augusto França, *Tetracórnio*, p.2.

⁶⁵ José-Augusto França, *Pentacórnio*, p.65.

⁶⁶ *Idem*, p.66.

⁶⁷ José-Augusto França, *Tricórnio*, p.2.

⁶⁸ *Idem*, p.23.

uma “Antologia de Independentes”⁶⁹, estas revistas reiteram a prerrogativa da sua “independência criadora”.

A reclamação de um sentido não programático da revista, é um elemento importante, visto que é assumido como garante da legitimidade e objectividade crítica da revista “[...]só assim se pode falar em criação e se pode caminhar realmente numa investigação do sentido que poderá ter o *existir* nos dias de hoje [...]”⁷⁰. Por oposição a uma “prévia obrigação teórica” criticada em outras revistas, esta propõe um sinal de abertura heterodoxa, reivindicação que é, de certa forma partilhada e reclamada por várias publicações, desde a década de 40⁷¹ e que do mesmo modo surge expresso nos *Cadernos de Poesia* que na II e III séries. De facto, ambas as publicações partilham uma orientação⁷², e procuram afirmar um distanciamento em relação a grupos ou ideologias, defendendo por seu lado, a legitimidade de um produto cultural politicamente desinteressado. De certa forma este carácter independente que se reclama propunha uma superação do polemismo que tinha permeado a actuação das gerações presencista e neo-realista.

Diante do diagnóstico da actual situação da produção crítica, as *Córnio* nascem da intenção de representar “uma revista cultural, como não havia em Portugal”⁷³, justamente demarcando-se de outras revistas de carácter generalista, ou que suportavam tendências políticas. Na sua obra *A Arte em Portugal no século XX*, França evoca esta perspectiva, ao afirmar no período a falta de atenção das publicações já existentes à cultura, em sentido restrito, o autor refere aliás que as publicações portuguesas se mantinham à margem dos assuntos culturais, estando mais preocupadas com “outros interesses básicos”⁷⁴.

É importante tomar em consideração a natureza competitiva destes conflitos entre publicações, um dado que é geralmente central à história do surgimento destas “pequenas revistas”. No confronto com as publicações congéneres, algumas serão criticadas de forma directa nas *Córnio*, nomeadamente a *Graak*: “repousando nas ilusões de existência que a extrema-direita proporciona”⁷⁵, ou mesmo a *Seara Nova* pelo seu “imediato ideário de

⁶⁹ Termo usado por Jorge de Sena referindo-se às revistas *Córnio*. “Inquérito sobre André Gide” in *Tricórnio*, 1952, p.63.

⁷⁰ José-Augusto França, *Tricórnio*, p.2.

⁷¹ Cf. Rocha, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*.

⁷² “Olhando o bordado matiz em que a nossa jovem poesia caiu e os artigos em que por aí se fala de outra coisa, parecerá que não. Eu pretendi tão-somente juntar (com o Jorge de Sena) nos “Cadernos de Poesia” que também semelhantemente “falharam”, outra poesia e não essa, e no *Unicórnio* outros ensaios e não esses.” José-Augusto França, “Conversa com José Régio” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.49.

⁷³ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.102.

⁷⁴ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, p.319.

⁷⁵ José-Augusto França, “Post-fácio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.67.

pedagogia política”⁷⁶. Critica-se de forma particularmente mordaz a revista *Vértice* acusada de estar “comprometida num sectarismo ultrapassado”⁷⁷. José-Augusto França sublinhará, de resto, que o plano de actuação das revistas *Córnio* se pretendia propositadamente antagónica em relação aos “limites ortodoxos” da *Vértice*⁷⁸. O argumento de orientação heterodoxa, será expresso constantemente, como aliás se poderá ler num dos editoriais: “[...]estes volumes não são auto-falantes de nenhuma ortodoxia nem de nenhum movimento estruturado[...]”⁷⁹. Fernando de Azevedo irá reafirmar, num outro artigo a importância deste pressuposto: “As ortodoxias de grupo são concebidas como casulos para acabarem como mausoléus. Por lá se nasce, por lá se vive, por lá se morre [...] Tal como as ortodoxias são a maneira de ser sem tempo dos grupos, são as heterodoxias a maneira de ser adulta das pessoas”⁸⁰.

No âmbito deste confronto ideológico, é oportuno considerar, brevemente, o papel desta última publicação, a *Vértice* - revista “de cultura e arte”,⁸¹ um projecto editorial que é desenvolvido num contexto político-social marcado pela Segunda Grande Guerra, e que assinala um período de expectativas e projectos fundamentados pelas esperanças de um potencial mudança no cenário político em Portugal. Neste período, grande parte dos intelectuais portugueses encontravam-se despertos para um desejo de transformar o mundo e consciencializada para uma necessidade de intervenção política. No âmbito destas problemáticas, o neo-realismo era o movimento congregador da actividade crítica e doutrinária na oposição à ditadura salazarista. Afirmando-se em meados dos anos 30, em confronto com o ideário *presencista*, a consolidação do movimento em Portugal, participa de um contexto mais vasto de uma movimentação internacional, como defenderá Luís Augusto Costa Dias “a presença de um discurso ideológico correspondeu à leitura ou assimilação estética de novas problemáticas humanas levantadas pela humanidade”⁸². Uma nova problematização da função do intelectual manifestava-se na recusa da passividade e reclusão individualista. Em oposição a este individualismo que os neo-realistas criticavam nos pressupostos da “Geração da Presença”, estes opunham a urgência da responsabilidade

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.102.

⁷⁹ José-Augusto França, *Tricórnio*, p.2.

⁸⁰ Fernando Azevedo, “Do Surrealismo. Discussão de cinco pontos afins” in *Tricórnio*.

⁸¹ A revista nasce em 1942, posicionando-se ideologicamente no movimento Neo-realista, desde 1945. Com um móbil claro, e distinto, a revista *Vértice*, destacara-se como uma revista “[...]de um ‘tipo novo’. Ou melhor, de uma função nova, real e virtualmente militante, também num sentido novo que o seu futuro sem cessar precisaria, com eco e aceitação num círculo que tinha pouco a ver com as clássicas revistas de ‘cultura e arte’”. Eduardo Lourenço, “Prefácio” in Vivianne Raymond, *A revista Vértice e o Neo-realismo português*, Coimbra: Angelus Novus, 2008, p.12.

⁸² Luís Augusto Costa Dias, “A Imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-45)”, p. 23.

e intervenção social dos intelectuais.⁸³ A literatura, a prosa, seriam entendidas como meios estratégicos para comunicar e consciencializar, e o papel da imprensa será nesse âmbito valorizado. Estes ideais de comprometimento de engajamento nos assuntos políticos e sociais, estavam, de resto, a ser defendidos por outros intelectuais, a nível internacional nomeadamente por Jean Paul Sartre em *Qu'est ce que la littérature?*

Na década de 50, período de afirmação das revistas *Córnio*, surgem algumas mudanças estruturais nas dinâmicas do campo intelectual e cultural português⁸⁴. Pode ser afirmado que em relação à geração anterior, “a situação dos jovens dos anos 50 foi muito diferente”⁸⁵, demarcando-se nesse contexto, um momento de maior disforia com raízes nos acontecimentos internacionais e nacionais, evidentes nos planos político e cultural.⁸⁶ No início da década de 50, as páginas da revista *Vértice* irão testemunhar polémicas ideológicas que põem em causa a sua coesão,⁸⁷ e que testemunham as divergências no seio do movimento neo-realista, que passará nesse período, por um momento de crítica ou de “crise interna”⁸⁸ que desafiaria a sua anterior solidez e poder agregador da classe intelectual.

Alguns intelectuais manifestariam, neste período, um rompimento com o ideário neo-realista - Vergílio Ferreira publica obras como *Mudança* em 1949 e no mesmo ano é publicada a obra *Heterodoxia I* de Eduardo Lourenço. Esta última, de cunho ensaístico, visava uma crítica à razão dialéctica, e aos sistemas de pensamento dogmáticos que limitariam, nesta perspectiva, o valor da liberdade intelectual e criativa. Nesta demarcação, entendemos ser significativo que, no seguimento da publicação dessa obra, Eduardo Lourenço tenha sido convidado a colaborar, por intermédio de Adolfo Casais Monteiro, logo no primeiro número do projecto das revistas *Córnio*, onde será um dos colaboradores centrais.

⁸³Cf. Luís Crespo de Andrade, “Os intelectuais e o comunismo” in António Pedro Pita, Luís Trindade, *Transformações Estruturais do Campo Intelectual Português*, Coimbra: Centro de Estudos e Interdisciplinares do Século XX da Universidade, 2008.

⁸⁴ Cf. António Pedro Pita, “Revisão do Neo-realismo” in David Santos (Coordenação), *Batalha pelo conteúdo – Exposição Documental, Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu do Neo-Realismo, 2007, p.39

⁸⁵ Rui Mário Gonçalves, *Arte Portuguesa nos anos 50*, p.85.

⁸⁶ O contexto político internacional encontrava-se marcado pelo conflito da Guerra Fria entre os EUA e a URSS. O panorama de tensão internacional, correspondia em Portugal a um período de intensa repressão da parte do regime salazarista, decorrente de um período de estabilidade, depois de ultrapassado o sobressalto da candidatura do general Norton de Matos à presidência da República. Desde 1949 verifica-se um clima político difícil para o diálogo entre a oposição⁸⁶, agravando-se também os mandatos de prisão sobre membros do Partido Comunista Português, nomeadamente sobre Álvaro Cunhal que será preso nesse ano. Este clima repressivo atinge severamente o meio coimbrão, e o poder de intervenção dos intelectuais comunistas, o que iria condicionar a prossecução de projectos, nomeadamente o da revista *Vértice*.

⁸⁷ Viviane Ramond, *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*, p.32.

⁸⁸ Ernesto de Sousa, *A Pintura Neo-realista: 1943-1953*. Lisboa: Artis, 1965, p.8.

A disputa pelo reconhecimento de uma postura estética e crítica distinta, no período, nomeadamente em posição à ideologia representada pelo movimento neo-realista, sustenta, neste projecto de revistas, a defesa dum conjunto de valores que polariza uma perspectiva de tendência “anti-realista”⁸⁹. Assim, embora seja argumentada a ausência de um programa unificador, devemos chamar a atenção para o facto de que uma revista resulta, em vários sentidos, de uma congregação de tomadas de posição no seio de um grupo. Nesse sentido é premente o argumento apresentado por Ezra Pound, no seu artigo “Small Magazines”: “*Where there is not the binding force of some kind of agreement [...] it seems improbable that the need of a periodical really exists*”.⁹⁰

O programa ideológico desta revista concretiza-se na promoção de uma concepção restrita do que constitui a sua participação e intervenção na esfera cultural, e que podemos considerar que se encontra em antagonismo com o ideal de comprometimento intelectual que influencia o surgimento de outras revistas de ideias publicadas em contexto internacional tal como a *Temps Modernes* de Jean Paul Sartre, que foi particularmente marcante no horizonte do século XX. Nas *Córnio* é assinalável, pelo contrário, a preocupação em estabelecer a separação, marcadamente modernista, entre os assuntos da cultura, do domínio “político” em geral. A revista ainda assinala uma concepção da literatura e das artes como uma esfera que deve ser defendida da contingência do tema político e social, um argumento particularmente marcante tendo em conta a instrumentalização das artes pelos regimes totalitários.

A justificação teórica da autonomia do plano estético perante o caos ideológico da contemporaneidade é um argumento que vemos ser explorado em outros textos que marcam a perspectiva teórica e crítica do modernismo, e vemo-lo em artigos como “Avant-Garde and Kitsch” de Clement Greenberg publicado em 1939 no *Partisan Review*. Defende-se também neste contexto “[...] *the most important function of the avant-garde was not to experiment, but to find a path along which it would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence.*”⁹¹

A ênfase colocada numa orientação defensora da total liberdade e neutralidade intelectual, que outras revistas como a *Presença* ou a *Nouvelle Revue Française*, também defenderam, não podia deixar de colocar mais uma vez o problema da intervenção do

⁸⁹ Miguel Real, “José-Augusto França, a década de 50 e as *Córnio*” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.29.

⁹⁰ Ezra Pound, “Small Magazines” in *The English Journal*, vol. XIX, n.º9, Novembro de 1930, p.703. Disponível em linha: <http://dl.lib.brown.edu/mjp/pdf/smallmagazines.pdf>

⁹¹ Clement Greenberg “Avant-Garde and Kitsch.” in Charles Harrison and Paul Wood (Ed.), *Art in Theory: 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003, p. 541.

intelectual na sua relação com a sociedade. Entre as várias polémicas suscitadas pelo investimento e aprofundamento da crítica em Portugal, será basilar a problematização sobre a função do intelectual. José-Augusto França evoca a preponderância deste mesmo problema ao longo do século XX, quando nos diz: “É, por assim dizer, o tema maior, no século XX português, das suas duas primeiras gerações – a de Casais Monteiro (ou seja por redução referencial, da Presença) e a do “neo-realismo” sequente, dos anos 20 para os anos 40, com os conflitos que o “surrealismo”, ao fim da década, acrescentou - ou baralhou [...]”⁹²

As revistas *Córnio* incitam o debate, desenvolvendo, em alguns ensaios, esta temática. Por um lado, afirmam a necessidade de uma galvanização interventiva dos intelectuais portugueses, reivindicando um papel de destaque para estes na vida pública e acusam também a “demissão” em que estes se encontram: “Mercê de circunstâncias históricas e mercê de si próprios, os intelectuais portugueses encontram-se *em estado demissionário*. Não demitidos: demissionários.”⁹³ O papel interventivo dos intelectuais que o texto evoca, é contudo restringido aos problemas da cultura num sentido estrito, abstraindo-se dos restantes temas e contradições que permeavam a situação contemporânea.

Contudo se queremos discutir o papel ou a função do intelectual em sociedade, a discussão não merece ser debatida segundo pontos de vista entrincheirados. Analisá-la questão defendendo o comprometimento ou a pura distanciação, constitui mesmo um obstáculo à compreensão da constituição desta figura do intelectual. Como destaca Pierre Bourdieu essa bipolarização de argumentos é incompatível com a complexidade que lhe é inerente:

O intelectual é um ser paradoxal, que não nos é possível pensar enquanto tal, enquanto o apreendermos através da alternativa obrigatória da autonomia e do empenhamento, da cultura pura e da política. Isto, porque ele se constituiu, historicamente, na e pela superação desta oposição [...]⁹⁴

De facto, se acompanharmos o estudo deste autor sobre “invenção” do conceito do intelectual europeu, mais estritamente francês, compreendemos que esse papel, não excluía a defesa de causas políticas, ou antes de causas universais, e o exemplo inaugural

⁹² José-Augusto França, “Prefácio” in Adolfo Casais Monteiro, *Melancolia do Progresso*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p.18.

⁹³ José-Augusto França, Mil-Novecentos-e-cinquenta, *Tetracórnio*, p.71.

⁹⁴ Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte: Gênes e Estrutura do Campo Literário*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p.380.

desta dimensão é Émile Zola, no célebre caso Dreyfus. Este caso, representa um momento em que precisamente essa intervenção política dos intelectuais, se torna evidente, com eminentes personalidades como Zola, Anatole France, Marcel Proust a subscreverem o célebre *Manifesto dos Intelectuais*, publicado na imprensa francesa em 14 de Janeiro de 1898.

O intelectual não se distingue apenas na sua caracterização profissional, com as funções letradas mas muito particularmente na sua função social, no seu papel no debate público e político, ou seja como distingue Bourdieu, a constituição desta figura que se cumpre com Émile Zola, prevê uma missão “inseparavelmente intelectual e política.”⁹⁵

Não sendo de facto, um político, com poder real na transformação imediata do social, o intelectual actua, precisamente a partir da autonomia, competência, imparcialidade, detida no campo cultural, mas pronunciando-se de forma efectiva sobre o interesse público e sobre causas universais, que suplantam o âmbito restrito da alta cultura.

⁹⁵ Idem, p.155.

CAPÍTULO II

Definição de um projecto crítico

II. 1. Actualidade

[...] não era uma revista de *espaço*, mas uma revista de *tempo*, como que um corte em profundidade no pensamento (ou na mitologia, ou não mitologia) de uma época. Corte que, sendo feito aqui e não noutra sítio, daria o conceito (chamemos-lhe assim por comodidade) português actual de modernidade, revelaria uma ‘consciência de tempo’ [...].

José-Augusto França, “O Pentacórnio’ e o Pessimismo” in *Unicórnio, etc: mostra documental*.

A afirmação pública desta revista cultural surge marcada por uma declaração de princípio que assinala a ambição de estabelecer um diálogo com a *actualidade*, e de portanto representar “o seu tempo”. No primeiro número – *Unicórnio*, resume-se assim o seu propósito inaugural: “actualidade, então, foi o que se pretendeu”⁹⁶. Lemos também este compromisso no editorial de apresentação daquela publicação próxima das *Córnio - Cadernos de Poesia* (2ª série), quando defendem que a expressão poética “[...]resulta de um compromisso: um compromisso firmado entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma sua consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem.”⁹⁷

De facto podemos afirmar que o surgimento de variadas revistas e publicações, de perfil moderno, demarcam esta procura de uma valorização do presente e do dialogar com a actualidade. Propósito que não apenas motivou o nascimento de múltiplas revistas e publicações de crítica, como também pôde ser apontada como a sua função ou vocação mais directa. No anúncio do lançamento do periódico *Angelus Novus*, em 1921, Walter Benjamin afirmava essa ideia: “*The vocation of a journal is to proclaim the spirit of its age. Relevance to the present is more important even than unity or clarity [...] In fact, a journal whose relevance for the present has no historical justification should not exist at all.*”⁹⁸

A imperativa sintonia com o “seu tempo”, que as *Córnio* pretendem exigir, traduz-se, primeiramente num traçado editorial que dará destaque a acontecimentos da agenda

⁹⁶ José-Augusto França, “Nota servindo de Prefácio” in *Unicórnio*, p.2.

⁹⁷ José Blanc de Portugal/ Jorge de Sena [et alii], *Cadernos de Poesia*, II Série. Lisboa, 1951,p.6-7.

⁹⁸ Walter Benjamin, “Announcement of the Journal *Angelus Novus*” in *Selected Writings*, Vol. 1. Londres: Harvard University Press, 2004, p.292.

internacional, acontecimentos que permitem introduzir e explorar algumas temáticas de interesse para a orientação da revista. No primeiro número, será assinalada a recente data do desaparecimento de André Gide em Fevereiro de 1951, escritor e fundador da *Nouvelle Revue Française*, e uma das principais referências literárias da geração de escritores ligados ou influenciados pela revista *Presença*. Nas páginas da *Unicórnio*, a efeméride será o fundamento para a temática do primeiro inquérito da revista⁹⁹, justamente dedicado à obra do autor¹⁰⁰ ou antes à relevância da mesma para a cultura sua contemporânea. *Tricórnio*, o terceiro número da revista, destaca a polémica que se desenrolara pelos anos 50, como resultado da publicação do livro de Albert Camus *L'Homme Revolté*, em Paris, e que mobilizara reacções de vários intelectuais, nomeadamente Jean Paul Sartre. Essa polémica motiva a introdução de um inquérito definido por José-Augusto França - “Para um conceito actual de Homem revoltado”, cujo tema propunha a consideração d’ “O QUE É, ou pode ser, que sentido possível tem, nos dias de hoje, em integração na História actual, o conceito de ‘Homem Revoltado’.” De igual modo, o número *Pentacórnio* recorda, por sua vez, o centenário da morte de Freud, nesse ano de 1956, e publica nessa temática, um artigo de Mário Fernandes Ferro, intitulado “Homenagem a Freud”¹⁰¹.

Ainda neste prisma, as *Córnio* desenvolvem uma análise que não se detém na “actualidade imediata”, numa agenda informativa residual, mas que antes procura enveredar por uma visão selectiva dessa *actualidade*, como se poderá ler:

A actualidade, porém, que se debruça sobre o túmulo deste homem [Gide], está muito para além da data da sua morte – é, antes, a nossa actualidade, e o que através dela se medite encontrar-se-á com o que por força da ressonância de todas as outras coisas aqui recolhidas, haverá que meditar.¹⁰²

A urgência de actualidade e também de actualização será um eixo programático transversal às ambições expressas no primeiro editorial: “os textos e gravuras escolhidos exprimem uma maneira actual de encarar a realidade”¹⁰³. Note-se, aliás, como indicativo visível desse programa a recorrência dos termos “actual” ou “actualidade”, tanto nos

⁹⁹ Jorge de Sena, “Inquérito sobre André Gide” in *Unicórnio*, pp. 53-64.

