

Largo mundo alumiado

Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva

Centro de Estudos Humanísticos
Universidade do Minho

Limites cronológicos do modernismo poético português *

FERNANDO J. B. MARTINHO

(Universidade de Lisboa)

Em 1952, Manuel Antunes escreveu um importante artigo em que, a propósito da publicação de diversas revistas, constatava a permanência do modernismo (1987: 179-183). A encerrar o seu texto, não deixava, no entanto, de esclarecer que a «constância» que assinalara no modernismo não poderia, de modo algum, ser entendida como «perenidade» (183). O modernismo, concluía ele, «como todas as escolas», passaria (183).

Três décadas depois, num texto subscrito pelos responsáveis por uma iniciativa cultural alargada sintomaticamente intitulada *Depois do modernismo* e que englobava, para além de exposições de artes visuais, arquitectura e moda, «acções vivas» no campo do teatro, da dança, da música, e ainda a realização de colóquios, era já possível fazer a verificação da «falência do verbo modernista» que se teria declarado «nos finais dos anos cinquenta» e aprofundado no decénio seguinte, e que teria chegado «virtualmente ao fim durante a segunda metade de setenta» (1983: 11). Embora os promotores desta iniciativa que se propunha uma ampla reflexão sobre a problemática pós-moderna (9) não tivessem especialmente em mente a literatura, as suas conclusões não deixavam de se poder aplicar, com alguns ajustamentos, ao que se verificara no campo literário, e designadamente na poesia.

* O presente texto é parte de um projecto que, por razões de vária ordem, na altura em que nele estive envolvido, não cheguei a concluir. Penso, todavia, que se poderá justificar a sua publicação, na medida em que, no essencial, nele se contêm as peças principais da proposta apresentada no sentido de um entendimento do modernismo como um único e mesmo processo, que, no caso da poesia portuguesa, como há anos venho defendendo, se situaria entre a primeira metade da segunda década do século XX e o fim dos anos 60. Por outro lado, relativamente ao *terminus ad quem* deste processo, que, de acordo com o plano inicial, deveria ser, naturalmente, objecto de um tratamento mais detalhado, permito-me chamar a atenção do leitor para alguns trabalhos em que me foi possível abordá-lo com outro desenvolvimento, nomeadamente «Poesía contemporánea [de 1974 a nuestros días]» (*Historia de la literatura portuguesa*, eds. José Luis Gavillanes y António Apolinário, Madrid: Cátedra, 2000); «Depois do modernismo, o quê? – O caso da poesia portuguesa» (*Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, n.º 4, 2000) e «A poesia portuguesa do século XX» (*Século XX – Panorama da cultura portuguesa. 2 Arte(s) e letras I* [coord. de Fernando Pernes], Edições Afrontamento/ Fundação de Serralves, 2002).

Em qualquer dos casos, fosse para lembrar a inevitabilidade do seu termo (Antunes, 1987: 183), ou para remeter o que pudesse ainda dele subsistir no começo dos anos 80 à condição de «uma prática epigonal» (*Depois do modernismo*: 11), o modernismo era visto como persistindo para além do primeiro e do segundo modernismos. Manuel Antunes sublinhava a sua permanência nos anos 50, e os organizadores de *Depois do modernismo* situavam o seu *óbito* na década de 70. O modernismo era implicitamente encarado, quer num caso quer no outro, como um *megaperíodo* (cf. Silva, 1984: 426-427).

