



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O SEGUNDO
MODERNISMO
EM PORTUGAL

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

EUGÉNIO LISBOA

O segundo
modernismo
em Portugal



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

O Segundo Modernismo em Portugal

Biblioteca Breve / Volume 9

1.^a edição — 1977

2.^a edição — 1984

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

Tiragem

3 500 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luis Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10 - Lisboa

Junho 1984

À memória de Peter Coombs, amigo certo
nos tempos bons e nos maus.

À Val

ÍNDICE

	Pág.
PREFÁCIO À 2. ^a EDIÇÃO.....	8
I / ORPHEU E DEPOIS.....	9
II / O SEGUNDO MODERNISMO: A «PRESENÇA».....	22
III / BALANÇO DO MOVIMENTO.....	59
IV / POST-SCRIPTUM.....	73
Literatura viva.....	74
Carta aberta a: Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio.....	80
Carta a Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio.....	81
REVISITAR OS MODERNISMOS.....	84
ANEXOS.....	107
I / Notas ao texto.....	108
II / Algumas opiniões críticas sobre a «Presença».....	117
III / Cronologia da «Presença».....	129
IV / Lista de alguns colaboradores da «Presença».....	130
V/ Alguma bibliografia sobre a «Presença».....	131

*Quand un homme de lettres n'a pas de parti ni de
d'armée à lui, et qu'il marche seul avec indépendance,
c'est bien le moins qu'on se donne le plaisir de l'insulter
un peu au passage — Saint-Beuve, in Chateaubriand
et son groupe littéraire*

PREFÁCIO À 2.^a EDIÇÃO

Redigido em 1977, durante a minha estadia em Estocolmo e na ausência de muitas referências bibliográficas indispensáveis, o livrinho que agora se reedita sofreu necessariamente de várias limitações. Isso não o impediu, ao que parece, de receber um acolhimento lisonjeiro.

Na presente edição limitei-me a ampliar a bibliografia, a corrigir uma ou outra gralha, sobretudo a gralha lamentável da nota (38) e a juntar, em apêndice, o texto integral de uma palestra por mim feita em Madrid, no dia 6 de Dezembro de 1983, na Fundação Juan March, intitulada *Revisitar os Modernismos*. Nele retomo, aprofundando-os ou matizando-os, alguns pontos fundamentais relativos aos dois modernismos portugueses. Pareceu-me que seria um fecho adequado e não repetitivo, respondendo, com alguma abundância de argumentos, a alguns lugares-comuns em vigor no nosso meio cultural.

Londres, Janeiro de 1984.

I / ORPHEU E DEPOIS

A vida é breve, a arte longa (...)

HIPÓCRATES, *Aforismos*

O apocalipse de 1914-1918 trouxe à Europa o começo da sua decadência e, a alguns dos seus espíritos mais privilegiados, a lúcida consciência dela: «Nós-outras, civilizações, sabemos agora que somos mortais», ecoará Valéry¹, numa das suas proclamações emblematicamente inquietantes. O ano de 1914 terá sido o começo de uma sombria viragem para o mundo ocidental. Para nós, portugueses, foi a véspera do começo de um período literário que ainda não acabou de terminar: o modernismo. Filhos perturbados e fascinados de *Orpheu* e de um Fernando Pessoa sorrindo eternamente em itálico, é o que ainda hoje, em parte, somos todos nós ou, pelo menos, os melhores de nós.

Dissemos: *viragem*, e seria este um termo adequado, se a erosão do uso lhe não tivesse, por demais, embotado as arestas. O *Orpheu* foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor, que ainda hoje se lhe sentem os efeitos. O *Orpheu* foi mais (ou outra coisa) do que uma simples aventura literária, ainda que intensa e traumática: foi um modo de viver e de morrer (morreu-se muito e depressa, como não mandou D. Sebastião, entre os homens do *Orpheu*), foi

um investimento total de um grupo de homens que ousaram ousar, uma missão impossível, um apocalíptico sondar ontológico (Eduardo Lourenço), uma dança da morte no fio acerado duma corda tensa, uma apropriação sistemática do paradoxo como método de apreensão do real mais fundo: «Se queres ser profundo», dirá um pouco mais tarde o presencista José Bacelar, herdeiro do *Orpheu*, «aprende a pensar à beira do paradoxo.»² Os homens do *Orpheu* foram revolucionários, no sentido em que Gauguin, com tanta finura quanta injustiça, dizia: «Em arte só há revolucionários e plagiários.»³ Não é verdade, mas ilumina.

O massacre metódico de toda uma juventude nas trincheiras europeias (reparai neste absurdo: uma guerra *parada*, uma matança *imóvel*), o recuo da razão, o triunfo fácil e sumptuoso das forças de violência e morte, a traição, à última hora, dos próprios partidos socialistas europeus, trouxeram, como consequência, a morte da fé nos deuses que, pouco antes, triunfavam: a ciência, a razão e o progresso. Os velhos «mâitres à penser» esboroavam-se ao rés do desespero de quem antes os tinha venerado. «Essa juventude» perguntava um escritor francês, «que tinha ela em 1914-1918?» E respondia: «Um Claudel que construía um novo *génio do Cristianismo* para eles, que tinham deixado de acreditar; um Barrès, grande comediante que se tinha tomado a si próprio demasiado a sério; um Bourget, que vigiava, como médico, os progressos da doença cerebral do século e nada construía; mestres que não passavam de piões coca-bichinhos e fastidiosos. O que ela (a juventude) pedia, antes de mais nada, era um objectivo que as forças dadas à sua inteligência aceitassem; na falta

desse objectivo, um emprego lúcido da sua vida.»⁴ A ciência, de que tanto se esperava! A ciência, amiga e promotora do homem... Se ela, como tudo o resto, falira, ajudando a «construir» a técnica mas não sendo capaz de «construir», paralelamente, um homem moralmente apetrechado para manipulá-la sem perigo de auto-destruição, se ela, portanto, falira, num mundo que ruía, o anátema dos herdeiros desiludidos e desapossados não iria poupá-la: «Amaldiçoo a ciência, essa irmã gémea do trabalho», proclamará o surrealista Aragon: «Conhecer! Desceste tu jamais ao fundo desse poço negro? Que encontraste lá, que galeria na direcção do céu? Pois bem, só te desejo um jacto de grisú que te restitua finalmente à preguiça, que é a única pátria do verdadeiro pensamento...»⁵

Ao recuo da razão responderão os homens traídos, empunhando as forças do irracional e do subconsciente: «Os homens estão sempre contra a razão, quando a razão está contra eles», dizia Helvetius.

Álvaro de Campos, heterónimo de Pessoa, reflectirá a mesma desilusão, em termos de eloquente *rejeição*:

«Mandato de despejo aos mandarins da Europa!

«Fora.

«Fora tu, Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática, ténia – Jaurés do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século XVII, falsificada!

«Fora tu, Maurice Barrès, feminista da acção, Chateaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu comércio!»⁶

O frenesi e a palhaçada são quase sempre máscaras de um abalo profundo e sincero. A paródia serve para esconder a fundura do golpe e disfarçar, com pudor, o

pathos. São jogos, dirá mais tarde José Régio (um profissional no exercício exímio do «cache-cache»), mas são jogos sérios e mortíferos de Édipo com a Esfinge. O paradoxo cultivado pela geração modernista post-massacre é um paradoxo de que se morre. Por isso Régio, falando mais tarde da arte de Sá-Carneiro, referir-se-lhe-á apelidando-a de «mascarada sinceríssima». ⁷ Os heróis de Pirandello não *debitam* paradoxos; eles são, dolorosamente, a encarnação de um paradoxo *grinçant*. Wilde faz sorrir; o italiano faz doer. Os fantoches de Pirandello desintegram-se, «raciocinando». Shaw, dirá Álvaro de Campos, não passa de um «vegetariano do paradoxo». Os aforismos de Pessoa, cortados, sangram: são de carne irrigada e vulnerável.