¹⁰⁰ Este primeiro inquérito seria apresentado e conduzido por Jorge de Sena, que concebe o questionário: 1º Que pensa de Gide em relação à cultura contemporânea?; 2º A obra ou alguma obra de Gide exerceu sobre V. Especial fascinação (não se fala em “influência” literárias, evidentemente)?; 3º Entende que a exemplaridade de Gide representou um factor decisivo na consciência contemporânea?; 4º Parece-lhe que, independentemente da cultura francesa, a obra de Gide seja chamada a perdurar?; 5º Julga que, na cultura futura, Gide continuará a significar a mesma liberdade que ele procurou definir e viver?”

¹⁰¹ Mário Fernandes Ferro, “Homenagem a Freud 1856-1956” in *Pentacórnio*, pp. 21-27.

¹⁰² José-Augusto França, “Nota servindo de Prefácio” in *Unicórnio*, p.2.

¹⁰³ *Ibidem*.

editoriais, em rubricas da revista, e particularmente nos inquéritos - “Para um conceito actual de homem revoltado” e “Para um conceito actual de Modernidade”. Este dado pode ilustrar, igualmente, um critério editorial que se prende com a selecção e publicação de textos e obras inéditas, ou desconhecidas, arrogando, neste critério, a urgência de uma pesquisa de perspectivas recentes e inovadoras.

Ainda neste domínio, deveremos distinguir o incentivo que é dado à produção ensaística¹⁰⁴ como proposta central. Em cada número fazem-se publicar uma média de quatro artigos de cunho ensaístico, além dos artigos de inquéritos. Esse destaque, sublinha uma aposta no desenvolvimento do género, que atingira um ponto de estagnação segundo as palavras de José-Augusto França: “No ensaio, desde Fernando Pessoa que ninguém se atreve à imprudência do mar alto que não tem fundo, e todos se ficaram pelo pé, molhados a níveis de várias prudências [...]”¹⁰⁵

Este enfoque nas propostas ensaísticas, poderá parecer particularmente ajustado àquela proposta inaugural da uma investigação reflexiva da *actualidade*. Enquanto género de indagação crítica sobre o conhecimento, o ensaio tem sido também, como o demonstram vários autores, um dos instrumentos mais prementes para pensar e se dirigir à experiência da modernidade. Sobressai ao longo da sua história, como um “Género assaz complexo e flutuante” mas que mantém uma função maior de indagação e assim “é a opção do escritor que aborda um tema cujo tamanho e complexidade sabe, à partida que o ultrapassam.”¹⁰⁶ Como refere também Eduardo Lourenço, um dos nossos maiores representantes no género: “É a forma escrita do discurso virtual de uma existência que renunciou às certezas, mas não à exigência de claridade que nelas, em permanência se configura.”¹⁰⁷

No caminho da escrita ensaística, intercepta-se a intervenção crítica que a revista promove, uma valência que este formato, em particular, parece ter reservado e cultivado, tendo em conta que no processo de institucionalização do discurso crítico moderno, as publicações especializadas, foram suportes dessa crítica escrita. A promoção do lugar e da figura do crítico na esfera cultural portuguesa, é evidente também como objectivo consciente no programa de outras revistas, anteriores às *Córnio*, e um dos exemplos é a revista *Presença* -“Folha de Arte e Crítica”, que representou um papel de protagonismo no

¹⁰⁴ O que será destacado por José-Augusto França, quando diz “de ensaios sobretudo, se desejava a revista”. José-Augusto França, *Unicórnio, etc.: mostra documental*, p. 12.

¹⁰⁵ José-Augusto França, “Mil-novecentos e cinquenta” *Tetracórnio*

¹⁰⁶ Fernando Savater, *A Arte do Ensaio. Ensaios sobre Cultura Universal. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2009*, p.12.

¹⁰⁷ Eduardo Lourenço, *Heterodoxia I*. Coimbra: Eduardo Lourenço, 1949, p.13.

campo da crítica literária e artística em Portugal, entre os anos 1927 e 1940, e que segundo Arnaldo de Saraiva, foi também a grande responsável pela “profissionalização” da actividade crítica em Portugal.¹⁰⁸

A linha crítica promovida pelas *Córnio*, propõe potenciar o diálogo alargado entre as vozes mais importantes, no âmbito da produção crítica contemporânea. Na concretização dessa valência, chamam para o seu núcleo principal nomes como o de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, Eduardo Lourenço bem como o próprio José-Augusto França. Segundo Carlos Leone, na sua análise da “História das ideias do Discurso crítico moderno”, será este grupo de críticos, que as revistas *Córnio* agrupam, que irá definir em grande parte, na década de 50, a composição institucional do discurso crítico em Portugal¹⁰⁹. Estes autores, vinham expressando, noutros contextos, a necessidade da afirmação de uma disciplina crítica especializada, autonomizada, um intuito que de alguma forma a revista vem formalizar. É aliás nesta dimensão que Carlos Leone distingue a referida publicação como “um dos títulos mais paradigmáticos da mudança gradual de registo no discurso crítico [...]”¹¹⁰. O autor identifica estas alterações do padrão do discurso crítico, na passagem da 1ª para a 2ª metade do século XX, onde assinala: “uma maior atenção à linguagem enquanto elemento de formação de consciência (e não simples veículo de expressão); o empenho na especialização do trabalho intelectual; uma pretensão científica usada como critério aferidor de justiça no confronto intelectual.”¹¹¹

II. 2. A ideia de Crítica

Na investigação do discurso crítico dominante neste projecto, impõe-se, à partida, o confronto com a ideia de *crítica*. Este é um conceito que entendemos múltiplo e disseminado em vários projectos e gramáticas, não por acaso a questão “o que é a Crítica” surge desdobrada em diferentes perspectivas históricas e ideológicas, problematizadas por autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Terry Eagleton. Neste sentido, o conceito e a sua função está longe de ter um carácter unívoco, como alias alerta Michel Foucault:

¹⁰⁸ Historiografia e Críticas literárias: um Balanço” in Fernando Pernes (coord.), *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Vol. I: *As Ciências e as Problemáticas Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento, 2002, p. 412.

¹⁰⁹ Carlos Leone, *Portugal Extemporâneo: História das Ideias do Discurso Crítico Português no século XX*, Vol. II. Lisboa: Imp. Nac.-Casa da Moeda, 2005, p.222.

¹¹⁰ Idem, p.221-222.

¹¹¹ Idem, p.185

“[...] *it appears destined by nature, by function – I was going to say “by profession” – to dispersion, to dependence, to pure heteronomy. After all, critique only exists in relation with something other than itself [...]*”¹¹²

É possível diferenciar, primeiramente, o sentido que o conceito assume enquanto instrumento de interrogação filosófica, uma premissa que é estabelecida em ligação ao projecto filosófico kantiano, expresso também no texto a que já nos referimos: “Was ist Aufklärung?”. Ao elaborar a resposta à pergunta o que é o Iluminismo, Kant projecta-o como um processo, uma “saída” promovida pela humanidade do seu estado de sujeição, absoluta, em relação à tutela do estado e da religião. Neste processo de emancipação, que é promovido, subjaz um princípio basilar - o exercício permanente da racionalidade do homem, da sua soberania crítica individual. A Crítica é assim promovida, no contexto do Iluminismo, que é afinal a “Época da Crítica”, a uma missão inaudita, situa-se por isso lado a lado de categorias como as de Secularização; Progresso; Revolução; emancipação; desenvolvimento/evolução, que se crêem basilares à modernidade. Embora, em verdade, a Crítica possua uma importância histórica anterior ao Iluminismo, é neste contexto e mundividência, que será elevada como instrumento de emancipação do homem, esta constitui “o guia da razão”, ou seja, como instrumento de controlo, onde se joga a legitimidade das opiniões com expressão pública.

Fora deste modelo de Crítica, proposta por Immanuel Kant e consubstanciada no Iluminismo, a noção assumiu outros usos comuns, associada quase consensualmente, no século XX, às noções de julgamento avaliação, interpretação e promoção de determinados objectos culturais. T.S. Eliot afirmava nos seus *Ensaio de Doutrina Crítica* que “[...] a crítica tem sempre que ter um fim em vista, o qual, *grosso modo*, parece ser a elucidação das obras de arte e a correcção do gosto.”¹¹³ Numa perspectiva de herança modernista refere-se a importância da actividade crítica na “educação do gosto” do público, cultivando-o. Nesta perspectiva, cabe à crítica o papel de orientação, de guia do conhecimento, e ao crítico: “um papel de *orientador da opinião pública*, ou por mais pretensiosa palavra, de pedagogo.”¹¹⁴ Este sentido claro, significa que a crítica estava formatada a partir de critérios de qualidade, de um valor estético distinto. Neste período a função da crítica poderia assim ser perspectivada como uma actividade cujo papel é fazer “a separação do trigo do joio”, como

¹¹² Michel Foucault, “What is Critique”, in James Schmidt (ed.), *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Tradução de Kevin Paul Geiman. Berkeley: University of California Press, 1996, p.383.

¹¹³ T.S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa : Guimarães, 1962, p. 42.

¹¹⁴ José-Augusto França, “A A.I.C.A. em Portugal” in *Quinhentos Folhetins*, vol.1. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.306.

afirma França¹¹⁵ e nesse sentido “o crítico de arte tem que ser crítico – isto é, que julgar e marcar as suas opções pessoais.”¹¹⁶.

Com esse nível de importância a função do crítico merece uma valorização de nível profissional, e institui-se progressivamente desde o século XIX, como uma figura central, árbitro das dinâmicas da produção e da apreciação artística modernas. Por isso é útil sublinhar que a produção crítica, nas suas várias formas e suportes, se revela tudo menos marginal no que se constituiu como válido no campo da história da arte.

Devemos ressaltar que esta reflexão se reporta a um contexto cultural onde o exercício da crítica, e em particular o âmbito especializado da crítica de arte, era ainda considerado um instrumento central da vida intelectual, enquanto guia de apreciação e ónus de legitimação. Na actualidade, esse carácter parece ser aparentemente menos efectivo, embora se verifique, mais que nunca, a proliferação de textos de crítica, nas suas diversas modalidades, seja em catálogos, em formato revista ou na internet. O que parece desaparecer na produção crítica actual é a crença de que esta preside ao julgamento sobre o valor das obras, sustentada portanto num critério unívoco do que constitui a arte avançada, como se caracterizou na crítica moderna, desde Diderot a Greenberg. Este actual padrão da crítica, caracterizado por uma ausência de julgamento, é identificado por vários autores contemporâneos, nomeadamente James Elkins em *What happened to art criticism?*.¹¹⁷

No âmbito dos edifícios teóricos que tratam da ideia de crítica a partir do século XX, é possível evocar, outras teses que se afastam daquela correlação habitual, entre crítica e julgamento. Na dissertação *The Concept of Criticism in German Romanticism*, Walter Benjamin desenvolve uma reflexão sobre a função da crítica de arte, que se preocupa precisamente em distinguir essas duas noções. À data em que escreve essa obra, nos inícios do século XX, o autor considera que a crítica de arte estava, na sua acepção corrente, identificada erradamente com a ideia avaliação, e refém do discurso apologético de determinadas obras, e do julgamento negativo de outras. Porque contesta essa ideia moderna da crítica, Benjamin escolhe revisitar o seu conceito romântico, de acepção radicalmente diferente, no sentido em que não emana de uma avaliação subjectiva, qualitativa das obras, mas que

¹¹⁵ José-Augusto França, “Da crítica de arte” in *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e de acção: Antologia*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.639.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷C.f James Elkins, *What happened to art criticism?* Chicago : Prickly Paradigm, 2004.

prevê pelo contrário “*the completion, consumation, and systematization of the work and, on the other hand, its resolution in the absolute.*”¹¹⁸

A leitura de Michel Foucault sobre a questão da Crítica e que está presente em dois textos fundamentais, o já referido: “Qu'est-ce que la Critique? [Critique et Aufklärung]” e “Qu'est-ce que les Lumières?”¹¹⁹, afasta-se também das múltiplas acepções das “críticas” ligadas às actividades profissionais, mais ou menos contestadas no século XX, para antes se aproximar de uma problematização que reanalisa, a herança iluminista (Aufklärung). Esta problematização, irá pôr em relevo a continuidade e a necessidade mais ampla da função e virtude da crítica no âmbito da . Foucault impele-nos a reconsiderar o papel da crítica como uma prática em luta contra a sujeição intelectual dos homens, em relação a todas as formas de autoridade impostas como absolutas. O papel da Crítica prevê então, segundo Foucault, o questionamento permanente, da legitimidade dos enunciados, e dos seus pressupostos actuando portanto acima de padrões e categorias de julgamento instituídos. A crítica define-se, neste quadro crítico, não como um exercício de avaliação entre o que constitui o bom e o mau, mas sim como um instrumento garante da liberdade, sinónimo de uma resistência e poder de deliberação que questiona os limites das certezas e dos conhecimentos aparentemente mais inabaláveis.

II.3. O moderno

Voltando a analisar os artigos mais representativos do discurso desta revista, é possível perceber qual o seu compromisso e critério de apreciação. Este expressa-se à partida contra a desactualização do pensamento crítico português, ao mesmo tempo que prevê uma urgente atenção à produção artística moderna. Quando José-Augusto França reevoca, num dos seus artigos, o panorama da Crítica produzida em Portugal nos anos 50, o autor distingue precisamente aí, o começo de um novo período, no seguimento do movimento surrealista, onde esta seria “chamada a intervir na formação de padrões mentais

¹¹⁸ Walter Benjamin, “The Concept of Criticism in German Romanticism” in *Walter Benjamin: Selected Writings*. Londres : Harvard University Press, 2004, p.159.

¹¹⁹ What is Enlightenment?, in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader: an introduction to foucault's thought*. Tradução Paul Rabinow. Londres: Penguin, 1991.

e sociais que, na medida do possível participassem numa nova cultura ocidental, exigida ao longo dos anos 50-60.¹²⁰ .

Assim, “nascida no quadro de uma reflexão ainda e finalmente modernista [...]”¹²¹ como assume o próprio José-Augusto França, a revista consubstancia um programa que vai realinhar a sua atenção sobre as manifestações da modernidade estética passada e actual. O propósito apontado não significa todavia, que se marque uma intervenção de cunho vanguardista, no sentido de um móbil polémico e provocatório, como aquela revista *Orpheu* representou, no início do século XX. Pese embora o interesse pela transgressão do *establishment* das artes e literaturas, a revista parece valorizar uma programática diferente do carácter radical e fugaz daquela primeira geração, que se sabe ter tido pouca acção, ou impacto frutífero, na opinião pública de então. Nesse sentido José-Augusto França declara: “[...]que representou esta afinal, na vida portuguesa, senão um fulgor, um momento súbito e logo apagado? Não era isso o que se pretendia nesta revista [...]”¹²².

Podemos afirmar, nesta premissa, que mais do que enveredar por um programa de revolta vanguardista, a redacção propunha cultivar uma determinada “tradição de modernidade”, sendo nesse sentido fundamental fomentar uma plataforma cultural, agregadora de pensamento crítico, um projecto que sendo pensado em continuidade poderia exercer uma margem de influência mais forte em termos de duração e repercussão pública. O editor refere portanto como sua ambição:

[...] estabelecer bases de uma continuidade e provar, não que podia expor-se algo, mas que existia uma possibilidade dinâmica de o fazer. Tudo se pode expor – e muito melhor a irrealidade, a mentira. “Orpheu” foi uma revista mentirosa: não estava por detrás nenhuma possibilidade nacional [...].¹²³

No percurso temático que percorre esta série *Unicórnio-Pentacórnio* é assinalável um olhar crítico direccionado ao *moderno* nas manifestações culturais do século XX.¹²⁴ As revistas contribuem de facto para uma reavaliação de autores e movimentos desse período, ao intervirem na recepção e compreensão crítica dos mesmos. O número *Bicórnio* ilustra de forma clara essa orientação, ao definir um espaço de abertura e divulgação do cânone

¹²⁰ José-Augusto França, “Da crítica de arte”, in *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e de acção: Antologia*, p.643.

¹²¹ José-Augusto França, “Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* 1951-1956” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.10.

¹²² José-Augusto França, “Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, pp.66-67.

¹²³ Idem, p.67.

¹²⁴ E.M. Castro aponta também nessa direcção a orientação da revista “um projecto de revisão criativa e crítica da noção de Moderno na literatura portuguesa. “As Revistas dos novíssimos” in *Sema*, p.63.

literário “moderno”, que será circunscrito a uma ideia de “meta-romance” e analisado através de quatro artigos: “D.A.F de Sade ou o Anel de Giges”, por Eduardo Lourenço; “D.H. Lawrence, D.H. Lawrence, D.H. Lawrence ... e um poema de D.H. Lawrence” por Jorge de Sena; “Atenção para Miller” por José-Augusto França; “Estudos para um retrato de Lewis Carroll” por José Blanc de Portugal.¹²⁵ Nesta preocupação, a revista detém-se também naquela que é uma das valências mais distintas das revistas culturais e literárias, que é a divulgação de autores ou obras estrangeiras, fomentando a circulação internacionalista de tendências estéticas para além das fronteiras linguísticas e culturais.

O segundo número - *Bicórnio* concretiza, tematicamente, um intuito de promoção e pedagogia literária, de obras e escritores consagrados da cultura modernista. Este número sugeria também que neste papel de pedagogia, a recepção das obras destes autores conduzisse a uma “actualização” das pesquisas estéticas em Portugal, um intuito que parece estar patente, quando se distingue em editorial, a temática do primeiro e segundo números da revista:

De um para outro, e assim o leitor comum verá, passou-se de uma circunstancialização dos problemas da Poesia, da Arte, da Filosofia e do Romance em Portugal para o ensaio sobre alguns autores que, mais bem sabidos, poderiam alargar tais circunstâncias por um dos caminhos de uma universalidade que mais adiante se discute.¹²⁶

O critério de valorização estética, cuja moldura conceptual preside à temática de *Bicórnio*, será também distinguível na interpretação da história e conjuntura estético-literária, nacional, nesse domínio o *Tetracórnio*¹²⁷ procede no seu programa temático, a uma revisão crítica de “Meio século XX de literatura portuguesa”. A visão de conjunto, proposta, é organizada não ao redor de determinadas personalidades, ou obras individuais, mas sim de movimentos literários e artísticos¹²⁸. O critério que preside a esta selecção é posto em evidência, desde logo, pelo critério de exclusão subjacente, que deixa de parte movimentos culturais com ligações de interesse político, como se aponta no caso da revista *Seara*

¹²⁵ O tema deste número, planeado para abrir a série de revistas, foi adiado em razão dos atrasos na entrega de dois dos seis textos críticos pedidos, estes dois últimos, sobre Kafka e Breton, que não chegariam a ser publicados.

¹²⁶ José-Augusto França, “Introdução à leitura” in *Bicórnio*, p.2

¹²⁷ O número *Tetracórnio*, surge em 1955, com uma interrupção significativa de cerca de dois anos, será o volume mais extenso da série, incluindo oitenta e três páginas no total, um número distinto das habituais sessenta e quatro páginas dos números anteriores.

¹²⁸ Confrontando “a imprudência” de um estudo desta magnitude, tendo em conta a “curta perspectiva que na presente data é possível ter”, José-Augusto França, justificará: “Se, porém, a perspectiva se deforma pela proximidade, falsas que o são todas, também aquela que daqui a cem anos se tome terá a sua deformação de distância [...] e é de nós que agora se trata.” *Tetracórnio*, p.2.

Nova.¹²⁹ Por outro lado, ao pretender verificar um movimento de actualização das artes, a revista não mostra interesse em examinar movimentos que representem ideias ou “princípios” do século XIX, mas apenas os que assumissem problemáticas do século XX. Justifica com essa razão a exclusão do movimento da *Renascença Portuguesa*, movimento associado à revista *Águia*.

O âmbito temático do número *Tetracórnio* consegue também aludir à relevância das revistas culturais no século XX, quando lhes confere relevo no processo de afirmação dos movimentos estético-literários em Portugal, e particularmente das correntes do modernismo. Se aceitarmos que este movimento surge, primeiramente, nas revistas, como defendem Robert Scholes e Clifford Wulman em *Modernism in the Magazines*, o caso português será também nesse prisma, paradigmático. A revista *Orpheu*, publicada em 1915, é justamente destacada na historiografia, como o primeiro marco cronológico do modernismo português. Nesse mesmo estatuto, será o ponto de partida deste número da revista, para o enquadramento teórico sobre a literatura portuguesa no século XX, pensada no ensaio “‘Orpheu’ ou a poesia como realidade”. O interesse revelado pelo designado *primeiro modernismo* português será também perceptível na divulgação de textos inéditos desta geração, nomeadamente o texto em inglês de Setembro/Outubro de 1916, intitulado por Tomás Kim [O “Orpheu” e a literatura portuguesa].

