

100 anos da revista *Orpheu*

Momento-charneira do século xx literário e artístico português, *Orpheu* é o nome de uma revista trimestral de que se publicaram apenas dois números, em Março e Junho de 1915. Ao juntar nomes das letras e das artes, muitos na casa dos vinte – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros ou Santa-Rita Pintor – a revista quis e veio pôr em causa a cultura instalada, academizada, deixou em gérmen o modernismo em Portugal e inspirou movimentos posteriores de renovação literária. Nesse sentido, respondeu a e participou numa conjuntura de mudança, tanto a nível nacional como internacional: tempo de choques imperialistas do capitalismo, de migrações massivas, de inovações tecnológicas sem precedentes, de revoluções políticas, sociais, científicas, de uma guerra mundial e industrializada, que agitou o debate entre defensores e adversários da nossa participação no teatro de guerra europeu e acirrou a turbulência sangrenta do jovem regime republicano.

A revista deve muito a esse contexto histórico. O deflagrar da Grande Guerra obrigou vários dos futuros órficos residentes em Paris, Sá-Carneiro, José Pacheco e Santa-Rita Pintor, a regressarem a Lisboa, trazendo consigo um conhecimento directo das mais recentes correntes artísticas que ali se afirmavam. Luís de Montalvor volta a Lisboa, depois de dois anos passados no Rio de Janeiro, com a ideia de uma revista a que queria chamar *Orpheu*; acabou convergindo com Pessoa e Sá-Carneiro, que já há mais de um ano planeavam editar um periódico de nome *Lusitânia* ou *Europa*. A ambição cosmopolita do primeiro número ver-se-ia reforçada com dois co-directores de ambos lados do Atlântico, o poeta brasileiro Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor; António Ferro seria seu editor, involuntário e provocatoriamente ilegal, dado ser à data menor de idade.

Para o *Orpheu* 3 falha o financiamento, antes garantido pela família de Sá-Carneiro: com o suicídio deste último, em 1916, Pessoa não volta a encontrar um parceiro à altura. Em 1917, ainda consegue imprimir provas parciais, com a colaboração de José Pacheco, mas nunca mais conseguirá dar-lhe seguimento: logo nesse ano morre Santa Rita Pintor; em 1918,

(*) Universidade do Algarve/Centro de Estudos Comparatistas-Universidade de Lisboa

100 anos da revista Orpheu

Amadeo de Souza-Cardoso, que se previa colaborar, é vítima da epidemia pneumónica; em 1921, falece o simbolista maldito Ângelo de Lima.

Desse elenco de figuras, sobressai naturalmente Fernando Pessoa, cuja consagração vai ser morosa mas solidamente conquistada, a cada década que passar depois da sua morte, em 1935. A riqueza da sua mítica arca alimentará, ao longo do século passado até aos dias de hoje, a renovação e ampliação do corpo dos seus textos e das leituras críticas por eles sugeridas. Ao *Orpheu* coube dar visibilidade à sua obra, integrando-o no seio de uma geração, num período especialmente intenso da sua escrita, situado entre 1913 e 1919, e crucial para o seu projecto heteronímico.

Orpheu revirou, revolucionou o campo literário mas com efeito ao retardador, convém precisar. É verdade que o número 1 esgotou ao fim de poucas semanas, mas a notoriedade imediata das suas experimentações linguísticas e tipográficas reduziu-se sobretudo ao efeito do escândalo e à confirmação do desconhecimento generalizado. Para a elite artística e social da época, a poesia e a prosa dadas à estampa naquela pequena revista mereciam a chacota de artigos e *cartoons*, enquanto manifestação de decadência, extravagância e paranóia. Um desses ataques impiedosos veio de Júlio Dantas (em «Poetas paranóicos», *Ilustração Portuguesa*, 19-04-1915) e a ele responderá a truculência vigorosa e iconoclasta de Almada Negreiros, com o seu *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso...* (1916).