Há, nos pioneiros do modernismo, um programa meticuloso: desorientar, indisciplinar: «Trabalhem ao menos — nós, os novos — por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construamos uma anarquia portuguesa. Escrupulisemos no doentio e no dissolvente. E a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e a mais moderna, será também a mais moral e a mais patriótica.» ⁸ Nada de optimismos gordurosos, consagrados a valores provavelmente falidos: «Os optimistas escrevem mal», proclamará, com *secura arrogante*, o luciferino Valéry. ⁹ Tentando analisar esta «aproximação» estridente e clownesca, Jacinto do Prado Coelho notará com *finura*: «ao tentarmos compreender esse espírito de geração, não devemos parar nos aspectos mais aparentes: a mistificação, a excentricidade; ou devemos procurar descobrir o sentido gravemente irónico que a própria simulação, o próprio jogo literário podiam ter, em Portugal como

noutros países. O momento era de crise aguda, de dissolução de um mundo de valores — dissolução que, aliás, continua a processar-se.

Os artistas reagiam ao cepticismo total pela agressão, pelo sarcasmo, pelo exercício gratuito das energias individuais, pela sondagem, a um tempo lúcida e inquieta, das regiões virgens e indefinidas do inconsciente, ou então pela entrega à vertigem das sensações, à grandeza inumana das máquinas, das técnicas, da vida gregária nas cidades.»¹⁰

Os homens do *Orpheu*, tal como acontecera com os da geração de 70, sentem que em Portugal não se vive: «E é viver que é impossível em Portugal», dirá Almada Negreiros, numa conferência proferida em 1926. Enquanto o resto da Europa estrebuchava após a hecatombe, Portugal adormecia. A literatura desacertava o passo e academizava-se a olhos vistos. Mais tarde, em 1927, num texto célebre, José Régio fará um diagnóstico cruel desta literatura portuguesa do primeiro quartel do século XX: «Em Portugal raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedição) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra de um moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses germens de literatura viva se desenvolvem. O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitui-se a personalidade pelo estilo. (...) Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional. E é curioso: Só então os críticos portugueses começam a reparar em tal e tal obra: Quando ela exhibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades.»¹¹ Por isso Almada

comentava, na sua prosa nascente, espantada e cruel: «Nós estamos precisamente naquele pedaço da terra ibérica que sobejou do tamanho da bandeira espanhola. E por sermos desta terra e por termos seguido de aqui em todas as direcções, somos conhecidos em todo o mundo como portugueses.»¹² E, mais adiante, continuava: «porém, sou o primeiro a reparar que vai ser grande a surpresa quando lhes disser a data a quantos estamos hoje.»¹³ Portugal, concluía o autor de *A Cena do Ódio*, «que foi quem iniciou o mundo moderno, é o único país do ocidente que não está “à la page”.»¹⁴

Cinquenta anos antes, numa Lisboa igualmente entorpecida, Eça de Queirós fazia o inventário de uma situação em tudo idêntica: «Não é uma existência, é uma expiação (...) Diz-se por toda a parte: “o País está perdido!” Ninguém se ilude. Diz-se nos conselhos de ministros e nas estalagens. E que se faz? Atesta-se, conversando e jogando o voltarete, que de Norte a Sul, no Estado, na economia, na moral, o País está desorganizado — e pede-se conhaque!

«Assim todas as consciências certificam a podridão; mas todos os temperamentos se dão na podridão.»¹⁵ Por outro lado, tomando o pulso à literatura, o autor de *Uma Campanha Alegre* notava:

«Olhemos agora a literatura. A literatura — poesia e romance — sem ideia, sem originalidade, convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência colectiva da sociedade, nem o temperamento individual do escritor. Tudo em torno dele se transformou, só ela ficou imóvel. De modo que, pasmada e alheada, nem ela compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. É como um trovador gótico, que acordasse de um sonho secular numa fábrica de cerveja.

«Fala do *ideal*, do *êxtase*, da *febre*, de *Laura*, de *rosas*, de *liras*, de *Primaveras*, de *virgens pálidas* — e em torno dela o mundo industrial, fabril, positivo, prático, experimental, pergunta, meio espantado, meio indignado:

«— Que quer esta tonta? Que faz aqui? Emprega-se na vadiagem, levem-na à polícia!»¹⁶

O tédio e a modorra minavam o país e os homens de setenta reagiram como os do *Orpheu*, pelo escândalo e pela provocação. «O escândalo que o aparecimento do *Orpheu* produziu no público» comentará Almada, «foi e ficou inédito na vida literária portuguesa. Portugal leitor, de Norte a Sul, delirava de regozijo, exactamente como se cada português tivesse sido o achador daqueles loucos à solta. Nem mais nem menos.»¹⁷

Mas nas gentes do *Orpheu* havia mais do que uma simples reacção ao tédio. O modernismo ergue-se como uma monumental agressão à *razão*, ou àquilo que se começou, bem ou mal, a considerar como os fracassos da «razão naturalista.» O século XIX fora o século do optimismo, da confiança ilimitada na razão e na sua competência para tudo explicar e resolver. O universo real «fazia sentido»: porque se aceitava que ele tinha uma estrutura coincidente com a do intelecto humano, isso o tornava perfeitamente penetrável por este, sem qualquer *deformação* interpretativa. Isto dava portanto ao homem «um poder, ilimitado em princípio, sobre as coisas que o rodeiam.»¹⁸ A física matemática triunfava, o universo era sólido, lógico, determinista, organizado para ser compreendido pelo homem, feito portanto à sua medida. Venerava-se os poderes da razão naturalista e a perfeição inatacável dos seus resultados, com a mesma «beataria» com que certos linguistas campeiam hoje o «rigor científico» da sua metodologia e a provinciana

pseudo-neutralidade da sua postura e das suas conclusões. Por todo o lado grassava uma nova ameaça petulante, aquilo a que Gasset saborosamente chamaria o «terrorismo dos laboratórios». ¹⁹ Esta ilimitada confiança no racional e no rigidamente causal, este investimento total na onipotência explicativa e descritiva do intelecto, apossa-se de todos os domínios. A própria literatura reflecte este assalto «iluminista», este fulgor clarificante: o desenvolvimento dramático da prosa narrativa, por exemplo, segue uma linha de intriga clara e limpidamente causal. O *plot* convencional dos contos, novelas ou romances (Maupassant é disso exemplo insigne), desenrola-se como se presumisse «que a vida não é despida de sentido, que o universo é fundamentalmente racional e causal. O assim chamado *plot* «absurdista» de certos dramas modernos não faz tais presunções (...)» ²⁰ O *plot*, a intriga, a anedota, a história, no século XIX, seguiam quase sempre uma linha climática previsível: exposição, desenvolvimento, climax, resolução... O universo era claro, saudavelmente legível, alegremente previsível. O provisoriamente misterioso ou incompreensível explicava-se adiante... O homem era parte desse universo e não iria constituir excepção: era objecto de estudo como qualquer outro, só havia que aplicar-lhe a bateria dos métodos provados. O homem era também facilmente «legível» e controlável. A fé na ciência tornava-se uma realidade social vigente e actuante. Comte, o instaurador da filosofia positiva, «tem consciência de uma enorme, definitiva importância sua para o mundo, e começa sempre os seus livros com um ar vitorioso, saturado de gravidade inaugural», afirmará o filósofo espanhol Julian Marias. ²¹ O mesmo Comte que não hesitava em proclamar, em tom de