O interesse crítico pelas obras do modernismo português que a revista protagoniza, evoca um dado cultural importante no período. O conhecimento amplificado dessa geração só pôde ser verificado nos finais da década de 30 e já na década de 40, muito graças às publicações da editora Ática. Os reflexos desta influência e a possibilidade da valorização e reavaliação crítica da vanguarda de *Orpheu*, só é assim visível nos anos 40 e sobretudo nos anos 50, como refere Jorge de Sena.¹³⁰ Eduardo Lourenço refere também esse dado de que só na década de 50 terá sido possível apreender o sentido e o alcance, das propostas que Pessoa trouxera para a literatura portuguesa.¹³¹

¹²⁹ A revista *Seara Nova* mantinha como seu colaborador, José-Augusto França, apresentado na década de 50, como o novo “crítico” de arte, na secção de Artes Plásticas e cinema. António Ventura – “Há uma estética seareira” in *Estudos sobre história e cultura contemporâneas de Portugal*. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, p.183.

¹³⁰ Jorge de Sena, “O Significado histórico do Orpheu (1915-1975)”(Inquérito) in *Colóquio Letras*, n.º.26 Julho de 1975, p.14.

¹³¹ C.f. Eduardo Lourenço, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, p.91.

Na missão de divulgação e reavaliação da geração d' *Orpheu*, a revista *Presença* jogou um papel importante¹³², não apenas pela difusão dos seus textos, mas pela sistematização crítica que produziu, desenvolvendo uma análise teórica das noções de *moderno* e de *modernismo*.¹³³ Tendo em conta este papel, a *Presença*, não deixará de ser considerada no terceiro número destas revistas, dando o mote para o ensaio “Caracterização da ‘Presença’ ou as definições involuntárias” de David Mourão-Ferreira.

No eixo temático desenvolvido em *Tricórnio*, as *Córnio* oferecem um quadro de inteligibilidade sobre os movimentos literários e artísticos da primeira metade do século XX, traçam no fundo um modelo de compreensão, uma narrativa histórica dessa modernidade estética, onde se busca as manifestações do *moderno*. Os artigos centrais serão claros quanto às preocupações e comprometimentos críticos da revista. Esse critério de “valor” que é operativo nessa análise, encontra-se, explicitado no editorial de *Tetracórnio*:

[...] Destacam-se, para além de uma panorâmica geral, agrupamentos seus, e isso na medida (sempre discutível, é claro) em que eles se moveram no movimento geral que a nossa literatura dificilmente vem empreendendo, desde o ‘Orpheu’, para um acordo com o tempo da sua existência, para um entendimento sensitivo e intelectual, intuitivo e problemático, da modernidade.¹³⁴

A vanguarda da revista *Orpheu* será entendida como a primeira eclosão matricial ou antes a primeira integração “atípica” do espírito *moderno* internacional no panorama da cultura portuguesa. Representará também, como já foi evocado, uma ruptura breve e rapidamente suplantada pelo atavismo da sociedade a que se aponta o dedo, quando se diz “pois não é verdade que a gente de que fala não é histórica, mas gente intervalar, relâmpago na nossa noite portuguesa?”¹³⁵

O balanço cultural que o número *Tetracórnio* propõe, termina com dois textos que, em termos cronológicos, concluem a visão crítica sobre o século XX, e que problematizam a significância histórico-cultural dos movimentos neo-realista e surrealista portugueses.

¹³² Jacinto do Prado Coelho refere a esse respeito: “[...] Num momento em que o pensamento estético de Fernando Pessoa estava praticamente desconhecido e a crítica em Portugal se caracterizava por não existir, a *Presença* trouxe a consciência da importância da actividade crítica tanto para o ficcionista, o dramaturgo, o poeta, como para o leitor.” Jacinto do Prado Coelho, citado por Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, p.396.

¹³³ A *Presença* publica os artigos: “Classicismo e Modernismo”(nº2), “Da geração modernista” (nº3) e “Ainda uma interpretação do Modernismo” (nº 23), “Modernismo” (nºs 14-15). Cf. Clara Rocha, “Presença” in Fernando Cabral Martins (coordenação), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. [Lisboa]: Caminho, 2008, pp.681-688.

¹³⁴ José-Augusto França, *Tetracórnio*, p.2

¹³⁵ *Ibidem*.

“Ambições e limites do ‘Neo-realismo’ português” é o título do ensaio publicado por João Pedro de Andrade, autor que será destacado pelo director destas revistas, como o colaborador adequado a formalizar este estudo crítico, visto que representa, uma “voz independente e simpatizantemente imparcial”. As colaborações com ligações ao neo-realismo, que a revista publica, crêem-se portanto emancipadas do discurso teórico mais ortodoxo e das “conveniências estratégicas” que José-Augusto França imputaria ao movimento.

O artigo que se ocupa do movimento neo-realista sintetiza a sua história, revendo e julgando a relevância do mesmo para a cultura portuguesa¹³⁶. Este questiona a actualidade da sua matriz, e alerta nesta leitura, para as evidências de um esgotamento e superação dos seus pressupostos, refere o “sentimento de que se trata de coisa ultrapassada”.

O artigo dedicado ao neo-realismo relaciona-se com o último publicado que é da autoria de José-Augusto França intitulado “Mil-novecentos-e-cinquenta”.¹³⁷ Este último apresenta um estudo parcial sobre as manifestações culturais que marcaram a viragem da primeira metade do século XX em Portugal. Na análise de um contexto histórico muito próximo, propõe uma visão selectiva dos acontecimentos e debates, e coloca sobretudo em evidência, o confronto derradeiro que, no campo da cultura, faria apartar os dois movimentos artísticos: *neo-realismo* e *surrealismo*. O primeiro argumento deste texto estipula que a verdadeira viragem na metade do século XX, se dera não em 1950, mas sim “por voltas de 1947”.¹³⁸ Ao fazer coincidir o surgimento do Grupo Surrealista de Lisboa, com uma simbólica fractura histórica e sobretudo estética, a revista salienta o sentido de uma clivagem radical entre os dois projectos culturais. O movimento ao qual se opunha este grupo surrealista, teria sido assim absolutamente superado, ficando lá atrás, arrumado na primeira metade do século, e o *surrealismo* seria, neste enquadramento, a consequência natural de uma “nova” conjuntura histórica que decretava mudanças, não só sociais, psicológicas, mas também estéticas:

...E outros ventos sopraram então, que outro cheiro de poesia trouxeram [...] só fora dos seus quadros bem estabelecidos se poderia procurar uma liberdade e uma força que tivessem que ver com a mudança de um mundo que em volta crescia de forma já evidentemente arredada de ilusórias facilidades épicas. (E

¹³⁶ Adolfo Casais Monteiro lê mesmo neste ensaio um reconhecimento de *mea culpa* sobre as críticas que os neo-realistas dirigiram a alguns autores, *presencistas*. João Pedro de Andrade, “Adolfo Casais Monteiro e o Neo-realismo” in *Ambições e limites do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Acontecimento, 2002.

¹³⁷ José-Augusto França, “Mil-novecentos-e-cinquenta” in *Tetracórnio*, pp.61-72.

¹³⁸ Idem, p.61.

não é verdade que, como diz Hemingway, ‘os maus escritores têm todos uma paixão pela ‘epopeia’?)¹³⁹

Regista-se neste recorte interpretativo que a revista desenvolve, um trabalho de legitimação histórica e estética do advento do *surrealismo* português para a cultura nacional no dealbar da segunda metade do século, uma relevância que suplanta a efectiva efemeridade do grupo:

Poder-se-ia julgar que este desmembramento do grupo significasse um esgotamento biológico e afinal historicamente negasse a necessidade atrás apontada – se a sequência da obra de alguns pintores que participaram nessa exibição de 49 não fosse prova de uma vitalidade poética aí descoberta.¹⁴⁰

O surrealismo assume assim, no discurso da revista, uma posição estética de charneira, após a geração d *‘Orpheu*, para o restabelecimento de um caminho de modernidade estética, de ressonância internacional. Esta posição tinha sido expressa desde a exposição na Casa Jalco em 1952, exposição que o crítico assume ter sido um marco para as novas possibilidades da arte, “não figurativas”, a tendência actual que na sua perspectiva mereceria ser defendida e divulgada. E nesse sentido vemos que também a criação plástica, veiculada pelas revistas será, na sua grande parte, produzida pelos artistas do Grupo surrealista de Lisboa; Vespeira, Azevedo e Lemos.

Neste discurso, podemos determinar uma intenção de consolidar e legitimar as posições dos membros do Grupo Surrealista de Lisboa, servindo-lhe de “porta-voz”. De certa forma a revista intervém na criação desta memória escrita, sobre os pressupostos éticos e estéticos que o grupo congregava, em oposição a outras tendências. Encontramos este propósito em textos centrais da revista, nomeadamente no artigo de José-Augusto França, que se integra no inquérito - “Para um conceito actual de homem revoltado” e que é significativamente intitulado: “Para uma integração mítica. António Pedro, Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira”. Outra referência nesta posição será o ensaio de Fernando de Azevedo “Do Surrealismo. Discussão de cinco pontos afins”¹⁴¹, distinguido por José-Augusto França, como sendo “muito provavelmente, o melhor texto teórico que em Portugal se publicou então”.¹⁴² Este artigo desenvolve uma sistematização sobre os fundamentos teóricos da estética surrealista, uma directriz que o põe em relação com o

¹³⁹ Idem, p.62.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ *Tricórnio*, pp. 17-22.

¹⁴² José-Augusto França, “Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* 1951-1956”, p.12.

primeiro artigo também publicado por Fernando Azevedo – “Situação de pintura”¹⁴³ dedicado a António Pedro, José-Augusto França, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira. Os dois artigos trabalham reflexões sobre pressupostos de uma teoria crítica, que parte de alguns argumentos, em que se destaca este: “A obra de arte como tautogoria ou como alegoria?”¹⁴⁴

A defesa de uma arte *tautogórica*, por oposição à função *alegórica*, é uma premissa que surge em outros textos de José-Augusto França. Aparece, nesses mesmos termos, na obra *Primeiro Diálogo sobre Arte Moderna*, de 1957, onde afirma a ideia de que a obra artística, verdadeiramente moderna, se significa a si mesma: “quer dizer-se, não diz nada”.¹⁴⁵

Logo em 1951, no artigo: “Nota informativa sobre a nova pintura em Portugal”¹⁴⁶ França identifica um deslocamento de preocupações estéticas no panorama das propostas artísticas actuais. Considera que “depois de quinze anos de reacademismo” sob a égide do neo-realismo, e dos seus princípios “equivocados”, a nova produção artística passara a encaminhar-se finalmente para a “valorização de uma expressão em si fechada e, válida por si própria, como objecto total e mágico.”¹⁴⁷ O que merece ser sublinhado neste discurso é a ideia de que uma mudança cultural teve lugar, destronando os pressupostos que suportavam a arte realista.

Nas *Córnio* Fernando Azevedo irá reafirmar a mesma convicção do valor absoluto da liberdade ontológica da esfera artística, recusando quaisquer condicionalismos que ameacem a imaginação e a independência da pesquisa estética:

Como pode ela ser alegórica? Se o fosse admitia-se um sistema de substituições dentro do próprio artista (o que negaria todo o mecanismo da criação), ou entre uma variedade de artistas, o que permitiria escolher, propondo como cânone, uma melhor adequação a um princípio estranho à profunda economia da arte. Define-se esta economia pela adequação limite do impulso criador à forma que o exaure. A expressão do homem a contas com esse impulso criador do poeta perfaz-se na categoria tautogórica da obra de arte, tanto quanto permaneceria incompleta numa categoria alegórica.¹⁴⁸

O carácter destas intervenções merece ser enquadrado no contexto de debate teórico-crítico do período, em grande parte dividido entre o caminho da figuração e o da

¹⁴³ Fernando de Azevedo, “Situação da Pintura” in *Unicórnio*, pp. 21-25.

¹⁴⁴ Fernando Azevedo, “Do Surrealismo. Discussão de cinco pontos afins” in *Tricórnio*, p.22.

¹⁴⁵ C.f. *Primeiro Diálogo sobre Arte Moderna*. Lisboa : José-Augusto França, 1957, p.29.

¹⁴⁶ José-Augusto França, “Nota informativa sobre a nova pintura em Portugal” in *Seara Nova*, Lisboa 7 e 14 de Julho de 1951, nº1224 - 25, p.539.

¹⁴⁷ Idem, p.539.

¹⁴⁸ Fernando Azevedo, “Do Surrealismo. Discussão de cinco pontos afins” in *Tricórnio*, p.22.

abstracção, um debate evidente não apenas a nível nacional mas também internacional. Nesta década estão publicadas algumas obras chave que sintetizam e canonizam esta perspectiva da arte moderna, entre as quais: *Art and Society* de Herbert Read, traduzida em 1946 pela Biblioteca Cosmos, e destacada por José-Augusto França como sendo o primeiro título, teórico, sobre a arte moderna a ser publicado em Portugal.¹⁴⁹

Esse paradigma crítico, que encontra divulgação nestas revistas, identifica a abstracção como a verdadeira tendência da arte moderna, localizando-a numa lógica apreendida do desenvolvimento das formas artísticas. Portanto a nova arte, produzida na Europa além pirinéus, evoluía de encontro ao “não-figurativismo”, à autonomia da linguagem plástica, e apartava-se, nesta perspectiva, de qualquer função representativa da realidade.

A hostilidade em relação a uma estética realista é um pressuposto que pode ser encontrado em vários discursos canónicos da crítica modernista. Podemos evocá-lo logo no início do século XX, em 1925, na obra de Ortega y Gasset, um dos autores chave da teoria crítica moderna em Espanha, que aborda explicitamente, este tema numa das suas obras com mais projecção, *La deshumanización del arte*.¹⁵⁰ Este título é um documento que permite seguir vários dos argumentos que se revelaram centrais ao padrão crítico modernista, nomeadamente quando se aponta ao movimento o desdém pelas massas, o hermetismo auto-referencial, bem como o princípio de rejeição do realismo, já posto em destaque. Este discurso reclama, à semelhança das revistas *Córnio*, um estatuto cultural específico para uma experiência da arte que deveria encontrar referente nesse movimento maior da modernidade.

A obra de Ortega e Gasset, dirige-se à interpretação e justificação de uma viragem na produção artística moderna, na qual se identifica ou argumenta, o abandono do tema humano, num “processo de desumanização” da arte. Esta conclusão serve como uma asserção ou prova de que a arte se libertara do que não lhe era essencial. Resulta daqui que a arte moderna, não podia continuar a ser seguidora do modelo realista – naturalista, na esteira do que Baudelaire já proclamava.

Após o parêntesis histórico em que se inscreve a arte realista “apenas parcialmente artística”, Ortega y Gasset aponta no desenvolvimento da arte do século XX, a conquista

¹⁴⁹ C.f. “A morte de dois críticos” in *Diário de Lisboa* de 1 Agosto de 1968.

¹⁵⁰ Ortega y Gasset, J.A, *A Desumanização da Arte*, Tradução Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega 2003.

da sua efectiva condição estética, de “arte artística”, como se intitula um dos capítulos. É também a partir dessa premissa que considera essa evidência “sociológica” que é a impopularidade da arte moderna, e que define uma questão estrutural e nada acidental: “toda a arte jovem é impopular, não por acaso e acidente mas em virtude do seu destino essencial”. A causa da impopularidade da arte moderna reside então, nesta perspectiva, no seu carácter intrinsecamente anti-realista, abstracto, e especificamente estético. A incompreensão que esta suscita diante do público, é um sinal, aliás positivo para o autor, de que esta arte se autonomizara da necessidade de legitimação nas massas.

II.4. O Inquérito: “Para um conceito actual de Modernidade”

No âmbito da problematização da *modernidade*, a revista não se detém somente na revisão crítica e retrospectiva dos movimentos e tendências da primeira metade do século XX. Como já referimos no início deste capítulo, a revista ambiciona representar, ao mesmo tempo, uma consciência “activa” do presente, que se entende ser o da modernidade, mais recente. O sentido do último número deste projecto de revistas – *Pentacórnio*, lança-se nessa proposta por meio de um último inquérito conduzido por José-Augusto França, intitulado “Para um conceito actual de modernidade”. O tema fechará de forma coerente o ciclo deste projecto “como não deixará de parecer natural, por despedida da revista, no seu programa”¹⁵¹, e nesse eixo orientador, “como que completa os quatro anteriormente praticados.”¹⁵²

A rubrica em questão, propõe um desafio ambicioso, encetar várias reflexões sobre um conceito de modernidade, que reflectisse a experiência da actualidade. Nessa directriz o inquérito “ausculta” hipóteses diversas desenvolvidas por nove individualidades: “Modernidade não é moda, ou a inseparabilidade do tempo e do espaço” por António Quadros Ferro; “Modernidade e Classicidade” por Carlos Eduardo de Soveral; “Modernidade e Modo” por Delfim Santos; “Da Modernidade e do seu preço” por Fernando Lemos; “Sentido e Não Sentido do Moderno”, Eduardo Lourenço; “O Modernismo em Portugal”, por Óscar Lopes; “Sobre Modernismo” ensaio de Jorge de Sena e ainda a resposta do próprio preponente do inquérito, José-Augusto França.

¹⁵¹ José-Augusto França, “Introdução à leitura de Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio 1951 - 1956” in *Unicórnio etc*, p.22.

¹⁵² José-Augusto França in *Pentacórnio*, p.2.

Dentre as respostas convocadas, destaca-se o artigo de Adolfo Casais Monteiro, aqui particularmente relevante pela forma como confronta o desafio do inquérito. O autor, reconhecido como um dos maiores defensores da modernidade estética em Portugal, propõe, neste mesmo ensaio, uma perspectiva que refuta o desafio imposto, e que se resume no seu título “Para uma certidão de óbito da Modernidade”.¹⁵³ Em 1956, data em que o inquérito é conduzido, Adolfo Casais Monteiro explora uma reflexão que é marcada pelo horizonte ainda muito presente da Segunda Guerra Mundial, e a análise que o autor dedica à ideia de modernidade, remete-nos para o sentimento de um esgotamento de algumas crenças e valores que se ligam à modernidade, de feição Iluminista. O princípio que antes julgava possível a progressiva emancipação da humanidade pela razão, pelo Homem, sofrera sem dúvida um duro golpe, e a visão de um mundo agora em ruína material e psicológica, como que obrigava os intelectuais a pôr em questão os valores que até então, eram proclamados. Diz-nos Adolfo Casais Monteiro:

Outrora existiam as maiúsculas. [agora] O Homem empequeneceu, num acesso de auto-consciência, e, reconhecendo não estar à altura dela, proclamou a sua falência. A totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É isso o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada.¹⁵⁴

O que pode ser interpretado neste ensaio é uma tomada de posição que reflecte a crise de determinados valores ou discursos sobre a modernidade. A grelha de referências e de aspirações onde se agia sobre um quadro de certezas, na fé no tempo, na religião, nos homens, já não se aplicam ao homem actual permeado pelo absurdo. Adolfo Casais Monteiro determina assim que a modernidade falhou: “A modernidade tornou-se um mito como outro qualquer. A modernidade já acabou. Já não é “o grande Pan é morto”.¹⁵⁵ Morta pelo terror, essa modernidade mítica é já o passado, um paradigma que já não tem sentido e que deverá na verdade ser superada. O ensaio - “Para um atestado de óbito da modernidade” situa assim a recusa de que é possível ainda pensar segundo um paradigma actual de modernidade, diz aliás: “Hoje parece-me ridículo falar em modernidade [...] Só como história se pode falar em modernidade.” ou ainda “A modernidade é morta’. Precisa-se de um nome, porque outra coisa nasceu.”¹⁵⁶

A problematização que o texto de Adolfo Casais Monteiro nos permite fazer, remete para um debate ainda actual, onde se joga uma questão sempre mal resolvida: a

¹⁵³ Adolfo Casais Monteiro, “Para uma certidão de óbito da modernidade” in *Pentacórnio*, p. 29-34.

¹⁵⁴ Idem, p.29.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem

modernidade é definível como critério cronológico, arrumado como mais uma época na narrativa história, que é portanto superável? Este problema parece ter adquirido mais projecção desde a proclamada entrada naquela *pós-modernidade*, como época sucedânea. Não deixa de ser legítimo, que algumas correntes críticas contemporâneas escolham confrontar determinados discursos cristalizados, sobre a modernidade, porém uma visão estabilizada desta ideia como época, ou como um conceito fechado definido e esgotado em processos e características gerais, acaba, em certa medida, por obscurecer ou ignorar a complexidade que aí subjaz.