Em outros autores nacionais encontramos um entendimento do modernismo como prolongando-se para além dos dois momentos que têm sido consagrados por uma certa tradição crítica. Assim, Jacinto do Prado Coelho, no verbete que lhe dedicou no seu *Dicionário de literatura*, assinala «os seus prolongamentos» até ao momento em que escreve (a 1.^a edição é de 1960): «Trata-se, pois, de algo delimitado no tempo, algo sobre que temos já uma perspectiva histórica, embora seja lícito, não só descobrir-lhe precedentes na própria literatura portuguesa [...], mas ainda assinalar os seus prolongamentos até aos nossos dias, a sua acção decisiva na instauração entre nós do que consideramos agora a 'modernidade'» (1973: 654). Por sua vez, João Mendes, no verbete que redigiu para a *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, refere-se a «outros movimentos e agrupamentos» que se seguem ao *Orpheu* e à *Presença*, às duas primeiras fases do modernismo, portanto, e que, «mesmo em oposição de propósitos (como o *Novo cancionero*), não podem deixar de sentir-lhe e, em certo modo, continuar-lhe a modalidade expressiva» (1972: col. 1061-1066). Jorge de Sena, no prefácio à sua antologia *Poesia do século XX*, chama, por um lado, a atenção para o erro cometido por aqueles que, em algumas tradições críticas, supõem «que o Modernismo se exaure após a Segunda Guerra Mundial», e aponta, por outro, como *terminus a quo* e *terminus ad quem* do modernismo, em sentido restrito, e no seu carácter duplo de post-simbolismo e vanguardismo, c. 1910 e c. 1950 (1994: 73-75). Esclareça-se que, um pouco antes de indicar estas datas aproximadas, se referira às «sucessivas agitações» trazidas pelo modernismo e que, segundo afirmava, culminavam «nos anos 20», e se prolongariam «por décadas, até, conforme os países, os anos 50 ou 60» (74). A nós se nos afigura que, no caso português, elas se prolongarão até aos anos 60, um período em que, depois de uma década mais inclinada, de um modo geral, a «continuar» do que a «romper» (cf. Antunes, 1987: 182), sobressaem claras preocupações vanguardistas. O que, de um modo geral, não vai verificar-se a partir da década seguinte, em que se teria mesmo assistido a uma significativa alteração na situação periodológica no sentido de um progressivo afastamento da «tradição de ruptura» com que foi identificada a modernidade (cf. Paz, 1993: 15-37) – e daí que, em relação a este período, de algum modo se tivesse imposto a designação de pós-modernismo –, e, conseqüentemente, no sentido de um entendimento do *novo* que o perspectivasse não em termos absolutos, mas em termos relativos, não segundo uma lógica de «inovação radical», mas antes de acordo com uma outra de «renovação» (cf. Calinescu, 1987: 276).

É, assim, nosso propósito aqui abordar o modernismo como um único e mesmo processo artístico, que, em termos portugueses, se situa, em nosso entender, entre a primeira metade da segunda década do século e os fins da década de 60, dominada, com a forte presença dos grupos de *Poesia 61* e *Poesia experimental* na cena literária, por manifestações enquadráveis no espírito do que se tem considerado uma neo-vanguarda. Significaria isto tentar ver para além do que Bakhtine chamou o «ruído superficial do processo literário» (1982: 291) e procurar, antes, as continuidades, os elementos mais estáveis desse mesmo processo. O modernismo aproximar-se-ia, dentro desta perspectiva, mais das *durações intermédias* do que das *durações curtas*, se ao seu estudo aplicássemos o modelo temporal que Claudio Guillén foi buscar a Braudel (1989: 272-281). Tal aproximação não quer, todavia, dizer que não se verifique uma interação entre, para o caso, duração intermédia e duração curta, como não deixa de observar o comparatista espanhol (278). O acentuar das continuidades não implica, é evidente, o esquecimento das curtas durações (cf. Guillén, 1971: 441), a que, dentro do modernismo poético português, corresponderiam, por exemplo, os vários *ismos* do primeiro modernismo, movimentos como o da *Presença*, o neo-realismo, o surrealismo, o experimentalismo. Está mesmo fora de dúvida que, no período que considerámos para o nosso modernismo poético, se observa, em regra, uma tendência que Aguiar e Silva, em termos gerais, faz remontar ao romantismo: a tendência para «uma fractura entre uma geração e a geração anterior» (1984: 427). Mas o reconhecimento da importância das descontinuidades não significa que não consideremos em cada momento da evolução literária, como recomenda Claudio Guillén, «a presença simultânea de continuidades e descontinuidades» (1989: 278).