profecia arrogante: «Hoje, pode assegurar-se que a doutrina que tiver explicado suficientemente o conjunto do passado obterá inexoravelmente, por consequência desta única prova, a presidência mental do futuro. ²² Esta «alegria», este «tom de enérgico desafio ao universo», esta «petulância matinal» ²³ que Ortega y Gasset detecta no discurso filosófico de Descartes, irão afinal desintegrar-se contra os apocalipses e os fracassos que o século XX vai começar a desvendar: «A ciência», observa o filósofo espanhol, «conseguiu coisas que a irresponsável imaginação não havia sequer sonhado. O facto é tão inquestionável, que não se compreende, de imediato, como pode o homem hoje não estar postado de joelhos ante a ciência, como diante de uma entidade mágica. Mas o caso é que não está, mas até, muito pelo contrário, começa a voltar-lhe as costas. Não nega nem desconhece o seu maravilhoso poder, o seu triunfo sobre a natureza; mas, ao mesmo tempo, dá-se conta de que a natureza é só uma dimensão da vida humana, e o glorioso êxito que a ela diz respeito não exclui o fracasso respeitante à totalidade da nossa existência. No balanço inexorável que é, em cada instante, o viver, a razão física, com todo o seu parcial esplendor, não impede um resultado terrivelmente deficitário. Mais: o desequilíbrio entre a perfeição da sua eficiência parcial e o seu falhanço para os efeitos de totalidade, os definitivos, é tal que, em meu juízo, contribuiu para exasperar a des-razão universal.» ²⁴ Resumindo, de um modo um tanto brutal, mas justiceiro: a ciência ocupou-se, com êxito, de quase tudo, menos de tornar o homem «capaz» dela; isto é, moralmente à altura de manipulá-la e de a utilizar no sentido de resolver, com eficácia, os problemas do próprio homem. O apocalipse de 1914-

1918, com o total colapso da fé na *sagesse* e na competência do homem para preservar o seu próprio futuro à superfície do planeta, o afundamento na barbárie em que a psicose de guerra mergulhou tanto ser humano supostamente inteligente, precipitaram os mais firmes, os mais sólidos e os mais racionais no desespero e no cinismo. Um testemunho impressionante e pungente do efeito que este naufrágio teve em alguns dos melhores cérebros europeus encontra-se nesse livro cândido, ágil e estimulantemente lúcido que é a *Autobiografia* de Bertrand Russell. «A guerra», comenta o incómodo filósofo inglês, «levava-me à beira do cinismo mais descarado e eu andava a ter a maior dificuldade em acreditar que houvesse fosse o que fosse digno de ser feito. Tinha às vezes acessos de um desespero tal que passava um número seguido de dias sentado na minha cadeira, sem fazer absolutamente nada, a não ser a leitura ocasional do Eclesiastes.»²⁵ E mais adiante: «Embora eu não tivesse previsto nada de parecido com o desastre total que foi a guerra, a verdade é que previ um bom bocado mais do que a maioria das pessoas. A perspectiva que eu tinha do futuro enchia-me de horror, mas o que me enchia ainda de maior horror era o facto de que a previsão da carnificina parecia deliciosa a qualquer coisa como noventa por cento da população. Tive que rever os meus pontos de vista sobre a natureza humana. Nesse tempo eu era totalmente ignorante da psicanálise, mas cheguei pelos meus próprios meios a uma visão das paixões humanas não muito diferente da que tinham os psicanalistas. Consegui chegar a esta visão numa tentativa de compreender o sentimento popular respeitante à guerra. Tinha suposto, até aí, que era bastante comum, entre os pais, amarem os filhos,

mas a guerra persuadiu-me de que isso era apenas uma excepção rara. Tinha suposto que a maioria das pessoas preferem o dinheiro a qualquer outra coisa, mas descobri que gostavam ainda mais da destruição. Tinha suposto que os intelectuais amavam frequentemente a verdade, mas ainda aqui descobri que nem dez por cento deles preferem a verdade à popularidade.»²⁶

Não que a primeira guerra mundial tivesse afectado deste modo, *directamente*, os portugueses. A nossa intervenção no conflito não foi profunda nem deixou atrás de si o vasto cortejo de traumatismos, cicatrizes e hemorragias que a França, a Alemanha e a Inglaterra tiveram que suportar. A *inteligentzia* e a sensibilidade portuguesas reagiram sobretudo por contaminação e indução do trauma que agrediu os países mais directamente mergulhados no pesadelo e no conseqüente desmoronamento dos valores até aí endeusados: Almada Negreiros, por exemplo, no «Ultimatum Futurista», levava a provocação e a irreverência até ao limite de fazer a apologia da guerra²⁷ («A guerra é a grande experiência»), no próprio momento em que o holocausto atingia o pináculo e lançava no auge da perplexidade e do desespero alguns dos melhores espíritos europeus (Bertrand Russell, Romain Rolland, Stefan Zweig, Roger Martin du Gard, Paul Valéry...). Mas tratava-se de surpreender, provocar, irritar o «lepidóptero» lisboeta, acordá-lo para um novo conceito de beleza, e todos os meios eram válidos: «A irregularidade, isto é, o inesperado, a surpresa, o assombro, são uma parte essencial e característica da beleza», tinha já afirmado Baudelaire, esse enorme anunciador do moderno, alguns bons pares de anos antes.²⁸ Eram mais do que uma parte essencial da

beleza, eram também, julgavam os modernistas, um ingrediente vital da estratégia para impô-la...

Neste último ponto, enganavam-se, contudo. As repetidas tentativas de acender a fogueira, em diferentes revistas publicadas: *Orpheu* (2 números publicados, em 1915), *Exílio* (um único número, em 1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Atbena* (1924-1925), não tiveram influência marcante e profunda sobre o público em geral, não logrando impor-lhe os nomes mais significativos do primeiro modernismo português. O espectáculo fora intenso e fulgurante, mas breve e, em muitos casos, mortífero. A aventura esgotara alguns dos seus actores: Mário de Sá-Carneiro suicidou-se *tout court*; Raul Leal e Ângelo de Lima suicidaram-se simbolicamente na loucura; Luis de Montalvor veio a morrer, em 1947, num trágico e estranho «acidente», de automóvel; Fernando Pessoa suicidou-se devagar, mas com eficácia, no quase-silêncio do retiro, da náusea e dos copinhos de aguardente (que não matam, mas ajudam); Alfredo Guisado suicidou-se no silêncio. Mas nem o devastador rescaldo chegou para impor, em termos de rentabilidade, a «sinceridade» do investimento feito... Por outro lado, a maior figura do primeiro modernismo, Fernando Pessoa, não chegou a publicar, durante todo o período que durou este movimento, um único livro. Com excepção da sua estreia em livro, com *Mensagem*, é aos elementos do grupo da *presença* que se vai dever o arranque da publicação da obra completa de Fernando Pessoa, a qual, neste momento, ainda prossegue. Os do *Orpheu* fulguraram, e recolheram logo ao ineditismo. Caberia aos homens do segundo modernismo ressuscitá-los, valorizá-los, impô-los e, como diria

Eduardo Lourenço, metê-los dentro da História da Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar.