Neste raciocínio, a obra de Michel Foucault, permitiu requalificar a profundidade permanentemente problemática da questão da modernidade, nomeadamente no ensaio de 1986, já referido anteriormente, em que o autor reevoca criticamente uma interrogação inauguradora da filosofia moderna: “Was ist Aufklärung?”¹⁵⁷. Foucault parte deste texto de Kant, um texto fundador, para repensar a partir daí, um modo de interrogação crítico que problematiza e define como “atitude” ou antes “ethos” de modernidade. Foucault não se detém propriamente no sentido das respostas de Kant àquela decisiva pergunta, mas detém-se, antes, na própria profundidade das perguntas que aí são formuladas e que anunciam um questionamento agudo, consciente e intencional do Presente. Foucault identifica aí, pela primeira vez, a emergência de uma preocupação que marcará vários discursos da modernidade, desde o Iluminismo e que é visível em vários outros autores, que expõem nas suas obras uma relação problemática com a actualidade. Assim, para Foucault a modernidade não é limitada a um conjunto de características totalizadoras, que determinam uma época, como alguns autores propõem, mas sim uma escolha e uma acção voluntária que se dirige ao confronto da *actualidade*.

Como se percebe, os textos referidos, permitem-nos convocar as hipóteses de uma ideia que nos parece multifacetada, ou mesmo “ambígua” seja como conceito político, histórico, como vivência ou mesmo atitude, como distinguirá Foucault. Não esquecemos, lembrados por Bragança de Miranda¹⁵⁸, que estas são ideias hiper-discursivizadas, apreendidas pelas múltiplas “teorias da modernidade”, e que portanto é inoperativa uma análise substancialista dos conceitos, independente dos discursos em que são produzidos. A esse respeito também dizia Jorge de Sena: “A bordar considerações sobre os conceitos, a tentar defini-los com o ar do ‘et nunc et semper’, prefiro francamente a análise irónica das

¹⁵⁷ C.f. Michel Foucault, “Qu'est-ce que les Lumières?”, in *Dits et écrits*, IV. Paris : Gallimard, 1994.

¹⁵⁸ C.f. José Bragança de Miranda, *Análítica da Actualidade*. Lisboa : Vega, 1994.

vicissitudes que sofreram, dos interesses que encobriram, das realizações pretensas cuja inanidade mascararam.”¹⁵⁹

Voltando ao discurso desta revista e à problematização que aí se desenrola sobre a ideia de modernidade, destacamos um ensaio que será um dos mais centrais no ponto de vista programático, e que nesse sentido pode mesmo ser interpretado, como o artigo/manifesto da revista. Intitulado *Il faut être absolument Moderne*. Rimbaud,¹⁶⁰ o artigo de José-Augusto França propõe uma revisão, e ao mesmo tempo a requalificação dos conceitos do *novo* e do *moderno* na cultura contemporânea. Este autor começa por colocar esta interrogação que reevoca um problema já aludido: “[...] existe, é existível, um conceito de ‘modernidade’ e ela simultâneo? [...] é de considerar a ‘modernidade’ como um conceito ou como uma vivência?”.

Nas elaborações teóricas sobre este conceito, que o inquérito instiga, reconhecemos pressupostos distintos, nomeadamente entre Casais Monteiro e França. Embora ambos os artigos se detenham na consideração da situação da cultura na viragem da primeira metade do século XX, o ensaio de José-Augusto França opõe-se de forma muito clara àquela conclusão sobre o fim da modernidade. Considerando o ensaio de Casais Monteiro, José-Augusto França interpretou-o como tendo sido uma “‘Certidão de óbito’ passada pessimistamente”.¹⁶¹ Vemos que na sua própria resposta ao referido inquérito, este último autor, postula uma conclusão em tudo contrária, sintetizada naquele título: “*Il faut être absolument moderne*. Rimbaud”. O incitamento de Arthur Rimbaud, aqui apropriado, anuncia uma perspectiva sobre a modernidade, que poderíamos definir como tendo um enquadramento, e uma grelha de leitura, num arco mais restrito delimitado pelos movimentos modernistas.

O ensaio parte primeiramente, de uma preocupação em distinguir a ideia de *modernidade* dos termos seus derivados e muito particularmente o de *modernismo*, termo que o autor não explora, delegando-o em certa medida para uma posição marginal. O autor chegará a referir, no contexto de uma obra posterior, que a noção de *modernismo* não poderá ser assumida como “categoria histórica de referência internacional, ignorada ou contrariada, por exemplo, em França e em Espanha.”¹⁶² No artigo de *Pentacórnio*, a que nos referimos, defende-se claramente: “quase sempre a modernidade não precisa do modernismo para

¹⁵⁹ Jorge de Sena, “Sobre modernismo” in *Pentacórnio*, p.49.

¹⁶⁰ José-Augusto França, “‘Il faut être absolument moderne’, Rimbaud” in *Pentacórnio*, pp. 52-58.

¹⁶¹ José-Augusto França, “Introdução à leitura de *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio* 1951-1956” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.22.

¹⁶² C.f. José Augusto França, *História da Arte em Portugal: O Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença, 2004.

nada. Pessoalmente, o autor destas notas detesta o modernismo”.¹⁶³ Nesta premissa, o autor enxerta um esquema de oposição entre moderno e *modernismo*, propondo um confronto entre uma maneira de ser (modo), em que coloca o *moderno*, e uma maneira de fazer (moda), adjudicada ao termo *modernismo*. Nas referências a este último conceito, José-Augusto França identificava uma flutuação de critérios, que de facto possibilitara que o termo fosse esgrimido por diferentes posições ideológicas, nomeadamente por António Ferro, e por isso diz “tem sido equívoco, com brasas puxadas por sardinhas duvidosas.”¹⁶⁴

Por outro lado, se atendermos à história crítica do modernismo à data, podemos considerar que este assume uma estabilização, com referente na cultura que marcara a primeira metade do século XX. Surgindo tardiamente nos discursos teóricos da cultura portuguesa¹⁶⁵, o conceito é pensado como matéria já apenas histórica, com uma vigência única, e “amplitude cronológica acertada ou acertável.” Pensado como um *movimento* artístico, circunscrito, o *modernismo* encontrava-se reconhecido e consagrado criticamente¹⁶⁶ discutido sobretudo pela Geração da *Presença* a partir do Grupo d’ *Orpheu*. Como refere ainda Jorge de Sena: “Modernismo, hoje e agora, é literariamente ou artisticamente uma *corrente* que passou e deixou naturalmente os seus sedimentos.”¹⁶⁷

O conceito de *moderno* assume, neste discurso, um sentido mais preciso, tendo uma abrangência ou amplitude em tudo maior. É assumido numa valência histórica *actual*: “*Moderno*, em sentido lato, aplica-se assim a toda e qualquer época em relação à sua anterior, e guarda, em sentido estrito, uma referência àquela do observador.”¹⁶⁸ O autor reporta-nos a uma tradição conceptual do moderno, que o situa na actualidade, entendido como atitude inevitável de se “ser do seu tempo”:

Todo o moderno é relativo (ao dia de hoje ou à actualidade, como a sua etimologia diz), sendo, ao mesmo tempo, absoluto, pela constância variável da sua situação. Quer dizer que não podemos deixar de ser modernos a não ser a contrário; como não podemos deixar de fazer prosa, a menos que nos calemos, ou outra prosa fazemos, em obediência a um código relativo a outros valores – que sempre históricos, se referem inevitavelmente a um moderno anterior. Só podemos, assim e sempre, escolher ser modernos como nós ou de o ser como os nossos avós, numa arqueologia de melhor ou pior consciência, e melhor ou piormente informada. Nada nos impede de ser contra a história – a não ser a

¹⁶³ José-Augusto França, “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” in *Pentacórnio*, p.53.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ José-Augusto França, identifica o seu aparecimento na historiografia portuguesa, em 1914, numa crítica de jornal e referindo-se aos simbolistas do Porto.

¹⁶⁶ Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa, Edições Colibri, 2007. p.133.

¹⁶⁷ Jorge de Sena, “Sobre modernismo” in *Pentacórnio*, p.51.

¹⁶⁸ José-Augusto França, “Situação do Pós-Moderno, Moda do Pós-Modernismo” in *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, p.32

própria história; o resto são modas e censuras que, por sua natureza, visando a impor uma versão do tempo (no caso, do moderno), modernas não podem ser.

De facto, mantém-se neste argumento o pressuposto de uma concordância entre o *moderno* e o “mais recente”, sobrepondo um significado temporal e estilístico do conceito. De certa forma, esta noção perdeu hoje um sentido efectivo ou transparente. Arthur Danto remete-nos para este dado ao referir que a partir de certo momento, décadas de 70-80, *moderno* e *contemporâneo* deixaram de significar o mesmo: “[...] *then and now a distinction emerged between the contemporary and the modern. The contemporary was no longer modern save in the sense of “most recent,” and the modern seemed more and more to have been a style that flourished from about 1880 until sometime in the 1960s.*”¹⁶⁹ Callinescu também destaca a relevância desta separação actual entre os conceitos.¹⁷⁰

Assim, no seguimento desta ideia, o adjectivo *moderno*, com uma história aparentemente mais antiga que a noção de *modernidade*, não se circunscreve a uma valência de estrita ordem temporal, como Danto também evoca, “[...] *‘modern’ is not simply a temporal concept, meaning “most recent” [...] modern after all implies a difference between now and “back then [...]’*”¹⁷¹ Este abarca um impulso de mudança, de diferença, e nesse sentido assume, nos discursos modernistas, um “pendor tipologizante e universalizante”.¹⁷² José-Augusto França define-o justamente em oposição com o passado, com o “não moderno”, uma relação em que o termo ostenta um impulso estratégico de oposição e rompimento com os valores estáveis da tradição.

O preceito positivo pela busca do *novo*, pela mudança e renovação contínua, que alguns discursos da modernidade estética promoveram, é justamente interpretado naquele axioma proclamado por Rimbaud: “*Il faut être absolument moderne.*” José-Augusto França evoca também essa definição: “A necessidade de ser moderno era para Rimbaud um absoluto cujo carácter estético implicava, necessariamente, um carácter ético, na batalha já então travada, por um ‘espírito novo’[...]”¹⁷³ Se à partida a percepção de uma progressão e aceleração dos tempos históricos, definiram o *novo* e a mudança como inevitabilidades,

¹⁶⁹ Arthur Danto, “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary” in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1996, p.11.

¹⁷⁰ Matei Callinescu, *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Tradução Jorge Teles de Menezes. Lisboa : Veja, 2000, p.84.

¹⁷¹ Idem, p.9.

¹⁷² Cf. João Barrento, “Que significa ‘moderno?’” in *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.

¹⁷³ José-Augusto França, “Situação do Pós-Moderno, Moda do Pós-Modernismo” in *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, p.38.

também o processo de contestação sistemática da autoridade estética tradicional, colocou por fim, o *tempo* e a *mudança* como detentores de valor”¹⁷⁴ num plano evolutivo das artes.

O ensaio “*Il faut être absolument moderne. Rimbaud*” de José-Augusto França, reevoca, em várias premissas, essa tradição discursiva, mantendo a demanda pelo *moderno* afirmada por autores chave como serão Rimbaud e Baudelaire.

Anunciada e elaborada por Baudelaire na obra - “*Le Peintre de la Vie Moderne*”, a palavra *modernidade* é recuperada e erigida com um estatuto distinto, que se localiza partida, num plano de reflexão estética. A definição de um sentido para esta ideia, surge em consonância com a consciência aguda da experiência moderna do tempo, enquanto história em contínua aceleração, um sentido que já sublinhámos. Esta experiência e consciência do tempo histórico, será uma problemática central na construção das ideias sobre a modernidade, e vemo-la emergir, logo no século XVII, na famosa e controversa “*Querelle des Anciens et des Modernes*”, onde a autoridade absoluta do ideal da Antiguidade é abertamente contestada em prol da “consciência do tempo presente”.

Vemos também que a obra de Baudelaire, converterá de uma forma inaudita, esta experiência do dinamismo histórico, a que nos referimos, convertendo-a numa realidade evidente e expressiva, celebrada na fórmula: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”.¹⁷⁵

Ainda assim, a ideia de modernidade presente na obra de Baudelaire, não se resume somente à experiência moderna do tempo, mas detém-se, mais significativamente, na exaltação ou heroicização desse presente, que não deverá ser desprezado. “Ser do seu tempo” passa a constitui uma exigência que emerge da consciência da celeridade da progressão histórica. Foucault analisará também este enfoque ao dizer “[...] *Modernity is the attitude that makes it possible to grasp the “heroic” aspect of the present moment. Modernity is not a phenomenon of sensitivity to the fleeting present; it is the will to “heroize” the present*”¹⁷⁶.

A vontade de se dirigir ao presente exige, na obra de Baudelaire, uma atitude activa e não contemplativa, na busca incessante, da pintura da vida moderna: “[...] para que toda a *modernidade* seja digna de tornar-se antiguidade, é preciso extrair dela a beleza misteriosa que a vida coloca involuntariamente nela ”.¹⁷⁷ Assim, perante a legitimação do carácter da

¹⁷⁴ Matei Callinescu, *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Tradução Jorge Teles de Menezes. Lisboa : Veja, 2000, p.18.

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução Maria Teresa Cruz. Lisboa, Vega 2003, p.21

¹⁷⁶ What is Enlightenment?, in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader: an introduction to foucault's thought*. Tradução Paul Rabinow. Londres: Penguin, 1991, p.40.

¹⁷⁷ Idem, p.22

beleza que inscreve o momento presente, os modelos do passado já não podem permanecer como referência ideal, absoluta. Cada época histórica vive a sua própria *modernidade*, e mesmo a antiguidade, que muitos artistas venerariam, teve aquela que lhe pertencia, como afirma Baudelaire “Existiu uma modernidade para cada pintor antigo [...]”¹⁷⁸

Interessa assim, voltar a sublinhar este ponto-chave da ideia da modernidade baudelaireana, no que diz respeito ao seu perfil dinâmico, múltiplo. Ou seja, como uma vivência que se redefina em cada novo momento histórico e a partir do seu próprio paradigma, como aponta Jauss, “l’art moderne devenu “antique” en opposition formelle avec lui-même.”¹⁷⁹

No ensaio de José-Augusto França esse potencial de reatualização da modernidade é evidente. O seu referente é assim trans-histórico, constrói-se “a partir da ideia que possa estar a fazer-se de uma experiência vivida, quando vivida”.¹⁸⁰ Esse valor em permanente reformulação, de uma fórmula aberta, significa que, em última análise, a ideia de *modernidade* não poderá ser circunscrita, periodicizada, ou ultrapassada. Os argumentos aqui encadeados, estão também reafirmados num outro artigo já referido “Situação do pós-moderno, moda do pós-modernismo” em que se refuta também, ao nível teórico, a possibilidade de uma superação do *moderno* pelo *pós-moderno*, visto ao *moderno* apenas se opõe o “anti-moderno”¹⁸¹.

O discurso dos artigos acima destacados proclamam, concorre estrategicamente para a aceitação da hipótese que é mote do inquérito em *Pentacórnio*, ou seja a hipótese de que é possível chegar a um “conceito actual de ‘Modernidade’”. Neste ponto é também interessante fazer a comparação entre a conclusão a que chega o artigo de José-Augusto França, e a conclusão a que chegara Casais Monteiro. Enquanto para este último, a experiência actual da disforia, da fragmentação e do absurdo, são sinais e evidências de que “a modernidade é morta”, e que outra época lhe deu lugar, mas na perspectiva contrária, que é a de José-Augusto França, os mesmos traços inscritos na actualidade, indiciam a emergência de uma nova modernidade estética, marcada por uma renovada maneira de estar no mundo, e onde o autor vê representado o perfil da nova geração de modernos.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Hans Robert Jauss, “La ‘modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui” in *Pour une Esthétique de la Réception*. Tradução Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

¹⁸⁰ José-Augusto França, “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” in *Pentacórnio*, p.52.

¹⁸¹ “Disto tudo se concluirá (ou convém concluir) que, havendo *moderno*, não pode haver pós-moderno, tal como não pode haver ‘ante’, ‘pré’ ou ‘proto-moderno’; ou ‘neo’ ... Só *anti-moderno* [...]”. José-Augusto França, “Situação do Pós-moderno, Moda do Pós-modernismo” in *(In)definições de Cultura*, p.40.

Lemos no discurso da revista, a necessidade de traçar um novo começo e nesse propósito convocar a atenção dos intelectuais para problematização do perfil desta nova modernidade, presente:

A vida de cada época perfaz-se e verifica-se na atenção que os contemporâneos lhe prestem. O que então se faça, age ou morre socialmente, consoante tal atenção exista ou não exista. É de atenção ou de vontade de atenção que se trata, quando é caso de viver a vida do seu tempo.¹⁸²

O imperativo da modernidade estética, continua a soar neste artigo, exigindo um “corte em profundidade no pensamento (ou na mitologia, ou não mitologia)” desta época. Diz-se aliás “Cada época (cada modernidade) tem a sua mitologia e a sua poética; o complexo das suas ânsias e dos seus terrores e a sua inventiva expressão coerente [...]”¹⁸³

Os termos em que se dá a “descoberta” da *modernidade actual* são enunciados na sexta premissa do mesmo artigo, nesse ponto o autor dirige-se especificamente à caracterização dessa modernidade actual: “[...] prefiro observar como se apresenta a “modernidade” visível, criável, nos anos da nossa vida, e que problema maior nela se proporá.”¹⁸⁴ O autor identifica ainda o nascimento desta nova, e reactualizada modernidade, num acontecimento histórico específico:

Nesta guerra de 39-45 se marca, inevitavelmente, o começo da “modernidade” mais imediatamente considerada, porque actual. Ali tem ela as suas fronteiras, por cima das quais uma nova geração em estado de ruptura pode apenas testemunhar as imagens de outro – mundo destas proposições mitológicas, que estão encontrando um espelho novo, com novas leis ópticas.¹⁸⁵

Este acontecimento histórico, sem dúvida traumático na história da Humanidade, gerara profundas rupturas nos padrões mentais e sociais implantados, e igualmente nas antigas “leis ópticas”, que já não servem como reflexo de uma experiência da realidade que se alterou. Para uma Europa que acabou de viver a experiência do fim, é preciso novas imagens, um novo perfil, que o autor arrisca caracterizar como “crise de *mitologia*” e “inflação de *poética*” estando os dois elementos “divorciados e em a-ritmia.”¹⁸⁶

Como agente desta nova “consciência do tempo” determinada por um novo panorama da cultura e arte europeia no pós-guerra, a revista actuará no plano da mediação

¹⁸² José-Augusto França, “Nota Final”, in *Tetracórnio*, p.82.

¹⁸³ Idem, p.55.

¹⁸⁴ José-Augusto França, “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” in *Pentacórnio*, p.55.

¹⁸⁵ Idem, p.57.

¹⁸⁶ Idem, p.55

e da interpretação crítica das novas tendências literárias e artísticas, nomeadamente as obras de Kafka ou de Camus, onde seria possível antever o perfil do que define a vivência e o pensar da modernidade actual.

CAPÍTULO III

Cultura Portuguesa e Modernidade

“Falar naquilo que se tem, é de mau gosto, ou sinal então, de não ter.
E teremos nós a ‘Modernidade?’”

A interrogação em destaque, que dá início ao ensaio “*Il faut être absolument moderne*. Rimbaud” põe em evidência uma problemática muito presente no horizonte desta revista - o problema do estatuto actual da cultura portuguesa, e da sua integração na *modernidade*. No ensaio referido, esse enfoque constitui também, além do mote inaugural, o argumento final, lançando-se assim uma interrogação com valor irónico e polemista:

[...] Pretenderia o inquiridor referir os elementos perguntados, de um ‘conceito de modernidade’, às coordenadas do pensamento e da vivência portuguesas? Repensando no caso estou, porém, em crer que não, pois o próprio inquiridor um dia escreveu (cito de cor e com vénia) que, ‘em Portugal, tempo é um conceito meramente meteorológico’ – e eu, neste passo, estou inteiramente de acordo com ele.

Neste ponto, interessa argumentar que a leitura crítica do *moderno* e da *modernidade* que esta revista desenvolve, corre em simultâneo com uma proposta de modernização e actualização cultural do país. Nesse âmbito, a revista denota a preocupação em discutir e reexaminar o estado actual da cultura em Portugal, traçando um diagnóstico abrangente, das suas alegadas debilidades. Esta temática, possui uma longa tradição crítica, que não podemos deixar de reconhecer, e nesse sentido evoca uma extensa genealogia de textos que marcam a história da nossa produção crítica e literária. De facto, desde Almeida Garrett, a Fernando Pessoa, poucos autores ficaram à margem da sua análise.