É habitual ver na publicação do *Orpheu* em 1915 o *terminus a quo* do modernismo poético português. E essa data dificilmente poderá ser posta em causa, sobretudo se a encararmos em termos aproximados. É, com efeito, à volta desse ano e dos que imediatamente o antecedem, 1913 e 1914, que se assiste entre nós, para usarmos as palavras de Hans Robert Jaus, à formação de um novo «modo de interpretar o mundo» (1995: 203). 1913 é, como se sabe, o ano de nascimento, pela mão de Pessoa, do paulismo e o *annus mirabilis* para a decisiva afirmação poética de Mário de Sá-Carneiro, e 1914, o ano do surgimento dos grandes heterónimos de Pessoa. Por uma vez, é inequívoca a sintonia com as transformações que se vivem nos grandes centros internacionais, e, assim, não surpreende que as datas que constam na certidão de nascimento do nosso modernismo estejam muito próximas ou possam mesmo coincidir com as que habitualmente são referenciadas para outros contextos culturais: 1910, ano em cujos finais, segundo um famoso dito de Virginia Woolf (*apud* Fokkema e Ibsch, 1987: 26), «o carácter humano» teria mudado; 1912, ano à volta do qual Hans Robert Jaus situa a «irrupção da novidade» na arte europeia (1995: 199), e 1913, o ano escolhido para o título de uma obra publicada em França nos começos da década de 70 e em que procura captar--se, em toda a sua pujança e complexidade, a época que precede imediatamente a Primeira Guerra Mundial, uma «época

de criação fecunda, por vezes tumultuosa até à contradição, de uma riqueza inventiva a nenhuma outra comparável», e que «em todos os domínios [...] inovou» (Brion-Guerry, 1971: 8).

Mas tão ou mais importante do que determinar, aproximadamente, os começos do modernismo enquanto período, e, portanto, enquanto «uma secção de tempo», segundo a célebre definição de Wellek (1962: 335), nos parece chamar a atenção para o carácter duplo do modernismo, que é igualmente visível no caso português, logo a partir do *Orpheu*. Tal ponto de partida ajudará, segundo cremos, a evitar os equívocos que têm persistido para lá de todos os limites da razoabilidade na nossa tradição crítica, nomeadamente em relação à *vexata quaestio* da chamada «contra-revolução» presencista. É hoje consensual a distinção entre o «projecto modernista» e o «projecto vanguardista», que diferem no seu relacionamento com a tradição, num caso, podendo identificar-se em termos de «fundação de uma tradição nova», no outro, em termos de «negação de toda a tradição», e na sua consciência do tempo, tendo nós de um lado «a paixão do presente», e do outro, a paixão do futuro (cf. Compagnon, 1990: 163). Independentemente do que possa haver de discutível na ideia de uma negação de toda a tradição nas vanguardas históricas, que, conforme observou Adrian Marino num ensaio de grande lucidez, verdadeiramente não se situam «fora de toda a tradição», antes substituem «uma tradição por outra» (1978: 83), o que é indubitável é que o vanguardismo representa a faceta iconoclasta, extremista, militante, animada de «fervores messiânicos», e mais radical, mais inconformista do modernismo (cf. Calinescu, 1987: 95-97). A militância demolidora da vanguarda visaria, assim, a tradição irremediavelmente ferida de esclerose (cf. Marino: 82), ou a que tenta colocar-se ao abrigo da «história» e da «imanência» e aparecer como «eterna, imutável, e transcendentalmente determinada» (cf. Calinescu, 1987: 95).

Num conhecido estudo sobre o simbolismo, René Wellek (1971: 90-121), que toma este termo periodológico em sentido amplo, nele incluindo autores que Jorge de Sena considera como representantes da vertente post-simbolista do modernismo (1994: 13-80), ao mesmo tempo que defende a clara separação do simbolismo relativamente aos movimentos de vanguarda posteriores a 1914, chama a atenção para a tese de Hugo Friedrich segundo a qual a «rápida sucessão de estilos modernistas [...] cria a ilusão de óptica que esconde o facto de haver uma continuidade directa» entre autores como Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, Ungaretti e Eliot (1971: 107). Para o autor de *Die Struktur der modernen Lyrik*, estudo publicado em 1956, a poesia da primeira metade do século XX situa-se na continuidade das transformações operadas na lírica europeia dos cinquenta anos anteriores. Verificar-se-ia mesmo, em seu entender, uma «unidade estilística» entre as duas metades de século (1999: 197). Daí que ele reconheça as mesmas características nos poetas simbolistas e nos que se lhes seguiram, e que as «nuances» ou «variantes» que possam invocar-se a propósito dos últimos não sejam, segundo pensa, suficientes para apagar o que haveria de comum no «comportamento poético» de uns e de outros (197-200). Se a continuidade defendida por Friedrich