II / O SEGUNDO MODERNISMO: A «PRESENÇA»

*Seul l'art m'agrée, parti de l'inquiétude, qui tende
à la sérénité.*

ANDRÉ GIDE

O primeiro número da revista *presença* apareceu no dia 10 de Março de 1927, na cidade de Coimbra, com um subcabeçalho que indicava tratar-se de uma «Folha de Arte e Crítica». Os directores e editores da revista eram Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. A revista começou por ser quinzenal mas, a partir do quarto número, deixou de respeitar-se a periodicidade inicial. No entanto, com maior ou menor regularidade, ela foi saindo durante 13 anos, até Fevereiro de 1940, data da publicação do último número (editaram-se, ao todo, cinquenta e seis, isto é, uma média de cinco por ano).

Nesse primeiro número, saído fez há pouco cinquenta anos, José Régio, que publicara dois anos antes os *Poemas de Deus e do Diabo* e tinha, incontestavelmente, um grande ascendente intelectual sobre os seus companheiros de tertúlia, assinava um artigo programático que, em termos de grande abertura, indicava as linhas de força orientadoras da revista: «Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira

condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuta. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria»²⁹. Neste texto invulgarmente firme, Régio interligava, com subtileza, dois conceitos: o de *originalidade* e o de *sinceridade*. A literatura não *original*, isto é, não nascida da «parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística», cedo se mostrava como aquilo que era: uma obra não profundamente necessitada, não *sincera*, um tronco morto, uma retórica sedição. Era o caso de quase toda a literatura portuguesa publicada no primeiro quartel do século XX. Esse ponto era explícita e eloquentemente sublinhado no texto de Régio: «Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. A falta de originalidade de uma literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozam. É triste — mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedição) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra de um moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses

germes de literatura viva se desenvolvem. *O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitui-se a personalidade pelo estilo.* (...) Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional. E é curioso: Só então os críticos portugueses começam a reparar em tal e tal obra: Quando ela exhibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral os nossos críticos são amadores de antiguidades.»³⁰ (os itálicos são nossos).

Quando hoje se relê o «programa» da *presença*, até pelo que ele tem de amplo e pouco claramente circunscrito (nele cabia, nem mais nem menos, qualquer obra com *algum* interesse...), torna-se difícil compreender algumas das variadas e, nalguns casos, muitíssimo barrocas acusações de que a revista coimbrã veio a ser alvo: «subjectivismo», «umbicalismo», «esteticismo», «a-historicismo», «individualismo», «pessoalismo», «psicologismo», «formalismo», «intemporalismo», «eternismo», «torre-de-marfismo»... (Por vezes carregava-se um pouco no sal e aludia-se a «esteticismo fechado» ou a «umbilicalismo trágico»). Raramente um movimento literário terá desencadeado, em Portugal, uma tão florida panóplia de qualificativos redutores! Ao ponto de se pensar que, se a *presença* não tivesse existido, teria sido preciso inventá-la... Definir, é sempre limitar. Definir de modo deliberadamente redutor — como, muitas vezes, se fez — é apenas propor, como descrição do objecto que se visa, uma caricatura de uma sombra. É um acto de «des-leitura», cometido sem inocência. Os textos programáticos da *presença* são claros, desde o primeiro número; o que nem sequer excluirá algumas justas observações e reservas que se lhe possam fazer, como são, até certo ponto, algumas daquelas — tão civilizadamente articuladas! — que lhe fez, ao longo dos

anos, Eduardo Lourenço. Mas os textos, as intenções e, não pouco frequentemente, os actos críticos, são, repetimos, muito claros. Quando por exemplo se diz (e disse-se vezes sem conta) que foi «esse esteticismo que isolou a *Presença* das inquietações da vida», faz-se, por um lado, um uso abusivamente limitado do significado de «vida» («o amor depravado», as «escavações freudianas», o «subjectivismo doentio», o «egocentrismo agudo feito de isolamento, de solidão, de impotência de amar, de megalomania»³¹ são também parte integrante da «vida»), por outro, passa-se ao lado das verdadeiras intenções e, dos textos publicados. Logo no n.º 9 da revista *Presença*, de Fevereiro de 1928, no célebre manifesto intitulado «Literatura livresca e literatura viva», José Régio como que antecipadamente se defendia deste tipo de acusação, em termos de inexcusável eloquência: «Quer isto dizer», perguntava, «que as preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética, — hão-de, forçosamente, ser banidas da Obra de Arte? De modo nenhum. E quem dirá que tais preocupações são banidas da obra de um Dostoiewsky, ou dum Ibsen, dum Strindberg ou dum Pirandello, dum Gide ou dum Shaw, dum Claudel ou dum Gorky, dum Antero ou dum Tagore? O Artista é homem e é na sua humanidade que a Arte aprofunda raízes. As obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima. E a paixão política, a paixão patriótica, a paixão religiosa, como a paixão por uma ideia ou por um ser humano — podem inspirar grandes e puras Obras de Arte. Mas... entendamo-nos: O que então inspira a Obra de Arte — é a paixão; e uma paixão

considerada infamante ou uma paixão considerada nobre — podem da mesma forma inspirar Obras elevadas sob o ponto de vista que nos interessa: estético. O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado de uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser agentes de criação artística: podem ser elementos de vida de uma Obra. Não sei se deveria ser assim — mas é assim»³². Este firme arrimar-se a uma «viva» qualidade artística que *nada exclui* do que ao homem diz respeito, será, ao longo dos anos, pisado e repisado, quase até à náusea (mas com poucos efeitos visíveis nas reacções dos usuais comentadores da história literária). No ensaio que, em 1938, dedicou a *António Botto e o Amor*, voltaria à carga: «Mergulhe em que mergulhar as suas raízes, a arte realiza sempre, e *pelos seus únicos meios enquanto arte*, esta espiritualização do homem. E não é senão em virtude desta *moralidade intrínseca da arte* que as paixões infamantes e os vícios, as ideias falsas e o egoísmo, as inclinações doentias e todas as misérias da humanidade se redimem através da visão do artista que deles próprios se nutre como homem. Outra moralidade não devemos pedir à obra de arte como obra de arte. Ora assim como pode servir a moral mas *livremente, espontaneamente, involuntariamente, com seus próprios meios e por determinação da sua própria natureza*, — assim pode a arte servir a religião, a filosofia, a ciência, a sociologia, a política. *Só assim, porém*. E eis o que nem sempre satisfaz certos maníacos da acção imediata, e outras espécies de maníacos. Estes — não podem perdoar à arte a independência que ela afirma até quando serve: Dir-se-ia

odiarem tudo o que se liberta da escravidão a que eles próprios se condenam.»³³ Nesta ilimitação exigente que Régio e os seus companheiros da *Presença* viam como a característica inerente da obra de arte válida, nesta «aproximação» ampla e generosamente plurifacetada (o objecto artístico é poliedricamente rico), estava prodigiosamente presente a grande sombra tutelar de Flaubert: «Du temps de La Harpe», dizia ele, numa carta a George Sand, «on était grammairien; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'oeuvre en soi, d'une façon intense?»³⁴ Num texto publicado em 1944, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, Régio resumirá de modo lapidarmente emblemático o programa englobante que fora, a seus olhos, o da *Presença*: «À personalidade do artista-criador nada proíbe a «presença» senão que se falseie; nada impõe senão que se revele.»³⁵ E, de novo, em 1956, no suplemento de «Cultura e Arte», de *O Comércio do Porto*: «O que sucintamente acabámos de expor nos poderá, desde já, sugerir como a crítica da *presença* viria a ser fundamentalmente *compreensiva*, ou visando à compreensão. Aceite o homem *em toda a sua complexidade infinita*, aceites todas as formas de expressão desde que eficientes, – decerto estava a crítica da presença menos sujeita a uma ridícula, a uma estúpida posição que, para cúmulo chega actualmente a merecer aplausos: a da quase sistemática oposição do crítico ao criticado; a duma pobre, mesquinha, doméstica, particular bulha entre os dois.» (Os itálicos são nossos).