Se, durante o romantismo, o universo cultural e literário se organizou em larga medida em torno da imprensa, nunca entre nós um movimento literário se havia afirmado tão notoriamente através de uma revista, o que viria a ser prática recorrente ao longo do século xx. Não admira por isso que o modernismo órfico tenha tido expressão através de outras publicações periódicas, como *Contemporânea* (com um número único, de 1915, retomado entre 1922-1926), *Exílio* e *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917) e *Athena* (1924-1925) ou, mais tardiamente, os cadernos *SW* (1935).

À distância de um século, têm entretanto de ser consideradas as continuidades, metamorfoses e rupturas do campo literário português dessas primeiras décadas do século, para compreender o relevo e a diferença de *Orpheu*, dos seus mentores e colaboradores. Como o fez Óscar Lopes, Pessoa não pode ser considerado isoladamente: faz parte de um contexto heterogéneo, com discordâncias sincrónicas, na dialéctica entre tradição e inovação, continuidade e mudança. Há que juntar-se-lhe, desde logo, outras referências maiores, Aquilino Ribeiro, Camilo Pessanha e, claro, Raul Brandão, autor de *Húmus* (1917), texto verdadeiramente transformador da prosa escrita em português, num tempo que acolhia com favor poetas neo-românticos, fervores historicistas e sentimentais e academizava a estética realista e naturalista⁽¹⁾.

Por outro lado, *Orpheu* e Pessoa, nomeadamente, não cortaram com o ascendente literário (romântico, simbolista) de oitocentos. Aliás, pode mesmo defender-se que a complexa e insistente relação entre romantismo e modernidade perpassa pelo *Orpheu* e continuou a ser uma constante na poesia portuguesa subsequente⁽²⁾. No número 1 da revista, lêem-se «Ode triunfal» e «Opiário» de Álvaro de Campos, em formulações mais vanguar-

(1) Cf. Óscar Lopes, «Aquilino Ribeiro» in *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 170.

(2) Cf. Manuel Gusmão, «Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry» in Miguel Tamen and Helena C. Buescu, *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York and London, Garland Publishing, 1999, pp. 153-156.

distas ou mais modernistas, respectivamente, a par da marca pós-simbolista que define o poema dramático «O Marinheiro», de Pessoa, ou a colaboração de Alfredo Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues. O traço de ruptura tem, afinal, um contrapeso: segundo Casais Monteiro, «o modernismo entrou de contrabando na revista, e [...] assumiu posição dominante pela simples presença das personalidades que o representavam»⁽³⁾, sobretudo, no n.º 2, quando Pessoa e Sá-Carneiro passam a constar como seus directores. Até as capas de um e outro número dão sinal dessa dupla e simultânea matriz estética. Ainda assim é indesmentível que *Orpheu* abriu portas à manifestação portuguesa da vanguarda que, em 1917, se concretiza em *K4 O Quadrado Azul*, na conferência futurista do Teatro República, ambos de Almada, ou na revista *Portugal Futurista* (1917). Na verdade, o traço provocatório e revolucionário radicaliza-se no número 2 de *Orpheu*, na justa medida em que este responde aos protestos e ao sarcasmo com que fora recebido o volume inaugural.

Essa radicalização mede-se, desde logo, no facto de intensificar a convergência entre artes. Apesar de se autodenominar em subtítulo como *revista literária*, *Orpheu* faz a síntese entre grafismo e palavra, entre pintura e poesia, em sintonia com a grande mutação em curso nas artes editoriais europeias da época. Daí a sua dimensão visual já não ser mera ilustração da palavra escrita. Na sequência de uma tradição inaugurada pelo simbolismo (em especial por Mallarmé), explora-se aí o material tipográfico da página impressa, de que resulta «uma dinâmica plástica da leitura, uma intensificação performativa da leitura»⁽⁴⁾. Em *Orpheu* 1, Almada assina como «desenhador» pequenos contos poéticos, «Frisos», plenos de imagismo. Em *Orpheu* 2, a poesia ganha estatuto gráfico nos poemas de Ângelo de Lima, em «Ode marítima», de Álvaro de Campos, ou em «Manucure», de Sá-Carneiro, exercício de escrita afim da montagem cubista que dialoga com a reprodução das composições plásticas de Santa-Rita, a que deveriam suceder, em *Orpheu* 3, quatro *hors-textes* de Amadeo de Souza-Cardoso.