é aplicável aos que representam a linha post-simbolista do modernismo, não o é, de modo algum, aos que militam no projecto vanguardista, como não deixa de reconhecer um crítico tão pouco receptivo ao próprio termo e conceito de modernismo como Wellek (1971: 91-92), para quem, por exemplo, a linha de separação entre Mallarmé e Valéry e os movimentos de vanguarda passaria, num caso, pela presença, e, no outro, pela ausência de fé na linguagem (119). O primeiro *ismo* do nosso modernismo poético, o paulismo, o seu iniciador, Fernando Pessoa, o reconheceu (1966: 126), situa-se na continuidade do simbolismo. E não é preciso ele lembrar-nos tal filiação ou apontar a relação de alguns dos seus companheiros do *Orpheu*, como Luís de Montalvor, com o simbolismo (141), para nos darmos conta da forte presença, nas primeiras manifestações modernistas, de uma linha que não rompe com o seu antecedente mais próximo, a par de uma outra que entra inequivocamente pelos caminhos da vanguarda e que as odes de Campos ou a «Chuva oblíqua» de Pessoa tão bem exemplificam nos dois números do *Orpheu*.

No termo do artigo a que nos referimos no princípio, defendia Manuel Antunes, como vimos, que o modernismo haveria de passar. Mas, logo a seguir, acrescentava que dali por diante (o texto, recorde-se, era de 1952) seria «impossível [...] ignorar a sua experiência» (1987: 183). A verdade, porém, é que não seriam apenas os que viriam depois dos começos da década de 50 a ter consciência da impossibilidade de desconhecer o que se já se constituía em tradição a partir da herança deixada pelos iniciadores do modernismo. Tal consciência fora, já antes, parte integrante de todos os que, implícita ou explicitamente, se reviam no legado do Primeiro Modernismo. Meia dúzia de anos depois de Manuel Antunes, Jorge de Sena haveria de falar, a propósito de todo um cabedal de experiência acumulada ao longo dos anos de prática modernista, em «conquistas expressivas do modernismo» (1958: 147). Por sua vez, Jacinto do Prado Coelho, no verbete redigido para o seu *Dicionário*, apontava para o significado da «época nova» inaugurada pela geração do *Orpheu*: o que ela essencialmente trazia consigo era a «liquidação de certas formas de pensar e de sentir», o triunfo do «expressivo» sobre o «belo tradicional» e o triunfo da «criação libérrima» sobre a «imitação» e o «preceito» (1973: 658). Logo nos fins da década de 30, Hernâni Cidade, uma das primeiras vozes da crítica universitária a pronunciar-se sobre a poesia moderna, se apercebera de que, se a versificação tinha evoluído «no sentido da maior expressividade e liberdade do ritmo», era porque se ia caminhando «no sentido de uma cada vez mais íntima adequação da forma a uma realidade cada vez surpreendida de mais perto – [...] o libérrimo, caprichoso ritmo da vida interior» (1939: 81). Estava, assim, explicado o versilibrismo, uma das mais decisivas das «conquistas [...] do modernismo» que Jorge de Sena certamente tinha em mente quando usou a expressão (1958: 147). A «explicação» vinha de alguém que, na circunstância, estava mais preocupado, como confessava, em «inventariar» e «compreender» do que em «valorar», já que, a entrar por este último domínio, dificilmente deixaria, como, aliás, vem a verificar-se logo a seguir, de lamentar que nem tudo fossem «ganhos» nesse «incontestável progresso da capacidade de captar pela frase poética a verdade interior» (cf. Cidade: 83).