Nestas revistas, a análise das “circunstâncias problemáticas” da cultura, é um mote de reflexão, que se reflecte desde logo, no primeiro número lançado – *Unicórnio*, (Maio de 1951). Tematicamente, *Unicórnio* incide sobre as condições actuais da cultura, designadamente o panorama da poesia, da arte, do romance e filosofia em Portugal. Esta análise irá pôr mais uma vez em relevo, este problema a que já nos referimos, e que questiona a existência de uma esfera de debate crítico. Neste número distingue-se como tema transversal o referido “divórcio” ou “abismo”, entre a produção cultural, e a sociedade portuguesa, aponta-se o dedo à indiferença e desconhecimento do público,

desacertado com a criação e pensamento actuais “coisas sem papel no concerto nacional, que em nada o influem, que vivem à parte da nação? Que têm, enfim, num conspecto sociológico, uma validade restrita e negligenciável?”¹⁸⁷

Em “Situação de pintura”¹⁸⁸ texto publicado no primeiro número da revista, Fernando Azevedo, lança uma acusação categórica à “persistente opacidade dum meio medíocre por instinto e reaccionário por intenção”¹⁸⁹ um público hostile aos desenvolvimentos da arte moderna e que se satisfaz na sua ignorância, “decidindo o silêncio por um lado e o lugar-comum por outro?”¹⁹⁰. Sem comedimento na crítica que dirige, Fernando de Azevedo identifica o estado retrógrado e imobilista da sociedade e do panorama cultural, atravessado pela “molesa alheia”¹⁹¹. Vemos este problema ser destacado por outros colaboradores, nomeadamente António Pedro, que numa carta publicada na revista *Bicórnio*¹⁹² refere também a hostilidade do público português perante a exposição dos artistas Azevedo, Lemos, e Vespeira em 1952 na casa *Jalco*: “O público deles não enganou quem já o conhece irremediavelmente bem”¹⁹³. Em tom de desânimo, conclui “Portanto para falar dessa exposição – fora o meu gosto dela e o gosto que ela me deu – eu teria que pôr o problema do público e dos caminhos da arte moderna ou dos seus descaminhos”.¹⁹⁴

No plano da produção literária, António Sérgio reconhece também a premência desta interrogação no artigo “Em torno do problema da importância dos escritores na sociedade portuguesa”¹⁹⁵. Neste número, *Pentacórnio*, o autor pretende desenvolver a questão: “Possuem os escritores realmente um público, que pese alguma coisa no agregado nacional? Têm força própria?”¹⁹⁶ Perante a situação político-cultural do país, que neste texto procurará sumariamente analisar, António Sérgio conclui que efectivamente os intelectuais se encontram apartados do público português, o que significa que não existe qualquer dinâmica ou diálogo crítico, visto que não detêm um verdadeiro poder de influência nas estruturas da sociedade – “Desta forma, deparam-se entre nós intelectuais isolados, sem que exista uma vida intelectual geral, com relações fecundas entre os

¹⁸⁷ José-Augusto França, “Nota Final” in *Tetracórnio*.

¹⁸⁸ Fernando de Azevedo, “Situação da Pintura” in *Unicórnio*, pp. 21-25.

¹⁸⁹ Idem, p.22.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Idem, p.23.

¹⁹² António Pedro, “Uma Carta” in *Bicórnio*, p.32.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ António Sérgio, “Em torno do problema da importância dos escritores na sociedade portuguesa” in *Pentacórnio*, pp.3-7.

¹⁹⁶ Ibidem.

escritores e um publico.”¹⁹⁷ A produção crítica de António Sérgio, que influencia várias gerações de intelectuais portugueses, vinha, desde há largos anos alertando, em tom de polémica, para a ausência de um verdadeiro espírito crítico moderno no panorama português, acutilantemente depreciado como um “Reino cadaveroso” ou “Reino da estupidez”¹⁹⁸, o seu discurso será aqui então reafirmado.

O tom de crítica social, incide não só sobre o problema do público, mas também no problema das elites, José-Augusto França critica nesse sentido, a falta de galvanização dos intelectuais portugueses para a promoção da cultura. Na sua análise, estes intelectuais não produzem pensamento crítico, não se arriscam no presente, a fazer avançar o conhecimento, e uma evidência desse vazio, considera o autor, é a existência fugaz das revistas que se sustentam na produção crítica, por isso refere: “Daqui se calculará também a dificuldade da existência de revistas de ensaios e crítica pela falta de colaboradores que se arrisquem às ideias pessoais, proibidas para uns, sem valerem a pena para outros.”¹⁹⁹

O problema da ausência de um espaço público, de debate efectivo no seio da esfera cultural portuguesa, continua a ser apontado, talvez como a debilidade mais relevante deste panorama em progressivo agravamento. As conclusões a que estes intelectuais chegam, são claramente dominadas por um discurso crítico de tonalidade pessimista, distinguível nos discursos proferidos pelo próprio José-Augusto França²⁰⁰ que alerta, já no último número das revistas, a gravidade d’“o problema do nosso existir actual – e do seu pessimismo”²⁰¹.

¹⁹⁷ Idem, p.6.

¹⁹⁸C.f. António Sérgio, “O Reino Cadaveroso ou o Problema da Cultura em Portugal” in *Ensaios*. Lisboa: Europa:América.

¹⁹⁹ José-Augusto França, “Mil-novecentos-e-cinquenta” in *Tetracórnio*, p.71.

²⁰⁰ José Régio destaca: “Creio ver como toda a gente que quase sempre se inclina José-Augusto França para um pessimismo que, por vezes, chega a desautorizar os seus juízos. Tal pessimismo, ousado considerá-lo demasiado humoral, demasiado particular, demasiado preconcebido. Assim me parece restringir a personalidade dum dos nossos mais interessantes ensaístas.” José Régio, “Breves considerações mais ou menos sensatas sobre a pretensa falência de uma revista” artigo reunido em *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.43

²⁰¹ José-Augusto França, “Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.68.

III.2. O Problema da Cultura Portuguesa: Inquérito da *Bicórnio*

O número *Bicórnio* publica um inquérito que confronta, de forma directa, “o problema da cultura em Portugal”, ou em particular, a imagem que determinados intelectuais defendiam sobre a cultura portuguesa no período. O inquérito convoca, nesse sentido, as opiniões diversas de dezassete intelectuais portugueses; Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Botelho, A.J. da Costa Pimpão, Álvaro Ribeiro, António Sérgio, Delfim Santos, Hernani Cidade, Joaquim de Carvalho, Joel Serrão, Jorge de Sena, José Blanc de Portugal, José Marinho, José Régio, Miguel Torga, Sant’ana Dionísio, Vitorino Nemésio e José-Augusto França.

A directriz deste inquérito é definida por Eduardo Lourenço, que a explora a partir de uma problemática sempre muito presente na sua obra ensaística: o estatuto da cultura portuguesa. O inquérito sustentara-se na seguinte questão:

A realidade cultural de certos povos não constitui para eles matéria de opção dramática [...] Que sucederá conosco? O nosso passado cultural goza dessa espécie de harmonia que um presente ele mesmo harmonioso projecta sobre ele, como em Inglaterra ou em França? Ou como Espanha lutamos com as imagens contraditórias do nosso passado e tentamos acorrentá-las a um presente dividido sobre a maneira de criar o seu próprio futuro. [...] ²⁰²

Nesta reflexão é precisada uma questão fundamental: “Como vivem os intelectuais portugueses a sua relação com a cultura passada em Portugal?” que se desdobra em quatro perguntas chave, que a revista, de alguma forma, já vinha lançando para o debate:

- 1.º Pode falar-se sem equívoco de “cultura portuguesa”? ou será preferível falar antes de “cultura em Portugal”?
- 2.º Num caso ou noutro julga possível discernir nessa cultura alguma permanência de intenção, ideais, valores, problemas com características próprias? Ou apresenta-se-lhe o ritmo histórico dessa cultura como fundamentalmente arbitrário e desconexo?
- 3.º Em que medida o debatido problema da “universalidade” ou não universalidade” dessas criações culturais tem sentido?
- 4.º Julga possível ou conveniente impor ao conjunto das manifestações espirituais dos portugueses qualquer espécie de orientação geral apoiada sobre a existência pretendida ou real, de uma maneira de ser portuguesa, unitária e indiscutível?

²⁰² Eduardo Lourenço, “Ideia de uma Historiografia existencial do pensamento português” in *Unicórnio*, p.43.

Convocando os termos de um debate histórico, a que já aludimos, este inquérito remete-nos, em primeiro lugar, para uma análise já desenvolvida por Eduardo Lourenço, num outro ensaio, também publicado nesta revista e enquadrado na temática do número *Unicórnio*. O ensaio “Ideia para uma Historiografia existencial do pensamento português”²⁰³ reequaciona pressupostos metodológicos que estavam subjacentes aos discursos críticos dominantes sobre a cultura portuguesa,²⁰⁴ discursos que reproduziam uma tese também por si defendida, em 1949: “O mundo da cultura portuguesa arrasta há quatro séculos uma existência crepuscular.”²⁰⁵ Todavia dois anos depois, no ensaio publicado em 1951, nestas revistas, atesta-se um posicionamento já distinto, daquele, antes proclamado.²⁰⁶ Um posicionamento que parece também desafiar, em certa medida, algumas opiniões publicadas pelas *Córnio*, que reproduzem de forma algo “acrítica”, esse diagnóstico da “decadência” ou “mediocridade” actual da cultura e do pensamento português. Ao partir dessa mesma conclusão aceite como evidente - da “descontinuidade da nossa evolução espiritual”, o autor tenta aprofundar a questão tomando-a problemática: “De que ponto de vista apreendemos o pensamento português como descontínuo, isto é, que espécie de continuidade temos em mente? Não se encontra senão o que se busca [...]”²⁰⁷

No inquérito que formula para o número *Bicórnio*, que nos interessa analisar mais especificamente, Eduardo Lourenço reintroduz esse desafio crítico precedente, investigando os pressupostos subjacentes às respostas do inquérito. Na síntese dos resultados deste inquérito o autor identifica o aparente desconforto das respostas em função da matéria do inquérito, tema de natureza “embaraçosa e embaraçante”²⁰⁸. O problema parece situar-se não tanto na constatação da existência de uma “cultura portuguesa”, mas antes, na definição do valor ou estatuto dessa mesma cultura. Eduardo Lourenço alude à “dificuldade extrema na determinação disso que merece ser dito nosso e

²⁰³ Eduardo Lourenço, “Ideia de uma Historiografia existencial do pensamento português” in *Unicórnio*, pp. 38-44.

²⁰⁴ Como Miguel Real destaca, os dois ensaios, “Europa ou o diálogo que nos falta”, que abre *Heterodoxia I*, e “Ideia para uma Historiografia existencial do pensamento português” são textos complementares, “que se iluminam mutuamente no que diz respeito à análise do ser permanente da cultura portuguesa”. Miguel Real, *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* Lisboa: QuidNovi, 2008, p.22.

²⁰⁵ Eduardo Lourenço, “Europa ou o diálogo que nos falta” in *Heterodoxia I*, p.21.

²⁰⁶ Luís Martins referirá: “Depois de, em 1949, o jovem Eduardo Lourenço ter defendido a tese racionalista que encara a cultura portuguesa moderna e contemporânea como um conjunto de bruscas rupturas com o tecido social nacional, agora, em 1951, no artigo acima referido, publicado em *Unicórnio*, “Ideia de uma historiografia existencial do pensamento português”, demarca-se claramente desta tese tradicional, tese que designa por ‘posição intelectualista’. Luís Martins, *Eduardo Lourenço - Os anos de formação: 1945-1958*. Lisboa: Imprensa. Nacional - Casa da Moeda, 2003, p.86.

²⁰⁷ Eduardo Lourenço, “Ideia de uma Historiografia existencial do pensamento português” in *Unicórnio*, p.39.

²⁰⁸ Eduardo Lourenço, “Nota Final”, in *Bicórnio*, p.63.

que vale a pena ser dito nosso.”²⁰⁹ O cerne desse problema em pensar a cultura portuguesa parece decorrer em algumas respostas, de um critério de aferição sustentado num conceito arquétipo de cultura, onde preside o valor de universalidade, um valor que Eduardo Lourenço reintroduz como central: “Se a fizemos girar em torno da universalidade ou não universalidade (o que foi desastroso e não tínhamos direito de fazer especialmente nós) isso deve-se a termos querido retomar os termos de uma questão cara aos ‘presencistas’”²¹⁰.

Os pressupostos em que se desenvolve a resposta publicada por José-Augusto França, serão relevantes para compreender o ponto de situação sobre esse estatuto da cultura portuguesa, e no fundo sobre o horizonte teórico presente nestas revistas. Na segunda pergunta ao inquérito²¹¹, o autor analisa o sentido e valor da “evolução” cultural portuguesa, discriminando no negativo, não o que lhe é particular, mas o que lhe falta. Refere, à semelhança de outros autores portugueses, a conclusão que até à primeira metade do século XX, o país não participara dos conflitos e conquistas do espírito europeu moderno. Refere a impermeabilidade do país, no que diz respeito à influência e integração dos movimentos chave que reformaram a cultura europeia: “Os grandes movimentos do pensamento europeu (da Reforma, do Iluminismo, do Enciclopedismo, etc) tiveram impedimentos históricos de várias ordens para penetrar em Portugal. Contra eles, um meio hostil sempre se levantou, na defesa de uma vaga aspiração mítica.”²¹² Neste ponto podemos assinalar a sintonia desta posição crítica, com uma tese “decadentista” na análise da cultura portuguesa, uma herança crítica patente também na obra de Eduardo Lourenço - *Heterodoxia I*, e na qual também se reclamava, como causa da “existência crepuscular” da cultura portuguesa, a inexistência dos patamares e revoluções definidoras da Idade Moderna: “a cisão religiosa das reformas, a criação da físico-matemática e a filosofia cartesiana”.²¹³

No âmbito desta tese, Portugal apresenta uma crónica inadequação às correntes e movimentos que definiram a Modernidade, passando sucessivamente ao lado daquele “tempo” da modernidade: “Não é verdade que é ela responsável de que, entre nós, apenas

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ “Num caso ou noutro julga possível discernir nessa cultura alguma permanência de intenção, ideais, valores, problemas com características próprias? Ou apresenta-se-lhe o ritmo histórico dessa cultura como fundamentalmente arbitrário e desconexo?”

²¹² Resposta ao inquérito conduzido no número *Bicórnio*, p.54.

²¹³ Eduardo Lourenço, “Europa ou o diálogo que nos falta” in *Heterodoxia I*, p.21.

uma vez – na precocidade empírica da ‘Idade Moderna’ dos historiadores – o ‘tempo’ possa ter tido significado diferente de ‘comportamento atmosférico’²¹⁴.

A sintonia com o tempo histórico, que a ideia da modernidade está ligada, parece assumir um sentido único, com a prevalência de uma ideia unívoca e exemplar de evolução cultural, assente também na noção de um tempo histórico, universal e globalizante. Este sentido está subjacente a algumas considerações, que o director destas revistas sustenta: “O tempo é como o Sol: é para todos quando nasce, mas cada qual o vê de ângulos diferentes e a alturas várias, conforme a sua própria geografia. O tempo é, por assim dizer, nacional, mas sobrepõe-se às nacionalidades.”²¹⁵ Esse “movimento geral” do tempo parece ainda assumir, nesta perspectiva, uma narrativa única conduzida por alguns países:

O ‘tempo francês’, hoje, não é igual ao americano, mas ambos contribuem para o que se chamará ‘tempo actual’, espécie de somatório estrelar do tempo de cada nação. Nesse somatório, porém, valerá a pena dizer que não participam os tempos das nações que não o têm? [...] Que tempo tem Liechtenstein, a não ser o atmosférico que para lá empurra ou de lá afasta o turista ocioso? Não, o tempo de Liechtenstein não entra no ‘tempo actual’ [...].²¹⁶

O paradigma interpretativo que coloca a Europa ocidental no centro da narrativa da modernidade, tende a decompor esquematicamente o mundo, em categorias, numa distinção valorativa entre “culturas maiores” e “culturas menores”, sendo as primeiras as que definem a linha da frente da evolução cultural. Neste prisma, a participação no “tempo actual” que define as coordenadas da modernidade, encontra-se directamente dependente das estruturas, e dos condicionalismos de cada país, nomeadamente a sua condição geográfica:

Com efeito, a nossa vivência, moderna ou não, depende da nossa situação geográfica, e a experiência que aqui consignamos refere-se, fatalmente, a uma localização euro-ocidental – e a ela tem que se confinar, que outra experiência, só por fantasia ingénua, poderíamos supor ter. É que, rompimento violento que seja, a modernidade herda de uma tradição nacional, considerada naturalmente à margem de fronteiras estritamente políticas. Para além do mutacionismo visível, uma família cromossómica vai cruzando no tempo os seus casamentos – e para um russo, um francês e para um americano (que de tão ocidental se diria passar a ser oriental, realmente extremo-oriental), a “modernidade” revela-se e nega-se de modos diferentes.²¹⁷

²¹⁴ José-Augusto França, resposta ao Inquérito em *Bicórnio*, p.54.

²¹⁵ José-Augusto França, “Pensar dentro e pensar fora” reunido em *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.58.

²¹⁶ *Ibidem*

²¹⁷ José-Augusto França, “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” in *Pentacórnio*, p.54.

No paradigma da modernidade europeia, o problema da insularidade geográfica, partilhado pelos países periféricos, é um problema de fundo para este último país do Ocidente europeu. Eduardo Lourenço, irá distinguir no discurso crítico português, essa complexa percepção de um país que simultaneamente se vê dentro e fora da Europa, ou seja, geograficamente ainda dentro, mas culturalmente fora²¹⁸. É assim dominante a sensação de um isolamento, ou de não pertença, em relação aos grandes centros culturais e civilizacionais.²¹⁹ Um sentimento de isolamento do resto do mundo, que, devemos referir, não deixava de ser mais exacerbado pelo clima de “paz doméstica” imposta pela ditadura salazarista, que cultivava, conscientemente, o ideal de um isolamento purificador bem resumido naquela declaração: “orgulhosamente sós”.

O estranho caso da realidade cultural portuguesa alertava então, para a clara discrepância entre a imagem da cultura europeia, representativa de uma evolução histórica, e por outro lado, aquele que é o “nosso tempo” o de um “Portugal extemporâneo”, como sintetiza o título de uma recente obra de Carlos Leone²²⁰. Na matriz de interpretação, que toma como imagem exemplar, uma ideia unívoca da cultura europeia, Portugal só poderia ostentar um carácter desconexo, aparentemente de fora do caminho ou do *timing* da modernização que a Europa ocidental criou e conduziu. Nesse prisma os movimentos culturais constituem efémeros sobressaltos, sem aderência ou influência efectiva num contexto cultural desactualizado e em constante atraso em relação à comunidade cultural europeia. Essa tese é reproduzida em vários textos publicados na revista:

[...] acabado em Portugal o século XIX, em 1926, com o fim da Revista *Águia*, entrámos (com entretanto, os breves sobressaltos da ‘Presença’ e do surrealismo, como antes houvera o do ‘Orpheu’) em plena atemporalidade.²²¹

Pode concluir-se em suma, diante destas considerações, que a um nível social e cultural, os portugueses se encontram alheados do tempo da modernidade, cultivando o que se pode entender como um modo arcaico de viver e de pensar, uma conclusão, que marca também a experiência conhecida, e dissecada por autores tão diferentes como Garrett, Herculano, Quental, Oliveira Martins.

²¹⁸Como alude Eduardo Lourenço, em muitos discursos estava presente esta ideia de que a Europa “estava fora de nós e nós dela”. *A Europa Desencantada: Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva, 2005, p.105.

²¹⁹ Cf. Eduardo Lourenço, “Nós e a Europa: Ressentimento e Fascínio” in *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, p.25.

²²⁰ Carlos Leone, “Portugal Extemporâneo”

²²¹ José-Augusto França, “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” in *Pentacórnio*, p.58.