Curiosamente, os nossos anos 20-30 virão a absorver a referência modernista mais depressa por via plástica e gráfica do que literária: nesse período, o *design* das vanguardas e do modernismo, de um modo geral, é determinante à escala internacional. Também em Portugal ele se dissemina na imprensa de actualidade, literária ou cultural. Dessa absorção são prova, inclusive, jornais clandestinos da organização comunista, manuscritos nas prisões fascistas, entre 1934-1945, sendo eles devedores, como é óbvio, da estética vanguardista-revolucionária de inúmeras publicações do movimento operário e comunista de então⁽⁵⁾.

Orpheu traz consigo uma alteração no procedimento artístico, mostrado no seu processo, consciente do material linguístico (e dos seus limites de representação) que dá forma àquele que diz eu e ao real em que este se inscreve. Pressupõe uma subjectividade artística feita de palavras, posta em tensão dramática e irónica. Subverte os conceitos tradicionais de sujeito e razão, em favor do imaginário, do absurdo, de estados de consciência pulsionais, instintivos, detentores de energia e potenciadores de criatividade. Acresce que, mais ainda nos textos experimentais de *Orpheu*, impõe-se

(3) Adolfo Casais Monteiro, «A poesia da presença» in *O que Foi e não Foi o Movimento da presença*, pref., org. e notas Fernando J. B. Martinho, Lisboa, IN-CM, 1995, p. 120.

(4) Fernando Cabral Martins, «O interseccionismo plástico de Orpheu» in Richard Zenith et al. (org.), *Os Caminhos de Orpheu*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/Babel, 2015, p. 77.

(5) Cf. *Jornais da Prisão* [1934-1945], disponível em <http://www.pep.pt/jornais-prisao> (último acesso: 05-10-2015).

100 anos da revista Orpheu

uma realidade construída na base do fragmento e de perspectivas relativas, potenciadas pela simultaneidade, pela velocidade, pelos estímulos em excesso da cidade moderna, na ambição de sentir tudo de todas as maneiras. Aí se identifica a força-motriz de uma arte conceptual e performativa que Almada Negreiros encarna com vigor e inventividade multidisciplinar, desde a sua fase vanguardista desses anos 10.

Para ilustrar sumariamente o passo em frente dado pelos de *Orpheu*, recupero um exercício de leitura comparada entre uma passagem de «Cristalizações» (1878), de Cesário Verde,

E nesse rude mês, que não consente as flores,
Fundeiam, como esquadra em fria paz,
As árvores despidas. Sóbrias cores!
Mastros, enxárcias, vergas! Valadores

Atiram terra com as largas pás.

Eu julgo-me no Norte, ao frio — o grande agente! —
Carros de mão, que cham carregados,
Conduzem saibro, vagarosamente;
Vê-se a cidade, mercantil, contente:
Madeiras, águas, multidões, telhados! (6)

e a abertura de «Chuva oblíqua», publicado em *Orpheu 2*, com data de 8 de Março de 1914 – o *dia triunfal* em que Pessoa situa e encena a génese dos seus heterónimos, numa carta dirigida a Casais Monteiro e que a revista *presença* deu à estampa em Junho de 1937:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...(7)

Este exercício, proposto por Rosa Maria Martelo, sublinha a capacidade de Cesário observar em verso, quando recompõe, na forma poética, imagens perceptivas do real. É justamente por isso que se torna estruturante

(6) Cesário Verde, «Cristalizações» in *Cânticos do Realismo e Outros Poemas. 32 Cartões*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2006, p. 124.