Curiosamente, um pouco antes, quando se tratava de apresentar exemplos de poetas que entendiam haver poesia «fora das combinações estróficas e métricas da tradição», os cultores do versilibrismo a que Hernâni Cidade recorria eram dois presencistas, Casais Monteiro e Alberto de Serpa (81). Ora ambos os poetas se inseriam numa tradição – a tradição versilibrista – que os poetas do primeiro modernismo, e designadamente Pessoa através de dois dos seus heterónimos, Campos e Caeiro, tinham ajudado a impor. O que o autor de *Tendências do lirismo contemporâneo*, para quem havia uma inegável continuidade entre os poetas do *Orpheu* e os da *Presença*, não podia, na altura, adivinhar era a extraordinária fortuna que o verso livre iria conhecer ao longo de mais três decénios de escrita poética modernista. Por parte dos neo-realistas que, então, ensaiavam os seus primeiros passos, de alguns dos que lhes eram coetâneos como Sena, que do verso livre fez largo uso nos seus primeiros livros, e de poetas dos anos 50, como Raul de Carvalho e Mário Cesariny de Vasconcelos. Os dois últimos de tal forma se tinham apropriado dessa tradição, no que ela era predominantemente de matriz pessoana, que, em meados dos anos 60, Ruy Belo pôde escrever, a propósito de dois dos seus textos mais emblemáticos, estas palavras não isentas de gosto provocatório, e só aparentemente injustas para a grandeza de qualquer dos poetas convocados: «[Fernando Pessoa] levou tão longe o seu «drama em gente» que, depois de se despersonalizar em heterónimos, ainda se multiplicou por poetas como o Mário Cesariny de *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos* ou o Raul de Carvalho do poema *Serenidade és minha*» (1984: 444). O próprio Ruy Belo se integrou na tradição versilibrista por via, especialmente, de um dos veios que nela convergem, o versículo bíblico, mais sensível nos seus primeiros livros.

Observámos há pouco que para Hernâni Cidade, que escreveu o seu texto nos fins dos anos 30, se verificava uma continuidade entre os poetas do *Orpheu* e os da *Presença*. Essa é, aliás, uma constante da crítica da época. Assim, Pierre Hourcade, num texto redigido nos começos de 1930 e publicado no ano seguinte no *Bulletin des études portugaises*, fala de um único «espírito modernista» (1931: 77), embora abrangendo duas épocas, a segunda das quais, definida em função dos autores da *Presença*, era então, não deixe de sublinhar-se, de muito recente afirmação. No volume antológico *Cancioneiro*, publicado por ocasião do I Salão dos Independentes, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Maio de 1930, figuravam lado a lado «órficos» e «presencistas» (entre outros, Pessoa, Almada, Guisado, Montalvor, Mário Saa, Régio, Casais, Adolpho Rocha) e outros mais ou menos afins, como Augusto de Santa-Rita ou Fernanda de Castro, dentro do que se considerava uma mesma família modernista, e do que se pretendia «uma organização comum a todos os artistas modernos» (cf. França, 1985: 195). (Lembre-se, entre parênteses, que o volume era dedicado «à memória» de alguns «precursores», entre os quais, surpreendentemente, se incluía Mário de Sá-Carneiro, modernista de pleno direito, afinal. Os outros «precursores», para além do autor de *Dispersão*, eram Cesário, Pessanha e Ângelo de Lima). No Catálogo da mesma exposição vinha incluída uma «breve resenha do