Noutros artigos José-Augusto França aprofundaria esta conclusão sobre o problema do alheamento da cultura e da mentalidade portuguesa das coordenadas de uma “consciência de tempo”. Surge aliás reafirmado no denominado problema do “provincianismo” português,²²² tomado de empréstimo a Fernando Pessoa que o elabora em “O Caso Mental Português”²²³ e “O Provincianismo Português”²²⁴. Fernando Pessoa é um dos intelectuais que mais agudamente sentiu e reflectiu, sobre os “problemas” de Portugal e da sua cultura, e os seus textos são particularmente acutilantes em ironia, na forma como caracterizavam o panorama seu contemporâneo. Nos artigos acima referidos explora-se esta imagem: “Se, por um daqueles artifícios cómodos, pelos quais simplificamos a realidade com o fito de a compreender, quisermos resumir numa síndrome o mal superior português, diremos que esse mal consiste no provincianismo”²²⁵. Neste mesmo artigo, Pessoa definiria que este síndrome - o *provincianismo*, consistia em não participar do desenvolvimento de uma civilização à qual se pertence, e apenas segui-la mimeticamente. Para José-Augusto França este perfil da mentalidade portuguesa, decorre da não integração das ideias e das conquistas culturais que definem, para o autor, uma determinada conjuntura histórica.

A percepção do afastamento de Portugal em relação à aventura do pensamento europeu, que vários intelectuais condenam, permeia a imagem que se projecta da cultura portuguesa. De facto, a própria aceitação de que existe *cultura portuguesa* revela-se um tema contencioso e o inquérito da *Bicórnio* reflecte-o de forma clara. A resposta de José-Augusto França é particularmente expressiva nesse questionamento. Em relação à primeira questão apresentada – Pode falar-se sem equívoco de “cultura portuguesa”? ou será preferível falar antes de “cultura em Portugal”? o director desta revista, defende, em conformidade com as noções já explanadas, que não poderá existir, nos parâmetros actuais, algo que se possa chamar *cultura portuguesa*:

Não me parece que tal permanência, com tais características, por si, tenha podido originar uma cultura [...] dada a oposição feita a elementos externos, rasurada a sua pedagogia, como controlar o poder positivo da absorção e recriação dos portugueses? Assim neste aspecto apenas poderemos dizer que

²²² “Mais do que nunca, por causa do ritmo físico da história contemporânea, se tem em Portugal, a sensação de se estar a perder tempo! Isto é, têm-na alguns, não a tendo outros todos. A proporção que entre uns e outros se estabeleça dá a média do “provincianismo» português”. José-Augusto França, “O Caso Mental Português” in *(In)definições de Cultura*, p.309. Um texto originalmente publicado no *Jornal de Letras* de 14 Agosto de 1963, pp.1-6.

²²³ Fernando Pessoa, *Crítica - Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, pp. 434-441.

²²⁴ Idem, pp.371-373.

²²⁵ “O Provincianismo Português” in *Crítica - Ensaios, Artigos e Entrevistas*, p.371.

não sabemos se há uma “cultura portuguesa”, já que não temos podido verificar.²²⁶

Prefere-se assim assumir, a ideia de “cultura em Portugal”, tendo em conta que esta não possui aquele valor de *universalidade*, definido como a “possibilidade de ser objecto de entendimento activo, ou recriador, num corpo cultural diverso” e também “reflexo de uma temporalidade significativa em vários corpos culturais”²²⁷. Nesta percepção, Portugal não poderá fazer parte de uma tradição de alta cultura, se apenas de forma esporádica a criação portuguesa ascendeu aquele valor de *universalidade* exigível.²²⁸

A resposta acima referida expressa um tom de desalento que também evoca a herança crítica conotada com a Geração de 70, precisamente quando se fala do esforço, frustrado, e trágico, das variadas gerações de intelectuais que assumiram a missão de comprovar e elevar o valor da cultura portuguesa.²²⁹ Poderemos afirmar que, até certa medida, esta revista se propõe como mais um desses esforços para consciencializar o panorama cultural do país. Lemos esse sentido nesta declaração de José-Augusto França:

Pessoalmente acredito na possibilidade de regeneração da nossa sociedade frustrada e na força interna que o tempo tem. O século XX há-de nascer mais dia, menos dia para um público que o mereça – e então se regenerará esta intemporalidade parentética em que vivemos desde o fim dum século XIX terminado em Portugal com cerca de 25 anos de atraso.²³⁰

O verbo “regenerar” é suficientemente significativo na alusão a uma temática essencial do debate crítico do século XIX - a intenção de restituir a Portugal, à sua grandeza cultural, e superar, assim as circunstâncias “decadentes” de um Portugal contemporâneo.

Como oportunidade de “regeneração” cultural, encontramos também neste projecto, a proposta de modernização, através da europeização do país. O único caminho perceptível para a transformação pretendida é o restabelecimento d’o diálogo que nos falta”²³¹ com a Europa. Uma solução que percorre semelhantemente a obra de vários autores portugueses, encontramos-la patente no primeiro capítulo da obra *Heterodoxia I*,

²²⁶ Este sentido é referido por Eduardo Lourenço: “como nos atrevemos a falar ainda de cultura, da nossa cultura?”. Eduardo Lourenço, “Europa ou o Diálogo que nos falta” in *Heterodoxia I*, p.8.

²²⁷ José-Augusto França em resposta ao Inquérito do número *Bicórnio*, p.54.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ “Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.68.

²³¹ “Europa ou o Diálogo que nos falta” é o título do primeiro capítulo da obra *Heterodoxia I* de Eduardo Lourenço.

que se intitula precisamente “Europa ou o Diálogo que nos falta”. Texto que funciona como um apelo a que Portugal consiga “ascender” de novo ao espírito europeu.

A referência ao “ideal europeu” constitui um eco constante no discurso da revista. É a clara autoridade deste ideal cultural, que torna tão mais urgente a conversão ou superação da “insularidade cultural” portuguesa, pela universalidade cultural europeia. Esta convicção é particularmente manifesta no último texto publicado pelas revistas – o Posfácio de *Pentacórnio* quando se proclama: “Se o problema é de tempo e de Europa, há que procurar a maneira de salvação de aceder a ambos, de assumi-los.”²³²

A palavra Europa, em tudo o que inscreve, assume nas revistas e no imaginário português, um sentido que pode ainda ser entendido como mitológico²³³, num plano que Eduardo Lourenço tem problematizado a vários níveis e em diferentes contextos, caracterizando-o na ordem de um “psicodrama” de “fascínio” ou “ressentimento”.²³⁴

Nas declarações que destacámos, o conceito de Cultura prova ser efectivamente indissociável da ideia de Europa, continente berço da modernidade, e que nas palavras Eduardo Lourenço, distingue: “Uma expressão cultural sem limites, porque tomou os limites mesmos do homem.”²³⁵ Assim, mais que uma referência cultural, entre várias, a imagem da Europa designa e constitui a ideia mesma de *Cultura* como “domínio autónomo”.²³⁶ Considerada com todo o seu significado histórico, a Europa pôde assim ser entendida como protagonista de todas as reformas históricas e culturais,²³⁷ elevada como referência do desenvolvimento universal. Representa simbolicamente, como assume José-Augusto França - o “motor aceitável, engrenável”²³⁸ da cultura, e o espelho em que o mundo se deveria rever.

Inseridos neste horizonte teórico, os discursos críticos dominantes na revista, defendem a imperativa integração de Portugal nos ritmos dessa evolução cultural, ideal, e no seu efectivo convívio com a “hora universal”. Nesse argumento, para que Portugal tenha real papel na arena da cultura europeia, representando-a como outros países, é decretada a urgência de uma superação dos níveis particularistas da nossa cultura, fechada na sua tradição, e nacionalismo. A revista posiciona-se de forma inequívoca pela promoção

²³² José-Augusto França, “Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.69.

²³³ “A Europa no imaginário português” é o título de um dos capítulos da obra *A Europa Desencantada. Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva, 2005.

²³⁴ Cf. Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

²³⁵ Eduardo Lourenço, “Europa ou o diálogo que nos falta” in *Heterodoxia I*, p.44.

²³⁶ Eduardo Lourenço, “Da Europa como cultura” in *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, p.158.

²³⁷ Cf. Eduardo Lourenço, “Nós e a Europa: Ressentimento e Fascínio”, *Nós e a Europa ou as Duas Razões*.

²³⁸ José-Augusto França, “Júlio Resende” separata nº12 da Revista Lusíada. Porto Maio de 1960, p.3.

e mediação pedagógica da cultura europeia, universal na consciência colectiva do país, onde poderia influir na superação daquele *provincianismo* já antes diagnosticado.

Devemos considerar que estes fundamentos programáticos se confrontavam nesse, mesmo decénio, com outras direcções teóricas que defendiam, pelo contrário, como caminho de possível modernidade, a pesquisa cultural das raízes e referências populares do próprio país. Críticos e teóricos como Mário Dionísio ou Ernesto de Sousa desenvolveriam paralelamente estas fundamentações.²³⁹

No centro deste debate, entre a defesa de uma matriz internacionalista ou nacionalista da arte e da cultura, no debate entre o universal e o local, as revistas *Córnio* procuram defender argumentos que potenciem a abertura ou “luta de acesso”²⁴⁰ do país às influências culturais europeias. O *moderno*, relega para um segundo plano as coordenadas do espaço, porque se entende independente do “local”.²⁴¹ Vemos que nesta perspectiva, a publicação promove o cosmopolitismo e procura estabelecer relações directas com os debates dos principais centros culturais do mundo. A revista selecciona e divulga também, a produção crítica de intelectuais cultivados pelo horizonte do internacionalismo estético e literário, que cultivavam comprovadamente a “consciência europeia que nestas páginas se pretendia constatar”.²⁴²

As “amplas, livres e actuais opiniões europeias”²⁴³ que a revista declara reunir no núcleo de colaboradores principais, assegurariam a demanda por um lugar de reflexão crítica, produzida pela intelectualidade portuguesa, mas ao mesmo tempo válida internacionalmente. A este respeito, deve ser referido que grande parte dos principais colaboradores da publicação se encontrava já fora do país, como é o caso de Adolfo Casais Monteiro, Eduardo Lourenço, Fernando Lemos, e Jorge de Sena. O director destas revistas não deixaria de apresentar esse facto como sintomático: “E não é por acaso que a maior parte dos que foram, ou são, colaboradores do corpo desta revista, conseguiram encontrar-se hoje a viver no estrangeiro.”²⁴⁴ Esse fluxo migratório é assim mais uma evidência da urgência já exposta, de renovação da cultura portuguesa: “Luta de abrir portas, tem que haver, porque não há outra saída”.

²³⁹ C.f. Mariana Pinto dos Santos, *Vanguarda & Outras Loas - Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

²⁴⁰ José-Augusto França, ““Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.66.

²⁴¹ C.f. Cf. João Barrento, “Que significa ‘moderno?’” in *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*.

²⁴² Idem, p.67.

²⁴³ Idem, p.65.

²⁴⁴ Idem, p.70.

O caminho da Europa que muitos intelectuais tinham tomado, na década de 50, seria neste ponto de vista, uma oportunidade, e uma forma de olhar o país de fora, e trazer do estrangeiro as lições necessárias para renovar o pensamento crítico nacional. O conceito de “estrangeirados”²⁴⁵ particularmente destacado por António Sérgio, tomava esse significado particular, ao perspectivizar esses intelectuais como a possível força motriz da reforma cultural em Portugal. O conceito de “estrangeirado” é porém bastante criticado por Eduardo Lourenço e também por Borges de Macedo²⁴⁶ que o recusa por significar um “corrector exógeno das ideias correntes na cultura portuguesa, em antagonismo e superioridade às que o corpo nacional produzia, assim como alusivo a um grupo próprio que detinha essas formas externas de correcção e por elas se qualificava e distinguia.”²⁴⁷

Em *Pentacórnio* e mais particularmente na nota de despedida da revista, sugere-se de forma explícita, como solução para o país, a importação de lições vindas de um modelo cultural exterior, um modelo que poderia reajustar a mentalidade e os hábitos culturais deste país, que a todos os níveis ficara à margem do movimento geral do espírito europeu.

Se o próprio relógio não satisfaz a necessidade do tempo europeu que alguém sinta, consulte-se outra máquina e vá-se à Europa consultá-la. De lá se ensinará os nossos relojoeiros a saber o que são relógios. E então, consultando os próprios, formados bastantes, se passará a conhecer as horas alheias e comuns.²⁴⁸

Portugal só teria então a ganhar, se conseguisse começar a pensar-se, mediante referências exteriores, actualizadas. Só depois desse efeito pedagógico, das coordenadas iluminadoras e ritmos da modernidade europeia, a cultura portuguesa ganharia o direito àquela universalidade, projectando-se para fora das fronteiras do país: “Colocados assim numa perspectiva apropriada, iluminada pelas luzes da vida moderna, poderemos então pensar-nos a sério, profícua e pedagogicamente.”²⁴⁹

O imperativo internacionalista que se pode interpretar ao longo deste projecto, torna-se também explícito quando tomamos em conta, uma polémica que envolveu José Régio e José-Augusto França no “Diário Popular”²⁵⁰, num confronto de opiniões e critérios

²⁴⁵Sobre a noção de “estrangeirados” ver por exemplo Carlos Leone, *O essencial sobre estrangeirados no século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional.-Casa da Moeda, 2005.

²⁴⁶ Cf. Jorge Borges de Macedo, *Estrangeirados: um conceito a rever*. Braga: 1974.

²⁴⁷ Cit. Carlos Leone, “Portugal Extemporâneo. História das Ideias do Discurso Crítico Português no Século XX”, Vol.II, p.338.

²⁴⁸

²⁴⁹ José-Augusto França “Post-facio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.69.

²⁵⁰ Os artigos estão reunidos em *Unicórnio, etc: mostra documental*.

de valor, despoletado pelo desacordo sobre a “falência” ou “pretensa falência” desta série de revistas. Segundo José-Augusto França, a polémica relevava sobretudo de uma clara oposição de pontos de vista “de gerações, mas também de práticas e de sítios, nos limites possíveis e encolhidos da ‘Presença’ de outrora”.²⁵¹ O ponto fulcral deste confronto acabaria por trazer ao de cima, a diferença entre as duas perspectivas sobre a *modernidade* e o *moderno*, que as duas revistas *Presença* e *Córnio* defendiam. As diferenças já se tinham feito notar, no artigo de David Mourão Ferreira, publicado em *Tetracórnio*, que postula a caracterização do “provincialismo presencista”.²⁵²

Em oposição à perspectiva crítica de José-Augusto França, José Régio reafirma a primazia dos valores intimistas e particulares da arte e da cultura, como tinha teorizado no contexto da revista *Presença*, assim dizendo: “todo o pensar é DE DENTRO: de dentro dum indivíduo, duma nação, duma cultura, duma época, embora alcance a intemporalidade e a universalidade na medida em que transcenda tais limites [...]”.²⁵³ Já depois de extinta a revista, José Augusto França exporia ainda, neste contexto, a sua defesa aberta de uma ideia de modernidade cosmopolita, universalista, e da possibilidade que país aí se inscreva, pensando-se em comunidade.

Resumimos, neste plano, uma das linhas principais da intervenção da revista, a preocupação em lançar o pensamento português na órbita de uma nova vivência da modernidade internacional, como se poderá ler na despedida do último número:

O que eu pretendia nesta revista era verificar que estes anos de passagem do meio século após uma guerra terrível em si e nas consequências europeias, se traduziam em Portugal por uma consciência do tempo [...] Que, à sombra da guerra dos outros, pudéramos ter aprendido alguma coisa, sobre a moderna significação humana. Que sacudidos também no terror da terra, passáramos a entender outras vozes, outras aflições. Que em resumo, assumiríamos um comportamento europeu.

²⁵¹ José-Augusto França, *Memórias para o ano 2000*, p.108.

²⁵² David Mourão Ferreira, “Caracterização da ‘Presença’ ou as definições involuntárias” in *Tetracórnio*, pp. 41-49.

²⁵³ José Régio, “Pensar ‘de dentro’ ou ‘de fora’ ‘para dentro’ ou ‘para fora’” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.54.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões que envolvem a extinção desta revista logo em 1956, constituem por si um factor relevante numa análise, conclusiva, sobre o papel que este projecto representou, ou quis representar, na esfera cultural do século XX português. O posfácio do último número anuncia o término do projecto lançando a breve e peremptória afirmação: “Este é o último número duma revista que falhou.” O texto torna claro que as ambições que enformaram esta revista acabariam por não ter real concretização, desde logo pela sua manifesta descontinuidade e efemeridade.

No âmbito da alegada falência desta revista, é reconhecida a culpa da direcção mas, sobretudo, a culpa dos colaboradores, que segundo José-Augusto França, não demonstraram suficiente empenho e dedicação na prossecução do projecto. Este autor já havia alertado, num dos artigos publicados, para a difícil situação dos intelectuais portugueses e para o estado demissionário em que estes se encontravam.²⁵⁴ Demissão que segundo ele, impossibilitava, à partida, a manutenção de projectos como este, sustentado como se pretendia, no trabalho crítico. O término da revista será interpretado, neste sentido, como sintoma de um problema mais grave que se inscreve nas circunstâncias problemáticas da vida cultural portuguesa: “para que é que haviam eles de trabalhar mais?” afirma retoricamente o director.

O problema que aqui subjaz e que é reafirmado ao longo da revista é a inexistência de um meio cultural dinâmico, desdobrado não apenas na produção crítica dos intelectuais, mas também na participação de um público interessado e envolvido no debate cultural. Conclui-se, assim, no final da revista, que por detrás deste projecto “nenhuma possibilidade nacional acenava, nenhuma obrigação, nenhuma necessidade”, e assim esta não poderia cumprir as suas ambições, “Por isso ela falhou, acaba e se despede”²⁵⁵.

No artigo “Breves considerações mais ou menos sensatas sobre a pretensa falência de uma revista” José Régio contesta esse balanço negativo, e no mesmo artigo coloca este problema premente: “Claro está que todas as revistas falham, se duma revista se espera o que a ultrapassa: renovação ou transformação duma colectividade, qualquer que seja.”²⁵⁶ Conduzidos pela declaração de Régio, podemos começar por apontar que a ambição da

²⁵⁴ José-Augusto França, “Mil-novecentos-e-cinquenta” in *Tetracórnio*, p.71.

²⁵⁵ José-Augusto França, “Post-fácio a toda a obra ou ‘De par ma chandelle verte’” in *Pentacórnio*, p.67.

²⁵⁶ José Régio, “Breves considerações mais ou menos sensatas sobre a pretensa falência de uma revista” in *Unicórnio, etc: mostra documental*, p.43.

revista operava, efectivamente, no âmbito de uma agenda de renovação estética e crítica, um empenhamento que em última análise ambicionava a superação da decretada decadência da situação cultural portuguesa.

Vemos como as reflexões sobre a situação da cultura portuguesa, nomeadamente sobre os seus problemas e o seu valor, são pensadas tendo como referência a modernidade europeia, modelo cultural ao qual este projecto sempre se reporta. Caracteristicamente eurocêntrico, o olhar crítico da publicação interpreta a diferença cultural como um falhanço, ou impossibilidade de aceder à modernidade, o que situa a produção cultural portuguesa no “não-moderno”.

Perante um diagnóstico que a própria revista decreta, esta actua com a intenção de criar um veículo do pensamento moderno, do século XX que pudesse colmatar a deficiente produção teórica do país, até aí pouco atenta aos debates internacionais. Ao longo dos cinco números, entendemos ser assim desenvolvida uma intenção pedagógica e formativa de divulgação de autores e obras enquadrados no cânone moderno.

A afirmação dos valores da modernidade que a revista defende, encontra-se subordinado aos princípios de independência de criação e reflexão e estética em relação ao *político*. A orientação da revista vem retomar, depois da *Presença*, uma estratégia de defesa da autonomia do campo cultural.

Em antagonismo com o contexto ideológico precedente, as *Córnio* apresentam-se como um projecto cultural distinto das revistas congéneres, não apenas porque se ocupa da promoção da produção crítica, dirigida estritamente aos assuntos culturais, mas igualmente porque virá recolocar, depois da experiência do *Orpheu*, o imperativo e a urgência da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia activa:

FRANÇA, José-Augusto França, *Unicórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses*. s/nº, s/ed. [José-Augusto França], Lisboa, Maio de 1951.

FRANÇA, José-Augusto França, *Bicórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses*. s/nº, s/ed. [José-Augusto França], Lisboa, Abril de 1952.

FRANÇA, José-Augusto França, *Tricórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses*. [José-Augusto França], Lisboa, *Tricórnio*, s/nº, s/ed. [José-Augusto França], Lisboa, Novembro de 1952.

FRANÇA, José-Augusto França, *Tetracórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses*. s/nº, s/ed. [José-Augusto França], Lisboa, Fevereiro de 1955.

FRANÇA, José-Augusto França, *Pentacórnio: Antologia de Inéditos de Autores Portugueses*. s/nº, s/ed. [José-Augusto França], Lisboa, Dezembro de 1956.

Bibliografia Passiva:

ANDRADE, J.P. *Ambições e Limites do Neo-Realismo Português* (Obras Completas de João Pedro de Andrade, edição Joana Marques de Almeida), Acontecimento, Lisboa, 2002.