(7) Fernando Pessoa, «Chuva oblíqua – poemas interseccionistas» in *Ficções do Interlúdio 1914-1935*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 13.

para o interseccionismo pessoano de «Chuva oblíqua». Em ambos os textos há uma paisagem composta pelo cruzamento visual de reinos distintos, identificados, neste caso, em árvores e barcos. O visionarismo de Cesário afirma ainda o real como presença, numa visão analítica e verosímil do quotidiano mais anódino da cidade sua contemporânea. Para o efeito transfigurador serve uma metáfora (que a inversão sintáctica intensifica), logo desdobrada, clarificada pela comparação: «Fundeião, como esquadra em fria paz, / As árvores despidas. [...]». Já em Pessoa, «o sonho alastra como uma onda de irrealdade generalizada, e as imagens perceptivas são tomadas como traduções de sensações essencialmente subjectivas, embora trabalhadas plasticamente, no sentido em que, em literatura, é necessário que a sensação «se esculpa em forma»⁽⁸⁾, para usar os termos do *Livro do Desassossego*. O que aqui se apresenta é um eu «liberto em duplo» que se abandona «da paisagem abaixo» e opta por uma síntese que anula dicotomias e prescinde da sugestão de verosimilhança realista.

Por esta leitura se percebem dois gestos de memória, um assumido, outro favorecido por Pessoa: que o Pessoa sensacionista e modernista tenha tomado Cesário como mestre; e que a sua consagração tenha, ela própria, facilitado o reposicionamento de Cesário Verde – seja como um dos protagonistas da nossa modernidade literária, seja como um dos limiares inaugurais do século xx e até do modernismo, já que a sua poesia, publicada em livro em 1887, pouco circulava até à reedição de 1901⁽⁹⁾.

O tempo do *Orpheu* é de abalo radical nas concepções da sociedade e do humano e a literatura participa dessa crise, não só nos temas explorados mas também e sobretudo na mudança dos sistemas de representação e dos modos de pensar a literatura e a arte. Sendo herdeiro de Cesário (e de Pessanha, Antero, Junqueiro, Gomes Leal, Nobre, tal como de poetas ingleses, franceses, Poe ou Whitman), Pessoa, com a manifestação do *real como ausência*⁽¹⁰⁾, segue um caminho estético e ontológico que é seu: um super-sujeito estilhaçado, deceptivo e estático que se entrega ao canto exilado do real, multiplicado em vozes e máscaras divergentes, de heterónimo para heterónimo e dentro de alguns deles. Eis, então, um projecto que tem na literatura o substituto do real, assumindo, em termos absolutos, a experiência estética do mundo. A essa luz se entende que, no *Livro do Desassossego*, a sua pátria só possa ser a língua portuguesa.

Orpheu tem na sua raiz um «princípio aristocrático» da arte⁽¹¹⁾, como reconhece Luís de Montalvor na introdução do número inaugural. Alinha com o aristocratismo selecto que caracterizou parte importante do modernismo como corrente estética internacional, num período que se alarga até aos meados do século xx. É conhecida a desconfiança dos modernistas diante das «estéticas com coração» que, tal como na expressão de Álvaro de Campos⁽¹²⁾, depreciaram o populismo melodramático do romantismo social e seus descendentes mais ou menos panfletários. Por isso exploraram a imagem da desumanização das massas urbanas e consumistas, tal como a alergia ao conformismo burguês. No entanto, sabe-se também que conjugaram essa atitude, de modos diversos, com o fascínio pela cultura popular urbana (o jazz, as artes gráficas ou o cinema), e, numa versão politizada,

(8) Rosa Maria Martelo, «Relendo *O Sentimento dum Ocidental*» in Cesário Verde, *O Sentimento dum Ocidental*, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 46-47.

(9) Vd. Óscar Lopes, «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa» in *op. cit.*, p. 83.

(10) O conceito cunhado por Eduardo Lourenço, por exemplo em «Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto» in *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Gradiva, 1983, pp. 153-157.

(11) Luís de Montalvor, «Introdução», *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura*, vol. 1, ed. fac-similada, Lisboa, A Bela e o Monstro, 2015, p. 5.

(12) Álvaro de Campos, *Livro de Versos*, edição crítica, introdução, transcrição, organização e notas Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa, 1997, p. 224.

100 anos da revista Orpheu

com a adesão estetizada à brutalidade da guerra moderna (Marinetti) ou com a valorização das massas na transformação da sociedade, em que a arte participa por dar a ver zonas inexploradas do real (Maiakovski ou Brecht).