movimento moderno em Portugal», em que, mais uma vez, se ressaltava a unidade da família modernista. A presença da referida «resenha», para que, logo na capa do catálogo, se chamava a atenção, significava, entre outras coisas, como José-Augusto França observou, que a arte moderna, para os que, então, estavam empenhados em promovê-la e impô-la no meio cultural português, «tinha já um passado, uma história, senão uma historiografia possível...» (1985: 196). Cinco anos depois, Almada Negreiros, na nota de abertura do n.º 2 de *Sudoeste*, juntava na mesma homenagem os «colaboradores de *Orpheu* e da *Presença*», que, conforme esclarecia, «por representarem a mais constante posição da Arte em Portugal, formam o verdadeiro sentido que se prossegue em *SW*», e com efeito, no número seguinte, de acordo com o anunciado naquela nota, o espaço era integralmente preenchido por colaborações de autores ligados a cada uma das revistas. Em 1937, por sua vez, Manuel Anselmo inseria, no volume de ensaios *Antologia moderna*, um «Pequeno ensaio sobre o movimento modernista em Portugal», em que procurava apresentar-se o movimento nas suas linhas evolutivas desde os seus inícios com o *Orpheu* até à *Presença*, ao tempo, como se sabe, ainda em curso de publicação, passando pela *Contemporânea*, e chegando mesmo, no termo do ensaio, a referir-se, «fora dos poetas da *Presença*», uma autora, Fernanda de Castro, acerca da qual se lamentava o esquecimento a que teria sido votada pelos modernistas... (238). O texto de Manuel Anselmo, mau grado alguns aspectos mais incipientes e controversos, não é destituído de interesse. Procura, por um lado, fazer uma caracterização do movimento modernista, apresentado como «aquele que veio orientar a arte para um sentido revolucionário, ou seja, aquele que transformou o artista em criador do seu próprio e autónomo método artístico» (1937: 229), orientando-se, assim, os artistas modernistas por «um único objectivo: [...] protestar contra as fórmulas de *reprodução*», que, salientava, são «preconceituosas, em favor dos direitos de criação, que são originais e sinceros» (231). Por outro lado, distinguia no movimento, cujas origens tentava, ao mesmo tempo, estabelecer, duas épocas: uma primeira, que ia até à *Presença*, em que se teriam afirmado as suas «bases revolucionárias, num sentido de franca desobediência aos cânones literários e artísticos tradicionais» (230), e uma segunda, definida pela revista de Coimbra, a qual, dentro do que veio a tornar-se um *topos* da nossa tradição crítica moderna, surgia a seus olhos como «uma disciplinadora das, até então, aragens modernistas revolucionárias» (235). Mas, apesar da distinção de duas épocas no modernismo, o movimento correspondia, para o autor de *Antologia moderna*, efectivamente a um único processo artístico. Uma outra ocorrência do *topos* à volta da distinção, dentro do modernismo português, entre uma época de *revolução* e outra de *ordem*, vamos encontrá-la num importante artigo que Joaquim Namorado publicou nos princípios de 1940 em *O Diabo* (1994: 240-250), mas o tópico, registe-se, fizera já a sua aparição num texto de António Pedro, um dos organizadores do I Salão dos Independentes em 1930, em que se proclamava não ser mais necessário «destruir» («o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre») mas sim «construir» (*apud* França, 1985: 195), e veio a ter, em tempos recen-

tes, a sua consagração no título de uma das secções da exposição de «Arte moderna portuguesa do tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940»: «Regressos à ordem» (cf. catálogo da exposição: 11). O artigo de Namorado, para além da glosa daquele *topos*, feita em termos de uma distinção entre uma «primeira fase [...] essencialmente destrutiva» (245), correspondente ao «modernismo de guerra» do *Orpheu*, e uma segunda a que servia de fulcro a *Presença*, e onde não se tratava já «de destruir posições mas de estabelecê-las» (247), oferecia, no entanto, outros motivos de interesse. Permitia ele, por um lado, ver a simpatia com que o seu autor, que, enquanto poeta ligado ao neo-realismo então em fase de afirmação, se insere no que considerámos noutra lugar (Martinho, 2001: 61-68) uma tradição pessoana na poesia portuguesa contemporânea, encarava a «revolução modernista», reagindo, nas suas palavras, «contra a chateza duma literatice de gazeta da província» (243). Deixava, por outro lado, perceber a argúcia crítica de Joaquim Namorado, empenhado não só em enquadrar o modernismo poético português no seu contexto histórico-cultural mas também em apontar-lhe alguns dos principais traços definidores e em articular as suas ligações com o «movimento mundial», e ainda em salientar as suas relações com a tradição literária nacional. Quanto a este último ponto, chamava a atenção para a integração perfeita na nossa tradição literária, essencialmente lírica, do modernismo, cuja «coluna vertebral», segundo dizia, eram os poetas (243), e traçava, em termos de tradição recente, a sua genealogia, indicando os nomes de Cesário, Nobre, Eugénio de Castro e Pessanha como precursores do movimento, e como tal, aliás, reconhecidos pelos próprios modernistas, conforme fazia questão de sublinhar (cf. 244). As vozes que traziam «rumos novos» à poesia portuguesa, com «um amor das realidades forte e humano» (249), isto é, as vozes do neo-realismo emergente, não era difícil concluir, situavam-se para Namorado, não obstante o enunciar de algumas reservas, na continuidade do modernismo, de que o artigo era também, de uma certa forma, a celebração. No mesmo ano, vinha a lume nas páginas da revista *Pensamento* um artigo de Rui Monteiro, em que ficava patente o que separava e aproximava a geração neo-realista das gerações anteriores: «da geração do *Orpheu* e da *Presença* separa-nos a substituição do individual pelo social, a consciência do condicionalismo da arte e do artista. Dela aproveitamos a libertação das formas, certos factos da análise psicológica e a lição do grande movimento poético» (apud Reis, 1981: 53-54). Não podia negar-se a evidência: a geração que então surgia, embora marcando as suas distâncias ou mesmo a sua oposição relativamente às gerações que imediatamente a precediam, as do *Orpheu* e a da *Presença*, e à geração de 70, igualmente referida por Rui Monteiro, não deixava de ser «a sua herdeira cultural» (53).