Outra das vantagens de se recorrer aos textos de preferência a seguir-se passivamente o rasto das lendas e

dos lugares comuns (praticamente só há vantagens em se adoptar uma atitude destas, embora o preço, em trabalho, seja indubitavelmente elevado!), é o ar fresco de surpresa e descoberta que não raro nos acolhe. A crítica da *presença* tem frequentemente, já o dissemos, sido acusada de um formalismo ou esteticismo «rígido», «fechado», «trágico», algidamente remoto em relação a um algo a que se chama «vida». À *presença* interessaria sobretudo a forma... Já vimos o desmentido caloroso e empenhado que alguns textos de Régio (seleccionados de entre material de diferentes períodos) dão a este tipo de asserção. Não fiquemos por aqui. João Gaspar Simões é usualmente tido pelo «crítico oficial» da *presença*. Descontando o que tal qualificação possa ter de incomodamente «oficioso», a verdade é ter ele sido a personalidade presencista mais sistematicamente empenhada (e sobretudo *nisso* empenhada) numa actividade crítica de avaliação, selecção, interpretação, promoção e saneamento da «coisa literária» que, pelo seu volume, continuidade e durabilidade, encontrará poucos pares na nossa História Literária (com altos e baixos, carecendo de uma sólida cultura filosófica que o defendesse contra alguns sérios deslizes em que ocasionalmente cai ³⁷, com bases teóricas de uma flagrante fragilidade, João Gaspar Simões é, ainda assim, pela independência de que sempre fez gala, pela coragem — aqui ou acolá minada por uma susceptibilidade de mau conselho —, pela intuição quase sempre certa, pela persistente tarefa de uma omnipresente e incómoda vigilância focada sobre o «estado da república das letras», uma figura que não poderá ser esquecida na História Literária Portuguesa do último meio século). Vejamos pois, a seguir a Régio, que

é a mais importante personalidade *total* que a *presença* revelou, o que teve a dizer João Gaspar Simões, o crítico mais em evidência e mais sistemático do movimento, que pudesse legitimar a acusação de *formalismo* ou de *esteticismo* feita ao grupo. Logo no n.º 6 da revista (18 de Julho de 1927) publicava o autor de *O Mistério da Poesia*, um artigo intitulado *Depois de Dostoiewsky*. Nesse texto, e logo no começo, assim define ele a importância do romancista russo: «Em Dostoiewsky tudo é *vivo*. A contribuição mais extraordinária com que o escritor russo ocorreu à salvação da novela ocidental, *foi precisamente uma contribuição vital, biológica*.»³⁸ (Os itálicos são nossos). Independentemente das reservas que se possam pôr ao sentido que a palavra «biológica» ali possa ter, do que não restam dúvidas é de que se não faz uma defesa dos valores *formais* da arte do autor dos *Karamazov*³⁹. E para que não haja, a este respeito, qualquer dúvida, G. Simões esclarece, logo a seguir, o seu ponto de vista: «Desde Chateaubriand que se introduzira na novela francesa —, conseqüentemente, na europeia — o estilo, isto é, o culto da forma pela forma, *clara negação das mais características qualidades novelísticas: simpatia humana, perseguição exaustiva das pulsações mais vivas de cada coração e total olvido de si próprio*. Quer dizer, dum procedimento objectivo, externo, caíram os novelistas num subjectivismo formal em tudo contrário à boa conduta dos criadores de microcosmos — que outra coisa não devem ser as verdadeiras novelas. *E introdução simples do estilo na criação novelística, passou novela a sofrer de todos os males que a insistência do escritor sobre a sua matéria plástica — a língua — ocasionou*.»⁴⁰ (Os itálicos são nossos). E mais adiante, repisando, para não ficarem dúvidas sobre o *que considera mais importante, na ficção:*

«Ora o que mais peculiariza uma novela *é o fundo* — o subsolo humano que assenta a sua engrenagem cosmológica.»⁴¹ (O *itálico* é nosso). Cremos que os extractos acima dados, com os quais não precisamos sequer de estar de acordo (e de facto não estamos: há, numa boa novela ou romance, *muito mais do que o fundo...*), são abundantemente suficientes para demitirem, de uma vez por todas, a tendenciosa acusação de *formalismo* esterilizador que pertinazmente tem sido feita aos presencialistas. Pois não vai Gaspar Simões até ao ponto de tentar «reduzir» o valor exclusivo da forma, falando pejorativamente de «subjectivismo formal?»⁴² E não considera também que um dos ingredientes da arte romanesca é o «total olvido de si próprio» de que o romancista deve ser capaz? E não se oporá este «olvido» ao tão decantado «subjectivismo»?

Ainda no mesmo artigo, alude João Gaspar Simões, depreciativamente, a Flaubert, nos termos seguintes: «Se repararmos em Flaubert, encontrar-nos-emos com o mais perfeito exemplar dessa degradação. As suas obras são verdadeiras arquitecturas em que o material construtivo é formado por um poderoso talento plástico, e em que a parte realmente humana é tão diminuta e tão rígida que apenas alcança comunicar-se-nos mercê dessa plasticidade e dessa rigidez estatuária!»⁴³

Este texto tem um duplo interesse: por um lado, reforça, de modo quase eloquentemente polémico, o ponto que temos vindo a expor; por outro, na medida em que frontalmente se opõe à proclamada, fascinada e pertinaz admiração de Régio pela arte romanesca de Flaubert, mostra, de modo dramaticamente impressionante, que a *presença* esteve muito longe de ser

a academia rigidamente monolítica que dela quiseram fazer alguns detractores primários. As ideias circulavam livremente e livremente se opunham, — até entre os seus dois principais directores...

Se, por fim, sondarmos a este mesmo respeito, os textos de Adolfo Casais Monteiro, que veio a ser, com Régio e Simões, director da *presença*, a partir de 1931, concluiremos que também não é por aqui que se achará apoio para o apodo de *formalismo* que tem sistematicamente perseguido o grupo de Coimbra. No n.º 17 da revista, de Dezembro de 1928 (altura em que era já colaborador, mas ainda não director), Casais Monteiro, num texto *Sobre Eça de Queiroz*, faz esta afirmação de clareza meridiana, quanto às suas intenções: «Julgar uma obra pelo critério de perfeição — ao menos pelo critério de perfeição clássica a que estamos afeitos — equivale a condená-la; *perfeição* é uma palavra desqualificada, desde que se descobriu, no homem como na natureza, um perpétuo jogo de contrastes e de antíteses.»⁴⁴ (O itálico é do próprio Casais Monteiro). E, adiante, acrescenta: «É por esta nova escala de valores usados nos *Maias* que Eça atinge, quanto a mim, a sua verdadeira *medida*. Antes pode ser tudo o que quiserem, menos humano; quer dizer, quanto a um módulo, o do ideal do romance realista, os seus primeiros romances são quase perfeitos; quanto a um ideal, *o verdadeiro ideal da arte antiformalista*, os *Maias* é um livro extraordinariamente mais belo»⁴⁵ (Os itálicos são nossos). Cremos que, em termos de rejeição de uma arte puramente formalista, dificilmente se poderia ser mais eloquente... até ao ponto de se cometer o indesculpável erro de avaliação crítica que é tomar *Os Maias* por um «verdadeiro ideal da arte antiformalista» (a