Na vertente vanguardista do modernismo, patente no *Orpheu*, encontramos a procura do efeito de choque da arte, com efeito destruidor do estabelecido e que assume, portanto, ainda mais claramente, uma dimensão interventiva e política⁽¹³⁾. O clima do pós-guerra e a Revolução Russa potenciarão, na década de 20, a intervenção de vanguardistas russos e alemães ou dos surrealistas franceses que tiveram na arte uma forma de mediação humana do mundo, participante da visão revolucionária, banida, como se sabe, pela proclamação do realismo socialista como orientação de escola, no 1.º Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934.

Entretanto, nos meados de noventa, os de *Orpheu*, em particular Pessoa, cuja obra completa começa a ser editada em 1942, ganham horizonte de leitura dominante entre a crítica literária: tal evolução deve-se, antes de mais, à revista *presença* (1927-1940) que promoveu, estudou e divulgou muitos inéditos e dispersos de Pessoa e, em menor número, de Sá-Carneiro, Mário Saa, Ângelo de Lima, Raul Leal, Luiz de Montalvor, Côrtes-Rodrigues, sem contar com a colaboração gráfica de Almada. A dimensão, a densidade e a ambição do projecto pessoano, que se auto-denominou como obra de um escritor e como materialização da literatura inteira, justificaram que alcançasse o estatuto de *gramática do literário*. Esta é, por certo, uma das razões pelas quais o *establishment* literário se concentrou tanto e durante tanto tempo na constelação pessoana, tomado por uma espécie de *insolação*⁽¹⁴⁾.

Em paralelo, sucessivas vagas de poetas e prosadores tiveram no confronto com Pessoa o inadiável desafio de lhe resistirem, de o superarem e de, assim, procurarem a sua identidade literária. É o que acontece, cada um à sua maneira, a Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Mário Cesariny, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Carlos de Oliveira. Essa modernidade pós-Pessoa é ainda consolidada pela urgência do novo, pela laboração radical da linguagem poética, nos autores de Poesia 61 ou da Poesia Experimental, bem como pela expressão a-sentimental e irónica e pela elaboração auto-reflexiva da montagem narrativa (ex: Maria Judite de Carvalho ou José Cardoso Pires). Deste modo persistiu uma matriz modernista, alimentada por mas de todo circunscrita a Pessoa e ao *Orpheu*. Nesse sentido, ela ganhou escala de megaperíodo literário, entre os anos 10 e os anos 60 do século xx, em diálogo com literaturas e artes estrangeiras coetâneas, e evolui com diversas vozes, grupos e movimentos, em regra organizados à volta de revistas e outros projectos editoriais⁽¹⁵⁾.

Para o neo-realismo, o diálogo com o *Orpheu* não foi nada pacífico. Houve desencontro, incompreensão, crítica ácida até, a que não é alheio o conservadorismo elitista, reaccionário, mais ou menos próximo da ditadura salazarista, na fase da sua consolidação, por parte de vários dos seus protagonistas, como Almada ou Pessoa. Pesarão mais ainda razões do foro estético-filosófico: o estilhaçamento da razão e do sujeito, a ideia da

⁽¹³⁾ Em 1921, Gramsci insistiu que, não tendo o marxismo uma estética, antes da Grande Guerra e da Revolução Russa, o futurismo granjeou admiração entre o movimento operário, por ter procurado destruir a hierarquia de valores e formas e, nessa medida, trabalhar para a invenção de uma nova ordem cultural. Cf. «Marinetti revolucionário» in *Escritos Políticos*, vol. II, Lisboa, Seara Nova, 1977, pp. 254-247.

⁽¹⁴⁾ Cf. Manuel Gusmão, *op. cit.*, p. 158. É Eduardo Lourenço quem fala de «insolação pessoana» em «Situação de Régio» in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Presença, 1994, p. 145.

⁽¹⁵⁾ Cf. Fernando J. B. Martinho, «Limites cronológicos do modernismo poético português» in *Largo Mundo Alumiado. Estudos em Homenagem a Vitor Aguiar e Silva*, vol. 1, org. Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, Braga, Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2004, pp. 331-341

humanidade incapaz de encontrar respostas ao seu enigma, a ironia céptica do fingimento, ou a irredutibilidade da linguagem no trabalho literário, que é construção, e não reflexo, do real. Ora, em tempos de guerra e opressão fascista, imperavam, entre os neo-realistas, a filiação racionalista-humanista – de que a *Biblioteca Cosmos* (1941-1948) é o exemplo maior – e a vontade de representar o real e de intervir junto de um público que se queria novo e alargado. São, aliás, esses imperativos neo-realistas que levam à ruptura de autores como Cesariny e abrem caminho à afirmação entre nós do surrealismo.