BARRENTO, João. “Que significa Moderno” in *A Espiral Vertiginosa - Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa: Cotovia, 2001.

BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga - Antologia do Suplemento Cultura e Arte de O Comércio do Porto*, Porto, Porto Ed., s/d.

BARROS, J.M. e FREITAS, Maria José. *Sema*, n. 3 (Outono 1979), Cacém: J.M.Barros.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução de Maria Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 2006.

BENJAMIN, Walter, “Announcement of the Journal *Angelus Novus*” in *Walter Benjamin. Selected Writings*, Vol. 1. Tradução de Edmund Jephcott. Londres: Harvard University Press, 2004.

Biblioteca Nacional/ França, José-Augusto. *Unicórnio, etc: mostra documental*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2006.

- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CALLINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Tradução Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 2000.
- CORPET, Olivier. “Revue Littéraires” in *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1997.
- CRUZ, Maria Teresa. “Investigações sobre a Modernidade Estética. Sobre Arte Estética e Técnica”, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.
- DANTO, Arthur, “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary” in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1996.
- DIAS, Luís Augusto Costa e PITA, António Pedro Pita. *A Imprensa Periódica na Gênese do Movimento Neo-Realista. 1933-1945*, Museu do Neo-Realismo/C.M.V.F.X. Vila Franca de Xira 1996.
- ELIOT, T.S., *Ensaio de Doutrina Crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editora, 1962.
- ELKINS, James, *What Happened to Art Criticism?* Chicago : Prickly Paradigm, 2004.
- ESQUÍVEL, Patrícia. *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- FRANÇA, José-Augusto. *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*. Colecção: Cadernos Surrealistas. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1948.
- . “À volta da transcrição da Actualidade” in *Seara Nova*, 18 - 25 de Março de 1950, números 1158-59.
- . “Nota informativa sobre a nova pintura em Portugal” in *Seara Nova*. Lisboa 7 e 14 de Julho de 1951, nº1224 - 25.
- . Primeiro Diálogo sobre Arte Moderna. Lisboa : José-Augusto França, 1957.
- . *Situação da pintura Ocidental*. Lisboa: Ática, 1958.
- . *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa : Ática, 1960.
- . “A morte de dois críticos” in *Diário de Lisboa*. - Lisboa. - (1 Agosto 1968)

----. “Que Modernismo?” in *Actas do I Congresso internacional de estudos pessoanos / Centro de Estudos Pessoaanos*. - 1a ed. Porto: Brasília Editora, 1979.

----. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

----. *Quinhentos Folhetins*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

----. *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

----. *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

----. *Memórias para o ano 2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

----. “Da crítica de arte” in *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e de ação: Antologia*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

----. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

FOUCAULT, Michel, What is Enlightenment?, in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader: an introduction to foucault's thought*. Tradução Paul Rabinow. Londres: Penguin, 1991.

----. “What is Critique”, in James Schmidt (ed.), *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Tradução de Kevin Paul Geiman. Berkeley: University of California Press, 1996.

GIL, José. *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GONÇALVES, Rui Mário. “Pioneiros da Modernidade” in *História da Arte em Portugal* (Vol. XII), Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

GREENBERG, Clement. “Avant-Garde and Kitsch.” in *Art in Theory: 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison and Paul Wood. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. 1991.

JAUSS, Hans Robert. “La ‘modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui” in *Pour une Esthétique de la Réception*. Tradução Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

KANT, Immanuel. An Answer to the Question “What is the Enlightenment” in James Schmidt (ed.), *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Tradução de Kevin Paul Geiman. Berkeley: University of California Press, 1996.

- LEFEBVRE, Henri, *Introduction à la modernité. Préludes*. Paris, Editions de Minuit, 1962.
- LEONE, Carlos. *Portugal Extemporâneo: História das Ideias do Discurso Crítico. Português no Século XX*, 2 Vols, Lisboa, INCM, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo. *Heterodoxia I*. Coimbra: Eduardo Lourenço, s/ed., 1949.
- . *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- . *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- . *A Europa Desencantada. Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- LOPES, Óscar. “Dois decénios de Literatura Portuguesa: Alguns aspectos gerais” in *Colóquio Artes*. N°2, Março de 1959.
- MARTINS, Fernando Cabral (coordenação) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. [Lisboa]: Caminho, 2008.
- MARTINS, Luís. *Eduardo Lourenço: Os Anos de formação - 1945-1958*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- MIRANDA, José Bragança de. *Analítica da Actualidade*. Lisboa : Vega, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, J., *A Desumanização da Arte*. Tradução Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Veja, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Crítica - Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- PERNES, Fernando Pernes (coord.) *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Vol. 1: *As Ciências e as Problemáticas Sociais*, Porto, Afrontamento, 2002.
- PIRES, Daniel. *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Grifo. (3 volumes), 1996.
- PITA, António Pedro, TRINDADE, Luís. *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. Coimbra: Ariadne, 2005.
- PITA, António Pedro e Trindade, Luís (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 2008.
- POUND, Ezra. “Small Magazines” in *The English Journal*, vol. XIX, n°9, Novembro de 1930. Disponível em linha: <http://dl.lib.brown.edu/mjp/pdf/smallmagazines.pdf>

- RAYMOND, Vivianne. *A Revista Vértice e o Neo-realismo português*, Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- REAL, Miguel. *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* Lisboa: QuidNovi, 2008.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (coord). *Estudos do século XX, nº2, CEIS20, Europa-Utopia. Europa Realidade*, Coimbra, Quarteto Editora, 2002,
- ROCHA, Clara. *Revistas do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- . “Revista”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. IV , Lisboa: Verbo.
- RODRIGUES, Ernesto. *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*. Lisboa, Editorial Notícias, 1ª. Edição, 1998.
- ROSAS, Fernando. *Nova História de Portugal* (d direcção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). *XII: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. XII, Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- SAVATER, Fernando. *A Arte do Ensaio. Ensaios sobre Cultura Universal*. Tradução de Francisco Telhado e Pedro Vidal. Lisboa : Temas e Debates : Círculo de Leitores, 2009,
- SENA, Jorge e FRANÇA, José-Augusto. *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- SENA, Jorge, “O Significado Histórico do Orpheu (1915-1975)” In: *Colóquio/Letras*. Inquérito, n.º 26, Julho de 1975.
- António Sérgio. “O Reino Cadaveroso ou o Problema da Cultura em Portugal” in: *Ensaio*, T.II, Lisboa, Sá da Costa, 1977.
- SCHOLES Robert / Wulfman Clifford. *Modernism in the Magazines. An Introduction*. New Haven : Yale University Press, 2010.
- SOUSA, Ernesto de. *A Pintura Neo-realista: 1943-1953*. Lisboa: Artis, 1965.
- VARGUES, Isabel Lopes (coord). *Estudos do Século XX "O(s) Tempo(s) do(s) Media(s)" Nº7/Dezembro de 2007*, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- VENTURA, António. “Há uma estética seareira” in *Estudos sobre História e Cultura Contemporâneas de Portugal*. Casal de Cambra : Caleidoscópico, 2004.

AA.VV. *Arte Portuguesa nos anos 50*, (catálogo) Beja: Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

AA.VV. *Revistas, Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

AA.VV. *Batalha pelo conteúdo - Exposição Documental, Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu do Neo-Realismo, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1 - CAPAS DAS REVISTAS CÓRNIO

Figura 1: Capa do primeiro número *Unicórnio* de Maio de 1951. Autoria colectiva

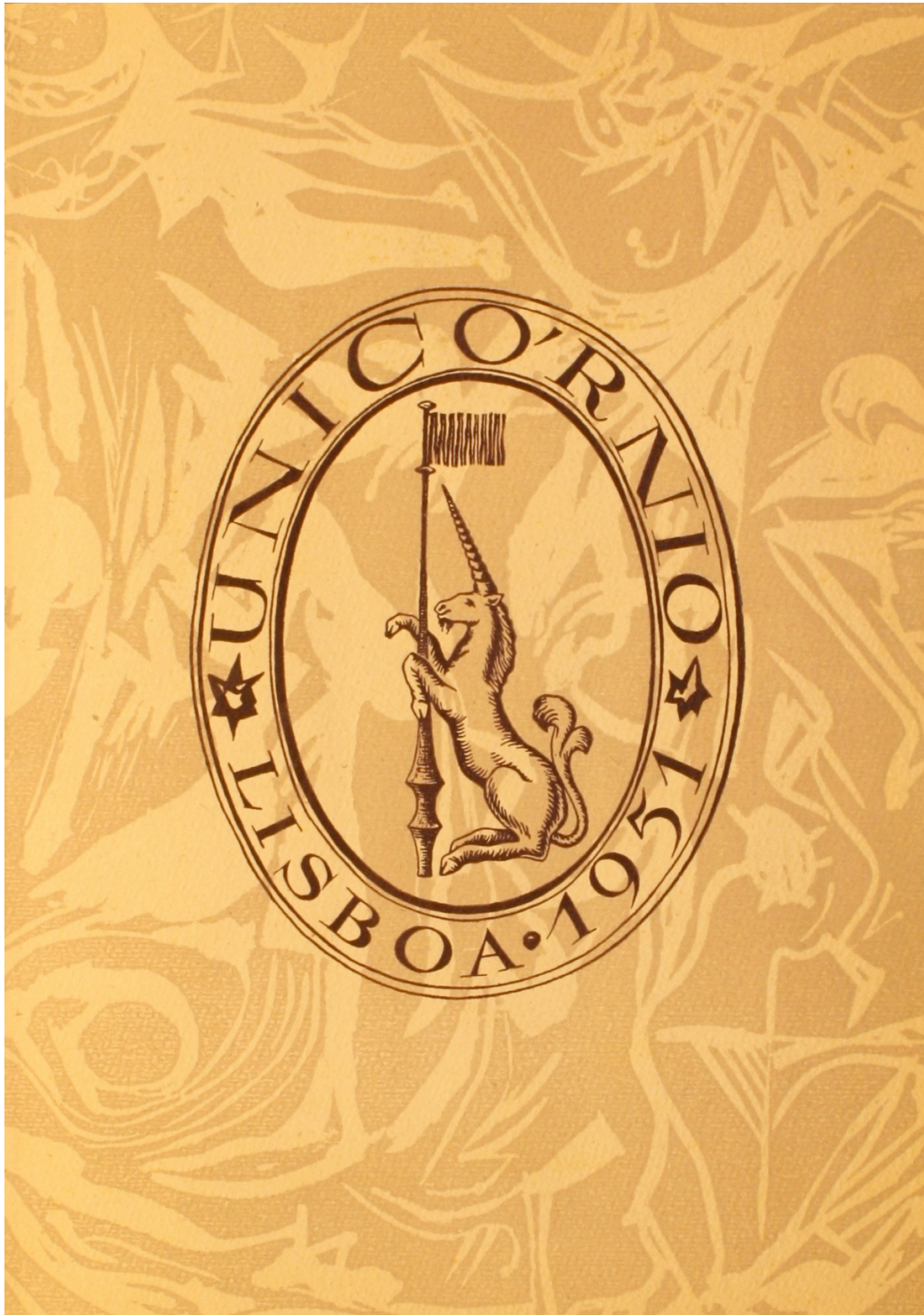


Figura 2: Capa do segundo número – *Bicórnio* de Abril de 1952. Pintura da autoria de Fernando Lemos e execução de Roberto Araújo



Figura 3. Capa do terceiro número – *Tricórnio* de Novembro de 1952. Desenho da autoria de Marcelino Vespeira e execução de Roberto Araújo



Figura 4. Capa do quarto número - *Tetracórnio* de Fevereiro de 1955. Autoria de Fernando Azevedo

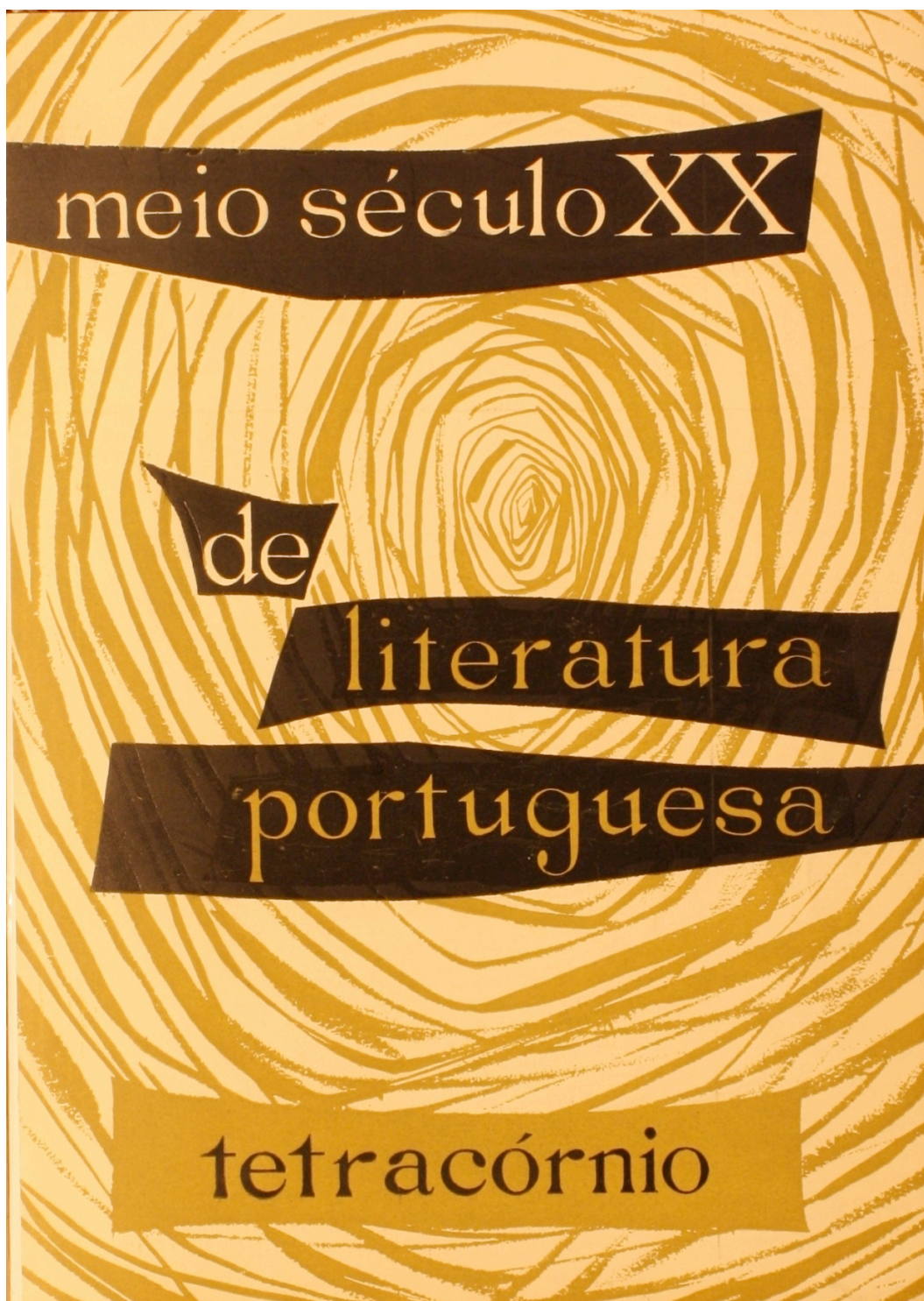
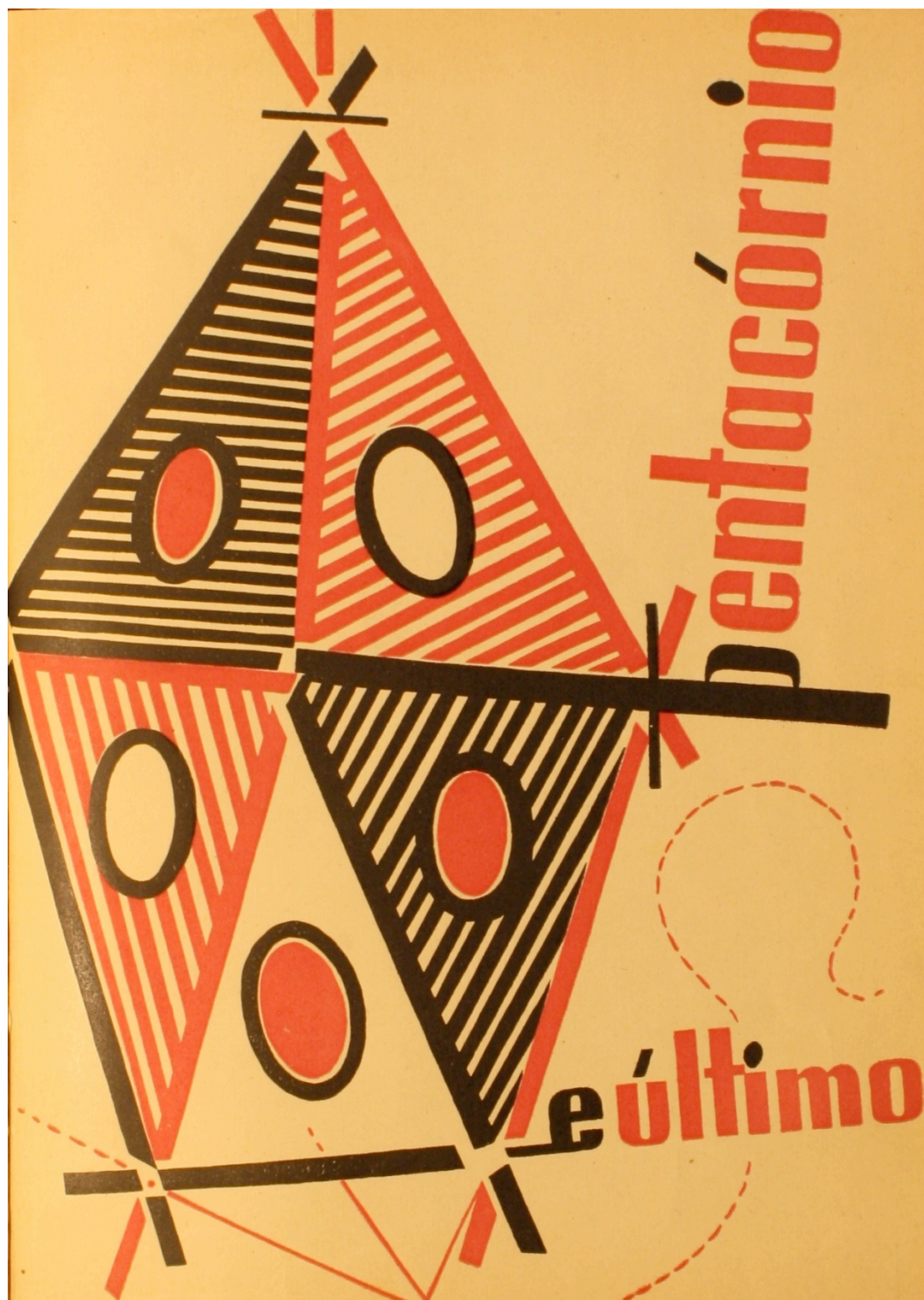


Figura 5 - Capa do quinto e último número – *Pentacórnio* de Dezembro de 1956. A autoria de Fernando Lemos



ANEXO 2

Seleccção antológica de artigos:

José-Augusto França – “Il faut être absolument moderne. Rimbaud” resposta ao Inquérito “Para um conceito actual de Modernidade” in Pentacórnio

Falar naquilo que se tem, é de mau gosto ou sinal, então, de não ter. E teremos nós a “modernidade”?

E a alguma vez ela pode ser tida, possuída, conhecida? Por outras palavras: existe, é existível (sic) um conceito de “modernidade” a ela simultâneo? Por outras ainda, para tentar esclarecer estas: é de considerar a “modernidade” como um conceito ou como uma vivência?

Tal alternativa contrapõe-se: o conceito forma-se “a posteriori”, é epi-fenómeno já, meditação distante sobre algo, dele necessariamente afastado, no espaço ou no tempo. É limitação, secção de uma parte que, por sintética que alcance ser, é parte afinal e sòmente (sic). A vivência, dir-se-ia, *vive-se*, é presente, e as coisas que se vivem, negam-se a si próprias, numa luta de contrários, ambígua e feroz.

Mas não será a vista desta contraposição demasiadamente académica, demasiadamente dentro das leis de um espírito afinal conceptual, isto é, não estaremos a distinguir, assaz abusivamente, dois tempos de uma só realidade, que num certo momento se sobrepõem? Efectivamente, não acontecerá que o conceito se sobrepõe ao concebível, mùtuamente se formando e inventando, aquele e este? Não deveremos antes considerar ambos como movimentos de um mesmo fenómeno: centrífugo o concebível, a vivência, centrípedo o conceptor, o conceito?