fuga ao modelo do romance francês e a aceitação do modelo do «roman-fleuve» inglês não fazem de *Os Maias* um romance formalmente imperfeito.) Por outro lado, também não devemos, a partir daqui, precipitar-nos a concluir que os valores formais não eram tidos em conta por Casais Monteiro ou por Gaspar Simões: todo o exercício da actividade crítica destes dois importantes críticos é explícito testemunho do contrário (a coragem com que ousaram separar o trigo do joio, em termos de exigência estética, por alturas do advento do neorealismo, é um exemplo entre muitos). Num livro publicado no Brasil, em 1961, *Clareza e Mistério da Crítica*, Casais Monteiro diz, por exemplo, em certo ponto: «Já se tem visto fazer um grande elogio duma obra, para no fim, em rápidas linhas, se reconhecerem as deficiências do seu estilo. Aprecia-se a *verdade* da análise, ou o *valor social* dum romance, para se acabar por confessar que está mal escrito, ou a intriga é frouxa, ou a construção desequilibrada. Ora, num tratado de psicologia ou de ciências sociais, semelhantes deficiências podem ser perfeitamente secundárias, quando tais obras são susceptíveis de as ter — pois que, por exemplo, não há perigo de se acusar de ser falsa a intriga dum tratado de economia política, e, embora isso seja desagradável, a falta de estilo dum estudo psicanalítico não afecta o seu valor intrínseco.»⁴⁶ (É, no entanto, este mesmo Casais Monteiro quem, ao citar os romances de maior nomeada do século XX, coloca, ao lado das indiscutíveis obras-primas que são *A Montanha Mágica*, *À la recherche du temps perdu* e *Ulisses*, o inepto, informe e mal estruturado *Jean Christophe*, de Romain Rolland. Aqui parece-nos tratar-se menos de uma lúcida aceitação do «impuro» romanesco do que de um claudicar do sentido

crítico, de resto quase sempre tão agudo, no autor de *O Romance e os seus Problemas...*)

Voltando por fim a Régio, não gostaríamos de deixar passar em claro uma carta sua dirigida ao seu camarada João Gaspar Simões, em 1927, e por este há pouco revelada. Nela, a propósito de uma leitura que andava, por essa altura, a fazer, de Dostoiewsky, comentava: «Tentando já falar como crítico, *O Idiota* parece-me dos livros mais *bárbaros*, menos construídos, do Autor, mas talvez um pouco *por isso mesmo* dos mais completos, complexos e originais. Todo ele está cheio de alma e até da vida de Dostoiewsky...»⁴⁷ (O *italico*, em «por isso mesmo», é nosso). Parece-nos que Régio, com toda a sua argúcia e finura críticas, se enganava singularmente ao articular a originalidade e complexidade do romance russo com a suspeita de desarrumo e «barbárie»... Dostoiewsky era um singular arquitecto, do romance, que sabia pôr o leitor em constante situação de perplexidade perante a escorregadia indefinição psicológica dos personagens. Simplesmente, a opacidade e o aparente «mistério» destes são-nos dados por intermédio de uma técnica muito clara, muito concertada, muito pensada e muito arguta — técnica que a Régio, e aos outros críticos da *presença* terá porventura escapado. Seja como for, damos este texto como exemplo, apenas por ser sintomático da completa ausência de fanatismo formalista entre os homens que, em 1927, apareciam a exigir, não uma literatura formalmente «perfeita», mas sim, e muito decididamente, uma «literatura viva», surta de personalidades «de uma originalidade inevitável»⁴⁸, uma literatura que deveria propor-se como «grande meio de

expressar, expandir, comunicar o que em parte (...) parecia transcender a literatura.»⁴⁹

Quem eram os homens que se juntaram à volta da *presença*, que influenciavam os dinamizavam, em que subsolo mergulhavam as suas raízes culturais? Nascidos quase todos à volta de 1900 (Adolfo Casais Monteiro, mais novo, e de 1908 e Adolfo Rocha de 1907), eram, pelo menos, numa boa dezena de anos mais novos do que Fernando Pessoa (1888-1935). O período da sua estada em Coimbra cobre os anos que se seguiram imediatamente à I Guerra Mundial. Por essa altura, dominavam os horizontes literários europeus o grupo da *Nouvelle Revue Française*, na qual brilhavam os nomes de André Gide (o «contemporâneo capital», de que falava um dos seus pares), Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Cocteau, Marcel Proust, Paul Claudel, Albert Thibaudet, conjunto que, não sem perfídia, era conhecido, nos meios artísticos parisienses, por «la bande à Gide»... Num testemunho de que mais tarde fará anteceder as suas *Oeuvres Complètes*, Roger Martin du Gard, um dos espíritos mais honestos, equilibrados e precisos de todo o grupo, referir-se-à assim ao agrupamento que veio a conhecer, em 1913, ano da publicação do seu romance *Jean Barois*: «A falange da N. R. F. oferecia-me, de repente, uma coisa muito diferente: uma acolhedora família espiritual, cujas aspirações e pesquisas eram semelhantes às minhas, e na qual eu podia ter lugar sem nada alienar da minha independência de espírito, — porque nada havia de menos doutrinário do que este livre agrupamento de amigos, muito especiosamente qualificado de «capela» por aqueles que os julgavam de

fora»⁵⁰. Como a *N. R. F.*, a *presença* virá a ser também um «livre agrupamento» de amigos, sem nada de «doutrinário»; como a *N. R. F.*, virá a ser apelidada de «capelinha fechada» por aqueles que a julgariam de «fora». A História repete-se.

O grupo da *N. R. F.* nada tinha, realmente, de uma academia fechada e dogmática. Como mais tarde, a *presença*, repetimos, o seu programa caracterizava-se pela ausência de fronteiras. Não era um grupo doutrinário; não propunha uma «ideologia». Num texto que dedicava à memória do seu amigo Óscar Wilde, André Gide anotou uma observação que o dramaturgo irlandês um dia lhe fizera: «Há duas espécies de artistas: uns trazem respostas, os outros fazem perguntas. Convém saber se se pertence aos que respondem ou aos que perguntam; porque aquele que pergunta, não é nunca aquele que responde»⁵¹. A gente da *presença*, como a da *N. R. F.*, era mais inclinada a perguntar, do que a responder. Para eles, a função da arte era «pôr bem» um problema, mais do que resolvê-lo. Em arte, observava Gide, não há problemas de que a própria obra de arte não seja a suficiente solução. Concluir, excedia o pelouro e a competência do artista: «O público, hoje em dia», diria Gide prefaciando o seu romance, *O Imoralista*, «já não perdoa que o autor, depois de pintar a acção, não se manifeste a favor ou contra; mais ainda, em pleno desenrolar do drama, quer que ele tome partido, que se pronuncie francamente por Alceste ou por Filinto, por Hamlet ou por Ofélia, por Fausto ou por Margarida, por Adão ou por Jeová. Não quero afirmar, é claro, que a neutralidade (ia dizer: a *indecisão*) seja a marca de um grande espírito; mas creio que a muitos dos grandes espíritos repugnou bastante... concluir — e que o facto