E, todavia, é no mínimo redutor que se exclua o neo-realismo da família modernista, por revelar excesso de sentido ideológico e pouca interrogação sobre a matéria linguística. ⁽¹⁶⁾ Dessa forma se esquecem não só ramificações outras da modernidade literária, portuguesa e não só, que desaguam no século xx e influenciaram vários neo-realistas (caso de Raul Brandão), mas também outros dados relevantes, como por exemplo: a) o impacto de Álvaro de Campos na poesia de Manuel da Fonseca e Joaquim Namorado; b) as afinidades neo-realistas com autores como Irene Lisboa, José Gomes Ferreira ou Raul de Carvalho que, sem radicalizar o fazer pético modernista, tornaram o verso livre na forma do «vagueante encontro de um eu com as coisas» banais do quotidiano íntimo e natural ⁽¹⁷⁾; c) o influxo da distorção expressionista ou do cinema e das técnicas de captação documental, no romance de fundo etnográfico que é *Gaibéus* (1939).

Além disso, com aquela exclusão ⁽¹⁸⁾, não é tido em conta o debate congénito ao neo-realismo, desde a década de 30, entre o conceito de uma arte transparente, comunicativa e consciencializadora da sociedade e a ideia da arte como composição de formas, ciente dos seus meios e linguagens, e, nessa medida, capaz de acrescentar novos sentidos ao real humano. Não por acaso, a defesa de Bento de Jesus Caraça (na conferência «A arte e a cultura popular», de 1935, publicada no ano seguinte) de uma *arte de via longa*, geradora de uma ideia de comunidade, faz remontar aos primórdios do neo-realismo a centralidade de uma oficina artística exigente, auto-reflexiva, que não prescinde da sua dimensão politicamente transformadora ⁽¹⁹⁾.

Muito mais se poderia aprofundar e avançar na história da recepção de *Orpheu*, o que não teria cabimento no presente artigo. Não havendo, em literatura, como na história, começos nem fins absolutos, *Orpheu* é um ponto de aceleração e viragem, cujos efeitos irradiaram em direcções múltiplas e contraditórias pelo século passado adentro até ao presente. Há cem anos, a mais famosa e polémica revista literária portuguesa firmou a marca modernista na nossa literatura: à entrada do século xx, alimentou a ideia de um estado nascente e interrogativo da linguagem; sublinhou o sentido da perda da presença do ser no mundo, multiplicado nas imagens e representações dos *outros-de-si*; convocou o novo, o revolucionário, o apocalíptico ou, simplesmente, o transitório, sob formas de composição aberta, do fragmento e do sentido suspenso e inconcluso. Ali se identifica um epicentro de suspeita e desafio criador que integra a modernidade estética, transformando indelevelmente as formas de expressão do pensamento, da representação artística e da invenção verbal em língua portuguesa. ▼

⁽¹⁶⁾ Cf. Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983.

⁽¹⁷⁾ Joaquim Manuel Magalhães, «Raul de Carvalho» in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 71.

⁽¹⁸⁾ Invoca-se quase sempre, a este propósito, a polémica lançada na *Seara Nova*, em 1939, por Álvaro Cunhal contra o *umbilicalismo* de Régio, em defesa da responsabilidade do artista face às urgências da história sua contemporânea. A contenda com Régio e a *presença*, que protagoniza uma segunda vaga modernista, não é incompatível com o facto de alguns dos jovens neo-realistas (Namorado, Dionísio, Namora, Cochofel) terem colaborado na *presença* e de, já em 1930, um entendimento mais interventivo da arte ter sido argumento para uma dissidência dentro da própria presença, por parte de Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt.

⁽¹⁹⁾ Cf. António Pedro Pita, «As vias da arte. A via curta e a via longa» in Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.), *Literatura e Revolução*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, pp. 22-25.