Se para os organizadores do I Salão dos Independentes nos começos dos anos 30, ao incluírem no catálogo da exposição uma «breve resenha do movimento moderno em Portugal», já era claro que a arte moderna tinha uma história (cf. França, 1985: 196), mais clara se foi tornando para alguns artistas e alguma crítica, ao longo desse decénio e do seguinte, a consciência de uma tradição moderna, ou mesmo, mais especificamente, de uma tradição

modernista. Tal consciência é bem visível nas lúcidas declarações prestadas na primeira metade da década de 40 por Edmundo de Bettencourt a João de Brito Câmara e por este recolhidas em volume sob o título de *O modernismo em Portugal*. Aí Bettencourt traça, nas suas linhas gerais, a história do movimento a que o título do volume alude, ao mesmo tempo que dá conta do seu próprio percurso dentro do modernismo, «na dupla qualidade de Poeta e de impulsionador de uma das fases» do movimento, conforme lembra o entrevistador (1996: 19). O depoimento do autor de *O momento e a legenda* assume extrema relevância por vários motivos. Aponta as origens do modernismo português, que filia num «movimento de renovação» que «vinha de longe» e onde destaca os nomes de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud (22); chama a atenção para a influência do simbolismo na obra de Eugénio de Castro e de António Nobre, e para «os reflexos da acção» dos que chama «os três grandes precursores franceses» em Gomes Leal, Cesário e Pessanha (23), e junta à herança recebida pelas gerações de 1915 e de 1927 de todo esse «movimento de renovação», os contributos trazidos pelos que «continuaram em França a acção» da trindade antes referida, e, ainda, os exemplos de Whitman e Marinetti (23). Mas a importância das declarações de Bettencourt manifesta-se especialmente nas suas incidências sobre o seu percurso pessoal enquanto protagonista, enquanto elemento interveniente no processo evolutivo do modernismo português, desde, digamos, o período anterior ao aparecimento da *Presença* em que, conforme lembra, fez parte de um «grupo [...] sectariamente modernista» em Coimbra (29) até à sua aproximação ao neo-realismo, depois de uma fase «sobre-realista», a que correspondeu a redacção dos *Poemas surdos* na década de 30. Fica nítida através deste percurso, em que se registam dissidências e mudanças, a continuidade do modernismo poético português desde os seus começos no *Orpheu* até se chegar à «novíssima geração», a geração que vem a seguir à da *Presença* e que, em seu entender, se formou «até certo ponto no ambiente desenvolvido» pela revista de Coimbra e que dela terá «aproveitado a obra de libertação, sobretudo no que respeita à forma e à técnica», embora, concluía, dela divergisse «quanto ao critério de encarar a Arte relacionada com o homem e as suas aspirações» (55).