de bem expor um problema não pressupõe que ele já esteja resolvido»⁵². Digamos, de modo resumido e brutal, que o artista, segundo o código libérrimo da *presença*, não aceitava mandatos externos: acolhia apenas os que livremente escolhia por *convirem* ao seu gênio próprio. Cada artista era pois livre de seleccionar as cadeias e as condicionantes que lhe permitissem dar o melhor de si: nada mais oposto, num programa assim delineado, ao estreito e asfixiante espírito de escola. Por isso, os homens da *presença*, ao recuperarem, divulgarem e promoverem os companheiros mais velhos do primeiro modernismo, faziam-no sem espírito de academia fechada ou de cenáculo reservado: «...nunca o autor» [Régio], observará um dia o poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo*, falando em seu nome, «nunca o autor abraçou o Modernismo senão como livre Academia de criação libérrima. Nunca outra lei aceitou no Modernismo, nem nenhuma escola ou corrente modernista se lhe impôs crítica ou dogmaticamente. Por criadores individuais teve sempre as grandes personalidades *modernistas* que o apaixonaram. Só por um Modernismo assim aberto lutou na *presença* e tem continuado a lutar até hoje: pela liberdade que pertence a cada artista original de forjar ele mesmo, e para si mesmo, as suas leis ou evasões. Melhor: de se não submeter senão aos limites, regras, fugas, caracteres a que o submeta a sua própria natureza humano-artística. *A substituição de uns dogmas estéticos por outros (e pouco importa que a uns chamem tradicionais e a outros modernos ou modernistas) não lhe interessa.*»⁵³ (Este último itálico é nosso). Esta submissão do artista *sobretudo* às leis do seu próprio gênio, fora já um dos dogmas de Flaubert que teve, pelo menos em José Régio, uma decisiva

influência: «Ou plutôt l'Art est tel qu'on peut le faire: nous ne sommes pas libres. Chacun suit sa voie, en dépit de sa propre volonté», dizia o autor de *Madame Bovary*, em carta à sua amiga George Sand ⁵⁴. Outro dos autores da *presença*, um articulado e profundo ensaísta e pensador aforístico injustamente esquecido, José Bacelar, repisará a mesma tecla: «Ora um dos seus [dos políticos] manejos aliciantes mais insistentes consiste justamente em chamar o artista — «à vida». Vejamos porém com cuidado o significado que a isto se pode dar. (...) O artista só deve seguir um caminho: aquele que o seu génio interior lhe impõe. Acontece, porém, esta coisa «extraordinária»: é que estes caminhos são e serão sempre de uma variedade infinita.» ⁵⁵ O grupo da N. R. F. oferecia, pois, um leque de «sugestões» exemplares: defesa da originalidade e do génio interior do artista, com o corolário da preservação da sua liberdade interior, sinceridade, com todas as harmónicas que a perturbam, tónica nos valores específicos da arte (em arte as soluções visadas são soluções estéticas e não outras — o artista é humilde em relação às suas «competências»), coragem municida numa hábil estratégia de avanço e recuo (a coragem é importante, mas «durar» não o é menos...), curiosidade por culturas diversificadas e alheias (não ter medo das «influências» que reforçam os fortes e anulam os fracos) e, por fim, desejo de uma arte viva (Gide referir-se-ia ao mundo fechado e sufocante das academias simbolistas, acusando-as pela sua «falta de curiosidade e de élan, pelo seu pessimismo corrosivo e pela sua resignação»): uma arte alimentada por um tumulto interno sabiamente contido por uma disciplina eficaz. Vemos, por aqui, que nenhuma destas «sugestões» passou despercebida aos

homens da *presença* — vindo até a tornar-se os «leit-motivs» recorrentes de um discurso estético singularmente articulado, repetido, frequentemente clarificado e magnificado e, pelo que toca aos adversários, distorcido, «reduzido», caricaturado e até — aconteceu! — lido de pernas para o ar...

O grupo de Régio, herdando a «loucura» e o tumulto dos homens do *Orpheu*, entendeu, por outro lado, resistir e durar; à loucura e à fúria (componentes activas de uma macbethiana vida explosiva e sem orientação), iriam eles impor um algo que lhes resistisse e as domesticasse: uma disciplina, uma resistência: «A arte», dissera Gide, «está tão distante do tumulto como da apatia»⁵⁶. Pelo menos, uma certa arte. A um curto e devastador período de tumulto, pateada e arruaça, há que suceder um período de absorção do vendaval. A disciplina exercida sobre o vazio não é classicismo — é academia. Mas o sistemático tumulto, sem nada que lhe resista, acaba também por não encontrar ponto de apoio para as energias que desencadeia — é o apocalipse sem herdeiros. A loucura torna-se fecunda quando segregar uma razão que a contenha e «aproveite»: *Les choses les plus belles*», dissera também Gide, «sont celles que souffle la folie et qu'écrit la raison»⁵⁷. Por isso os homens da *presença* aceitarão algumas normas, algumas condicionantes: são constrangimentos livremente recebidos, travões conscientemente assumidos, disciplinas fecundas e que eles fazem questão de tornar estimulantemente produtivas. Um obstáculo saudavelmente assumido pode transformar-se num desafio euforizante: «Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin»⁵⁸. Régio costumava dizer que acarinhava a ideia de escrever um ensaio intitulado «A cadeia da

rima», com o qual pretendia demonstrar que a rima ou qualquer outra condicionante aparentemente *limitadora de liberdade* tinham, no fundo, para o artista verdadeiramente criador, o *efeito contrário*: ao tentar acomodar-se dentro dessas limitações artificialmente impostas, o poeta acabaria por encontrar soluções mais interessantes e fecundas do que aquelas que eventualmente acharia se trabalhasse em plena liberdade... A dificuldade acirra o engenho e refina a solução. A rigidez do protocolo magnifica a perfeição do salto. A limitação opressora liberta energias insuspeitadas.⁵⁹

Os escritores da *presença* não esconderam nunca a dívida que ficaram a ter não só para com o grupo da *N. R. F.*, mas também para com alguns mestres do século XIX, aliás criticamente valorizados por este último grupo (entre eles, Dostoiewsky, de que André Gide faria uma «leitura» profunda e subtil). Os *presencistas*, na esteira de Gide, não receavam as «influências». Nos verdadeiros criadores, a influência nada cria, simplesmente desperta, dissera-o o mestre dos *Prétextes*: «Aqueles que receiam as influências e delas se esquivam, fazem a tácita confissão da pobreza da sua alma. Nada de muito novo haverá neles a descobrir, visto que relutam prestar a mão ao quer que possa guiar-lhes a descoberta.»⁶⁰ Dotada de uma forte e decidida personalidade, a um tempo criadora e crítica, a *presença* ia revelar-se à altura de uma tarefa que o *Orpheu* iludira. O primeiro modernismo oscilou entre acirrar e ignorar o «chiadístico público nacional» de que falava Eduardo Lourenço. Por outras palavras, o *Orpheu* não mostrou possuir vocação

pedagógica. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, atropelavam e fugiam, sorrindo em *italico*. Os bardos órficos apossaram-se do público como quem pratica um estupro chocarreiro. Veio a caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. O fogo de artifício do *Orpheu* perdera-se, como já vimos, queimado na violência do próprio fulgor. Há na magia profunda desta gente, neste «guignol» desmedido, uma brutalidade, uma brusquidão, que se autoliquidam a curto prazo. Foi preciso chegarmos a uma geração que não temia ser inteligente e cautelosa, para que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje: «A imaginação imita; é o espírito crítico que cria», insinuava o pérfido Wilde. Em termos de público, o *Orpheu* foi uma invenção da *presença*: que o «construiu» e astutamente plebiscitou. «Assim, a geração da *Presença*», resumirá Casais Monteiro, «coloca-se, desde o início, na esteira de uma «revelação» anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras que tinham criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente «passo atrás», que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer ocultos, e sem eco, faz da *presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências modernistas, que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações — a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* —, ou através de outras, mais duradouras, mas de carácter literariamente ambíguo,

como a *Contemporânea*, e sem que nenhuma delas exercesse acção crítica sistemática.»⁶¹

Tem-se por vezes pretendido salientar, na *presença*, com intuítos um tanto disfarçadamente pejorativos, a supremacia da faceta crítica sobre a faceta criadora. Cremos que já é tempo de se acabar com esta falsa antinomia, que visa opor dois tipos de discurso que na realidade se não opõem. Sem irmos mais longe, recordaríamos Nietzsche, que chamou a nossa atenção para o facto de que a obra de arte emerge, não tanto do milagre de uma imaginação criadora, como do poder do julgamento que escolhe, ordena e tria os elementos de que a obra se forma. A verdadeira crítica é um discurso vivo e criador sobre objectos também vivos que são os livros — e nisso não difere da poesia ou da narrativa. Dizer que a *presença* foi mais crítica do que criadora só pode ter um sentido de ligeira diferenciação, quase especiosa, mas, em todo o caso, sem componente pejorativa ou redutora. Textos de Barthes ou Steiner em nada ficam a dever, em termos de investimento criador, ao melhor dos textos sobre que tecem os seus discursos de tessitura musical (de aí que tanto autor lhes «resista» eles instalam-se decididamente no terreno do «criticado», envolvendo-os num discurso que os continua e magnifica)⁵².