Se assim pode ser, destrói-se um no que, vivendo, exalta e esbanja, e constrói-se o outro no que, meditando, reduz e aproveita – ambos solidàriamente (sic) irmãos.

E necessàriamente (sic), mal ou bem, o conceito de modernidade elabora-se a partir da ideia que possa estar a fazer-se de uma experiência vivida, quando vivida – entendendo-lhe os elementos de composição não estabilizada, cuja fórmula, por assim dizer, aberta, é forçosamente a-histórica. “Historicizá-la é fechá-la, mumificá-la, e assim fatalmente o futuro a tratará, queiramo-lo ou não – escusamos de estar aqui a preocupar-nos com isso...

Antes de mais, porém, acordemos nisto: que o neologismo *modernidade*, derivado de *moderno*, se distingue do outro seu derivado, parece que mais antigo: *modernismo*. Com efeito,

modernidade é “estado e qualidade de quem e do que é moderno”, e também “período de tempo historiável em que determinados fenómenos associáveis são consideráveis como modernos”, estabelecendo-se assim, nos dois sentidos, como antónimo de *antiguidade*. *Modernismo* é um “movimento para o (ou do) que é moderno, tendente a criar uma consciência do moderno ou a produzir obras traduzindo a sua existência”. Se a diferença conceptual entre ambos os termos é grande, outra, de ordem psicológica e moral, sematologicamente (sic) gerada, é maior ainda: se o conceito de *modernidade* é ambíguo, o de *modernismo* tem sido equívoco, com brasas puxadas para sardinhas duvidosas. E quase sempre a modernidade não precisa do modernismo para nada. Pessoalmente, o autor destas notas detesta o modernismo, talvez porque ache que moderno é coisa que só discretamente se pode ser – ou então numa indiscreção (sic) total, muito mais metafísica do que física.

Moderno, por sua vez, será, como adjectivo, “classificação da consciência e do poder vivente de uma estrutura histórica considerada como diferente e oposta à anterior nos seus interesses morais, culturais e artísticos, referidos (e geralmente apoiados em) a uma transformação de condições materiais da vida social”. Esta “consciência” e este “poder vivente” agem através de uma mítica e de uma mitologia, reflexo imagético da sua função psicossocial – e em relação aos anteriores encontram-se em *estado de ruptura*. Ruptura necessária em nome do passado e necessitada no do futuro, pela nova realidade inventando-se.

O carácter só “geralmente apoiados” dos interesses da mesma estrutura, nas transformações materiais necessárias, teria explicação na possibilidade de elas as desprezarem, contrariarem ou ignorarem, exactamente quando elas são reaccionariamente (sic) usadas (e isso muitas vezes acontece) como forças de uma estrutura histórica anterior que pretenda sobreviver-se.

Moderno, em sentido lato, aplica-se assim a toda e qualquer época em relação à sua anterior, e guarda, em sentido estrito, uma referência àquela, do observador.

Daquela a que se refira a nossa própria observação nos ocupamos agora – e nunca poderemos *realmente* ocupar-nos de outra...

Modernizar, enfim, significando “tornar moderno (o que o não é)”, é um acto impossível, cujos resultados, por mais arditosamente cuidados, serão sempre híbridos e, ao fim e ao cabo, contraproducentes.

3

Outro ponto terá agora de ser considerado, na discussão da “modernidade”: o da *permanência* e da *ressurreição*. Uma cadeia temporal de acções e reacções explica a possibilidade de reaparição de temas que enformaram uma “modernidade” em outra “modernidade” posterior. Reaparecerá diferente, não por “modernização”, mas por mudança de pontos de vista, de necessidades do olhar. A permanência temática é, de resto, sempre subterrânea e a ressurreição não será, então, mais do que afloramento à superfície. A este correr subterrâneo se chama habitualmente eternidade – tácitamente (sic) admitindo

nós que a eternidade fica dentro dos limites da imaginação possível dentro da nossa não-eterna civilização...

Durante gerações um tema permanece escondido, hibernante, depois ressurge, iluminado por uma luz nova, que se arriscará até a ser uma terrível luz mítica.

Por outro lado, os temas (ou os mitos) de uma “modernidade” passada (isto é, da “antiguidade”) são sucessivamente vistos, revistos, pelas sucessivas “modernidades”, e é só à luz daquela de que participamos que eles nos podem *interessar*, ou ser *indiferentes*. Isso nos leva, saibamo-lo ou não, a opor sempre ao conceito dedutivo de história um outro, que se diria de *anti-história*, indutivo, de sentido contrário àquele, de certo modo egotista – e que constitui afinal, sem ilusões arqueológicas, o verdadeiro pedagógico sentido da história.

4

A elaboração de um conceito de “modernidade” além de elementos temporais, tem ainda que lidar com outros, espaciais, e com outros ainda, sociológicos.

Com efeito, a nossa vivência, moderna ou não, depende da nossa situação geográfica, e a experiência que aqui consignamos refere-se, fatalmente, a uma localização euro-ocidental – e a ela tem que se confinar, que outra experiência, só por fantasia ingênua, poderíamos supor ter. É que, rompimento violento que seja, a modernidade herda de uma tradição nacional, considerada naturalmente à margem de fronteiras estritamente políticas. Para além do mutacionismo visível, uma família cromossomática vai cruzando no tempo os seus casamentos – e para um russo, um francês e para um americano (que de tão ocidental se diria passar a ser oriental, realmente extremo-oriental), a “modernidade” revela-se e nega-se de modos diferentes.

Dentro de cada “nação”, ainda o conceito sofre de pontos de vista de “classe”, que poderão ir até a infirmá-lo. E pode aí considerar-se “modernidade” como um conceito da classe burguesa que a cultura desde o Renascimento tem propagado e que, por exemplo, em Erasmo, Jean-Jacques, Sade, Engles, Breton, têm encontrado sucessivos campeões.

É, porém, de observar que essa vista é, em vez de histórica, m̀eramente (sic) anedótica, e, em suma, assaz idealista. Pois poder-se-á supor que a projecção de tais burgueses para fora de uma esfera cultural em que a sua classe os poderia apoiar (e nos exemplos escolhidos bem se vê que nem sempre apoiou (...), até um plano mitológico imediatamente ou futuramente explodido, permite circunscrevê-los à própria classe?

Poder-se-á ignorar que, nesse plano mitológico em que insisto, eles (ou alguns deles, não discutamos os exemplos) reflectiram no momento exacto, a uma distância exacta para que a imagem ópticamente (sic) perfeita fosse possível, propondo-lhe o significado e o caminho, as necessidades de o homem reagir a falsificadas obrigações morais, intelectuais e sentimentais?

Representada, até agora, no Ocidente, por elementos de uma classe, por fatalidade de desenvolvimento cultural dessa classe, e de subdesenvolvimento das outras, não quer isso

dizer que a modernidade seja um conceito de classe. Se o fosse não existia, era um simples gosto, uma moda, quando muito, dentro dessa classe.

...E aí de quem assim julgue, que se arrisca a viver com um excelente complexo de castração.

5

Devemos ainda, finalmente considerar que o conceito de “modernidade” é sobretudo um *conceito negativo*.

Com efeito, melhor do que distinguir, entre o que nos rodeia, o “moderno”, poderemos distinguir o “não-moderno”. E percebe-se que assim seja biologicamente (sic): a nossa experiência está constituindo-se, a nossa vivência realizando-se, damos conta daquilo que com ela colide, que nos repugna, mas não podemos oferecer àquilo que nela pode incorporar-se se não uma “dúvida metódica” que, traduzida para o campo vivencial, se poderia chamar uma *desconfiança orgânica*.

6

Contribuindo para a pedida ajuda ao estabelecimento de um conceito de “modernidade”, deixando agora as considerações sobre o condicionalismo de tal conceito, e achando que, para esclarecer o abstracto que nos diverte não há nada como o concreto que nos doa – prefiro observar como se apresenta a “modernidade” visível, criável, nos anos da nossa vida, e que problema maior nela se proporá.

... Cada época (cada modernidade?) tem a sua mitologia e a sua poética; o complexo das suas ânsias e dos seus terrores e a sua inventiva expressão coerente; a sua luta interior e a sua harmonia exterior – e entre uma e outra, essência, se quisermos, e forma, se estabelecem ritmicamente

José-Augusto França - Post-facio a toda a obra ou “de par ma chandelle verte” in Pentacórnio

Este é o último número duma revista que falhou. Eu explico.

O “Unicórnio” foi publicado em 1951, e pensava eu então em fazer sair de três em três meses um número; ou só três por ano, ou apenas dois, como depois fui levado a projectar. Ao fim de quase seis anos, saíram cinco números. Nem anual foi. Ao mesmo tempo, outras revistas foram aparecendo e desaparecendo em números baixos, a maior parte delas. Escusado será dizer que nenhuma consolação tiro desse facto – mas dele tenho que tirar ajuda para a lição que veremos.

Dizia eu que esta revista falhou. Tive, nisso, inevitáveis culpas, é claro. Mas muitas não as tive u, e outras as tivesse tido, não serão minhas. As primeiras conheço-as mal. Má direcção? Naturalmente, sim. Demasiada ambição? Isso com certeza.

A demasiada ambição que foi um defeito confessado, vai porém de mim para os outros, e finalmente assenta nos colaboradores da revista. Escolhi os que escolhi e dentro das amplas, livres e actuais opiniões europeias que se pretendia propor e discutir, poucos escolhíveis ficaram de fora destas trezentas páginas publicadas. Não me queixo, evidentemente nem de uns nem de outros, mas dos terceiros – daqueles que não podiam caber na revista. Porque se eles pudessem ali caber seriam mais e suficientes os primeiros – e a revista não acabaria.

Acabou ela então, por falta de colaboradores. A colaboração voluntária que ao longo da sua publicação foi recebendo, estava fora do que se pretendia, e só raras vezes acertou. A outra, pedida, transformou-se num pesadêlo (*sic*) - meu que tinha que lembrá-la aos convidados, e deles que se afligiam só de o saber. Para que o pesadêlo não se transformasse por seu lado em obsessão, houve que espacejar os números, e acabar com eles, por fim.

Culpa dos colaboradores, afinal, não se serem poucos mas de não produzirem mais? É claro que assim é, mas na aparência sòmente (*sic*). Seria realmente cómodo deter aí as razões de a revista acabar – mas a conclusão seria enganosa e injusta.

Os colaboradores possíveis eram poucos, e não trabalhavam bastante, e prometiam e faltavam, e fizeram atrasar e gorar números inteiros da revista? É verdade. Mas porque haviam eles de trabalhar mais?

■

Aqui de novo se deve falar em ambição. O que eu pretendia nesta revista era verificar que estes anos de passagem de meio-século, após uma guerra terrível em si e nas suas consequências europeias, se traduziam em Portugal por uma consciência de tempo. Isto é, que à sombra da guerra dos outros, poderamos (*sic*) ter aprendido alguma coisa, sobre a moderna significação humana. Que sacudidos também no terror da terra, passáramos a

entender outras vozes, outras aflições, outros sonhos, passáramos, enfim, a participar noutros desesperos, noutras esperanças, noutras ilusões. Que, em resumo, assumíramos um comportamento europeu.

A tomada de posição duma geração intelectual entre 39 e 45, ingénua que tivesse sido, a agitação da vida nacional ao termo da guerra, o movimento surrealista logo a seguir, coordenado com a tentativa do seu renascimento francês – tudo isso era molde a poder fazer pensar que alguma coisa tinha acontecido ou ia acontecer.

Por outro lado, o proposto desenvolvimento duma filosofia portuguesa, virando-se embora atlânticamente, que é o lado contrário e vazio da Europa. Parecia poder, no diálogo possível, servir de contraponto activo na luta de acesso a uma consciência moderna e europeia. Passaram seis anos, cinco números da revista, e acho que nada se verificou em criação grave e real – para além de tão pouca coisa que foi só excepção.

É claro que havia uma maneira fácil de verificar essa consciência: era reunir um grupo e fazer uma “revista de grupo”. E os grupos arranjam-se sempre, ou inventam-se. Basta uma pessoa, para isso. Fulgurantemente então a obra aparece, como apareceu a do “Orpheu”. Mas que representou esta, afinal, na vida portuguesa, se não um fulgor, um momento súbito e logo apagado? Não era isso o que se pretendia nesta revista – mas sim estabelecer umas bases de continuidade, e provar, não que podia expôr-se algo, mas que existia uma possibilidade dinâmica de o fazer. Tudo se pode expôr – e muito melhor a irrealidade, a mentira. “Orpheu” foi uma revista mentirosa: não estava por detrás dela nenhuma possibilidade nacional, nenhuma obrigação, nenhuma necessidade. Nós é que nos recusamos a sabê-lo, embalados numa esperança, talvez, num romantismo, ou numa ilusão de náufragos.

Ao contrário do “Orpheu”, esta revista não era de grupo – nem era de geração. A verificação que ela pretendia, havia de ser feita realmente, com elementos de três gerações, juntando aos mais novos que existissem, os mais velhos que continuassem a existir, lembrados de idênticas ambições antigas. Mas também por detrás dela afinal nenhuma possibilidade nacional acenava, nenhuma obrigação, nenhuma necessidade. Por isso ela falhou, acaba e se despede.

Revistas como a “Vértice”, comprometida num sectarismo ultrapassado, ou como a “Graal”, repousando literariamente (*sic*) nas ilusões de existência que a extrema-direita proporciona, essas poderão viver, e só essas.

■

A consciência europeia que nestas páginas se pretendia constatar tem que ver com o tempo e com o espaço, isto é com a Nação. Uma nação é um espaço que o tempo verifica, tem uma geografia particular e tem que ter um entendimento da sua situação, no tempo geral. Uma nação que não exista no tempo. É um contrasenso (*sic*). A todo o momento as pessoas e as nações têm que justificar-se para se merecerem a si próprias. Têm que justificar-se miticamente. E, para dar um exemplo, não me parece de todo em todo que o monumento que esteve em projecto ao Infante D. Henrique fosse nem actuante nem

actualizado. Só por isso ele foi muito evitado. Ou então virassem o Infante para dentro, e chamassem-lhe D.Sebastião.

O impulso henriquino, oficiosamente atlântico, nem ilusão chega a ser que ninguém acredita nele – e logo toda a gente sebastianamente o traduz. D.António, sim, o prior do Crato, com o seu destino irónico, seria símbolo possível – mas antes o quero como metáfora...

Ser português no estrangeiro, como ele, para a salvação de Portugal, onde ninguém queria ser salvo – que destino real, senhores!

De resto, repare-se que não foi só ele quem saiu – e a sua saída ilumina outras, com uma espécie de luz nocturna. Pois para algo descobrirem, para algo fazerem, não tiveram que sair também os Gamas, os Cabrais, os Corte-Reais, os Dias? Já voltamos ao caso.

Pessoalmente, acredito-me como português e acredito no Português: na sua capacidade inventiva, na sua autenticidade modesta e grave, no seu goso (*sic*) barroco, e na sua necessidade de encontro universal. Acredito nele, em Fernão Lopes e em Nuno Gonçalves e, depois, de Damião de Gois e de Fernão Mendes Pinto até ao Senhor Ventura do Torga, do Cavaleiro de Oliveira até à Maria Helena Vieira da Silva. Acredito na sua existência essencial e formal que um meio propício poderá fazer desenvolver ou explodir. A significativíssima caricatura disso, é o caso de Eça de Queirós que levou os defeitos de cá para lá – e por isso nos tirou o excelente retrato à custa do qual ainda hoje estamos a viver.

Ora o que esta revista pretendia era verificar que esse pessimismo (*sic*) era, mais que superável (coisa que para além do seu termo tem que se continuar a supor), superado. No com-viver (*sic*) europeu, perante um estado de ambiguidade que o enforma, o pessimismo (*sic*) não é possível, porque não faz sentido, mal-entendido equivalente ao do igualmente apressado optimismo. Esta é uma ideia que um homem da sua geração de 1915-20, chamado Almada Negreiros teve um dia – e agora seria o momento de a verificar.

Como de revista se tratava, era com intelectuais e com o seu trabalho que havia que contar para a verificação se fazer. E voltamos ao princípio: o “eles não trabalharem” e o “para que haviam eles de trabalhar mais?” António Sérgio mostra atrás qual é o papel deles na vida nacional – e por aí podemos começar a compreender a impossibilidade duma literatura viva entre nós, actualmente, dum interesse vivo, também, duma existência viva, afinal.

Tudo o que foi simultaneamente provocado e necessitado pelas últimas circunstâncias sociológicas da vida portuguesa, - vindas depois de um idealismo positivista que era de oitocentos – quer dizer, um estado psico-sociológico de indiferença cívica, uma alienação mítica, uma crise de pensamento lógico, e uma ignorância dos poderes da imaginação livre, tudo isso nos pôs à margem do tempo que os outros iam vivendo – e pela falta de função nos está estiolando os órgãos de apreendê-lo.

Gente sem tempo, como havemos nós de ter idade? O tempo meteorológico, pautado pelo boletim diário da Emissora Nacional, nos tem espreitado oficialmente. Outro, porém, que não esse, das couves e das constipações, nos espreita sempre, queiramo-lo ou

não, iludamo-lo ou não, ignoremo-lo ou não. E esse, o tempo que os outros vão sabendo, na filosofia, na arte, na literatura, na música, na arquitectura, no teatro, no cinema, livremente inventados e manifestados, - esse não perdoa. Não é por fecharmos os olhos diante dos espelhos, que a nossa imagem lá se apaga, nem por as avestruzes esconderem a cabeça na areia que o perigo deixa de existir.

Por detrás de uma Espanha que orgulhosamente nega o tempo europeu, como sempre negou, Portugal maciamente (com hipocrisia em muitos espíritos, com estupidez na maioria) o desconhece. A minha geração, esta que nos últimos dez a nos se formou, é só mais uma a experimentar-lhe os efeitos, ao ver-se sem idade, isto é, sem passado, sem presente, sem futuro, dentro dos quadros que se lhe oferecem. Por isso terá direito e dever de escrever semelhantes palavras, que um ilustre pensador diria de “lamentação erudita”.

■

Mas tem direito, e referindo-se a mim, que o faço, dever também de pensar que se o problema é de tempo e de Europa, há que procurar a maneira de salvação de aceder a ambos, de assumi-los.

E eu arrisco-me a pensar (e a escrevê-lo, no esquema que esta prosa permite) que isso só será possível, no estado em que hoje nos encontramos através de uma fase de vida intelectual, transitória, durante a qual, e pelo espaço de anos ou de gerações que se continuem ou se substituam, aqueles que de entre nós possam fazê-lo, se situem algures, na Europa que nos convenha. Colocados assim numa perspectiva apropriada, iluminada pelas luzes da vida moderna, poderemos então pensar-nos a sério, profícua e pedagogicamente (*sic*). E pensando-nos provisoriamente (*sic*) de fora para dentro, poderemos vir a ganhar o direito a pensar de dentro para fora. É um direito difícil de ganhar, mais difícil ainda de merecer – e foi curto o período da nossa História em que o merecemos, todo contado em pouco mais do século XV. Depois, começámos a pensar-nos de dentro para dentro, mortalmente – sem vermos o problema que nascia debaixo dos nossos pés, como um abismo a pouco e pouco aumentado. E porque nunca tentámos seriamente (*sic*) nele, é que a necessidade de o pôr hoje nestes termos se afirma iniludivelmente (*sic*).

A continuar assim como estamos, arriscamo-nos a, em situação de inexistência, igualarmos este pensar a outro, que tanto faz, de fora para fora, pensar cosmopolita por ele provocado.

Se o próprio relógio não satisfaz a necessidade do tempo europeu que alguém sinta, consulte-se outra máquina e vá-se à Europa consultá-la. De lá se ensinará os nossos relojoeiros a saber o que são relógios. E então, consultando os próprios, tornados bastantes, se passará a conhecer as horas alheias e comuns.

E não é por acaso que a maior parte dos que foram, ou são, colaboradores do corpo desta revista, conseguiram encontrar-se hoje a viver no estrangeiro. Oxalá que eles possam e saibam pensar-se nessa situação.

■

... O falhar desta revista pode ser ou não ser um sintoma grave ou um facto trágico. O que não é, com certeza, é um facto literário. Por isso deseja-se aqui que outros, dentro de anos, possam publicar melhor e significativo “Hexacórnio”.

A morte, mas devagar, que D. Sebastião pretendia, dizem as carónicas, não era só uma questão de heroísmo, mas de paciência também. Eu, por mim, esgotei a paciência. Eis o que aconteceu.

Ah, “de par ma chandelle verte”...

José-Augusto França