Não faltou, depois, como vimos, quem, à semelhança de Bettencourt, estivesse atento às continuidades no processo evolutivo do modernismo poético português e sublinhasse a sua «constância», para recorrermos a um termo usado pelo autor com que abrimos este texto. Em nosso entender, a *leitura* da nossa poesia do século XX só terá a ganhar com uma visão do modernismo que o aproxime mais de um *megaperíodo*, das *durações intermédias* do que das *durações curtas* a que, com frequência, se tem procurado restringi-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSELMO, Manuel (1937) – «Pequeno ensaio sobre o movimento modernista português», *Antologia moderna*, Lisboa, Sá da Costa.
- ANTUNES, Manuel (1987) – «Persistência do modernismo», *Legómena – Textos de teoria e crítica literária*, Lisboa, IN-CM.
- BAJTÍN, M. M. (1982) – *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- BELO, Ruy (1984) – «A poesia portuguesa está em crise?», *Obra poética de Ruy Belo*, vol. 3, org. e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Presença.
- BRION-GUERRY, Liliane (sous la direction de) (1971-1973) – *Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la Première Guerre Mondiale*, 3 vols., Paris, Klincksieck.
- CALINESCU, Matei (1987) – *Five faces of modernity. Modernism Avant-garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham, Duke UP.
- CÂMARA, João de Brito (1996) – *O modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, Edição fac-similada, Coimbra, Minerva.
- CIDADE, Hernâni (1939) – *Tendências do lirismo contemporâneo. Do «Oaristos» às «Encruzilhadas de Deus»*, Lisboa, Livraria Portugalíia, 2.^a ed.
- COELHO, Jacinto do Prado (1973) – «Modernismo», in J. P. C. (dir.), *Dicionário de literatura*, 2.^o vol., Porto, Figueirinhas, 3.^a ed.
- COMPAGNON, Antoine (1990) – *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- FOKKEMA, Douwe e IBSCH, Elrud (1987) – *Modernist conjectures. A mainstream in European literature*, London, C. Hurst & Company.
- FRANÇA, José-Augusto (1985) – *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Venda Nova, Bertrand, 2.^a ed., revista.
- FRIEDRICH, Hugo (1999) – *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche.
- GUILLÉN, Cláudio (1971) – *Literature as system. Essays toward the theory of literary history*, Princeton UP.
- GUILLÉN, Cláudio (1989) – *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HENRIQUES, Paulo (coord. científica) (1997) – *Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*, Edition Stemmler.
- HOURLCADE, Pierre (1931) – «Panorama du modernisme littéraire en Portugal», *Bulletin des Études Portugaises*, tome I, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- JAUSS, Hans Robert (1995) – *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- MARINO, Adrian (1978) – «L'avant-garde et la tradition retrouvée», *Revista da Faculdade de Letras*, IV Série, n.º 2 («Homenagem a Vitorino Nemésio»).
- MARTINHO, Fernando J. B. (2001) – «Há uma tradição pessoal na poesia portuguesa contemporânea?», *Memória dos afectos. Homenagem da cultura portuguesa a Giuseppe Tavani* (org. de Manuel G. Simões, Ivo Castro e João David Pinto-Correia), Lisboa,

Colibri.

- MENDES, João (1972) – «Modernismo», *Verbo - Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 13.º vol., Lisboa, Verbo.
- MONTEIRO, Rui (1981) – «Razões que nos separam», in *Textos teóricos do neo-realismo português* (apres. crítica, sel., notas e sugestões para análise literária de Carlos Reis), Lisboa, Seara Nova/Comunicação.
- NAMORADO, Joaquim (1994) – «Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses», *Obras. Ensaios e críticas. Uma poética da cultura* (org., prefácio e notas de António Pedro Pita), Lisboa, Caminho.
- PAZ, Octávio (1993) – *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 4.ª ed.
- PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (textos estabelecidos e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática.
- SENA, Jorge de (sel., prefácio e notas de) (1958) – *Líricas portuguesas*, 3.ª Série, Lisboa, Portugália.
- SENA, Jorge de (antologia, tradução, prefácio e notas de) (1994) – *Poesia do século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, Coimbra, Fora do Texto, 2.ª ed.
- SERPA, Luís (coord.) (1983) – *Depois do modernismo (catálogo)*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984) – *Teoria da literatura*, vol. I, Coimbra, Almedina, 6.ª ed., revista.
- WELLEK, René e WARREN, Austin (1962) – *Teoria da literatura*, Lisboa, Europa-América.
- WELLEK, René (1971) – «The term and concept of symbolism in literary history», *Discriminations. Further concepts of criticism*, New Haven and London, Yale UP.