Outras duas influências determinantes, pelo menos entre alguns elementos da *presença*, foram as de Freud e Bergson (sobretudo em Gaspar Simões; Régio, embora de modo complexo, e apesar de sensível ao «folhetim psicológico» de Proust — que muito admirava — *tendia* a afastar-se da magia do discurso bergsoniano, para se

aproximar, sedento e seduzido, da «claridade» de António Sérgio: o autor de *El-Rei Sebastião* considerava as objecções de Sérgio à filosofia de Bergson como razão suficiente para fazer do autor dos *Ensaio*s uma glória internacional, se não fora o problema da língua...) É, na realidade, João Gaspar Simões quem sobretudo justifica a afirmação frequentemente feita de que a *presença* deu primazia à intuição sobre a razão. É verdade, no que diz respeito ao crítico mais sistemático do movimento. Mas é uma asserção difícil de sustentar, se aplicada, por exemplo, a um José Régio, a um José Bacelar ou mesmo a um Adolfo Casais Monteiro, mas só até certo ponto no caso deste. Em Régio, sobretudo, — e cremos que foi ele o mais articulado teórico do grupo — a capacidade de análise e de teorização são invulgares e não só em criadores literários. Quem leu os textos ensaísticos do autor de *Em torno da expressão artística* (e, pelo que frequentemente se escreve, fica-se com a impressão muito nítida de que poucos os leram *de facto*), quem conviveu com ele longamente, colheu a inesquecível impressão que, por vezes, também dá Marcel Proust, de uma organização intelectual perfeitamente compatível com uma carreira de cientista. A famosa cautela intelectual com que tanto se tem agredido o autor de *Benilde*, e que ele humildemente exhibia, o receoso avançar de uma proposição mais generalizante, a reserva perante uma hipótese mais ousada, a sua tão peculiar estratégia de avanço e recuo, de prudência e expectativa, de receosa «aproximação», de consciência de um erro provável, tudo isto, que tanto tem chocado os nossos literatos destemidamente afirmativos e dogmaticamente «científicos», são, no fundo, ingredientes típicos de uma verdadeira

metodologia científica de que os nossos «científicos» vivem afinal tão distraídos. Embora qualquer livro elementar de introdução à ciência o possa também dizer, transcrevemos aqui, com gosto, e a propósito, este pequeno parágrafo de um texto célebre, de Bertrand Russell: «Embora isto possa parecer um paradoxo toda a ciência exacta é dominada pela ideia de aproximação. Quando alguém nos disser que sabe a exacta verdade acerca de alguma coisa, podemos com segurança inferir que se trata de um homem inexacto. (...) É característico destas matérias nas quais algo se sabe com excepcional exactidão, que, nelas, todo o observador admite, como provável, estar errado e sabe pouco mais ou menos quão errado é provável que esteja.»⁶³ Por outro lado, continua o autor de *The Analysis of Matter*, «em matérias em que a verdade não é averiguável, ninguém admite que haja a mais ligeira possibilidade que seja do mais ínfimo erro nas suas opiniões.»⁶⁴ Divertiu imenso a galeria a triste «boutade» de José Rodrigues Miguéis, ao dizer de Régio, um dia, que este era um dos mais *prudentes* autores da nossa literatura: como não se referia, por certo, às atitudes cívicas que Régio nunca hesitou em tomar, nem à coragem de outra ordem exibida com a publicação de um romance como o *Jogo da Cabra-Cega*, nem à coragem (e bem rara) que sempre ostentou em não ter nem partido, nem exército privado (o que o tornava fácil e corajosamente vulnerável ao insulto de passagem — e, com ele, os seus camaradas da *presença*), cremos que Rodrigues Miguéis se queria referir, precisamente, à lenta e característica cautela com que Régio se movia nos seus textos crítico-ensaísticos. Se assim é, teríamos então que sugerir a Miguéis que extrapolasse a «boutade» agressiva ao extremamente

cauteloso António Sérgio (todo o verdadeiro ensaísmo se articula em termos de *desconfiança construtiva* e toda a verdadeira ciência só se constrói em termos de deliberada «falsificação»⁶⁵, isto é, de tentativa de demonstração acelerada da falsidade das próprias hipóteses que sucessivamente se vão avançando...) e a todos os textos dos verdadeiros ensaístas de todos os tempos. O espírito dogmático de muitos dos nossos literatos é realmente mais sonoro e de mais efeito, mas é nisso, precisamente, que o ensaísta José Régio foi um caso de veras singular — e não necessariamente para pior.

Por outro lado, ao dizermos de Gaspar Simões que era um crítico sobretudo intuitivo, também não estamos a fazer um juízo sistematicamente redutor: pretendemos apenas caracterizar um tipo de mentalidade, com tudo quanto tem de positivo e de limitado. Nisto, de resto, creio estar G. Simões na boa companhia de um dos mais penetrantes espíritos críticos modernos que sobretudo se distingue por um grande fulgor intuitivo: André Gide. Deles, dir-se-ia que possuem, em grau menos elevado, a faculdade de definir e de analisar. Por outro lado, desde que um problema lhes capta a curiosidade intelectual, a ele se entregam com entusiasmo e, não raro, com fulgor. Nesta medida, algumas das intuições do autor de *O Mistério da Poesia* marcaram data: referiria, por exemplo, algumas das suas páginas fulgurantes sobre *Os Maias* e sobre *O Crime do Padre Amaro*, no seu livro indiscutivelmente importante dedicado a Eça de Queiroz⁶⁶. Nestes textos perduráveis encontra-se, de modo vincado, a presença invasora de Freud, com tudo quanto tem de estimulante, perigosamente engenhoso e, às vezes, escorregadio.

Os jovens que em 1927 se reuniram em volta da *presença* andavam, em média, à volta dos vinte e cinco anos e tinham, já antes, ensaiado o seu voo, com outros empreendimentos. Entre 1923-1924 apareceram, em Coimbra, seis números da revista *Bysancio*, incluindo colaboração de José Régio (sonetos e textos de prosa narrativa), Alexandre de Aragão, Vitorino Nemésio, António de Sousa, Alberto Martins de Carvalho, João d'Almeida, Fausto José dos Santos, Vasco de Santa Rita, etc. Conforme sublinha Fernando Guimarães ⁶⁷, sente-se ainda muito forte, nesta revista, a influência do simbolismo, apesar de se ler num artigo de apresentação, da autoria de um dos dirigentes: «*Bysancio* não significa de nenhum modo a sistemática exclusão da paisagem natural e formas nacionais pelo mármore dos cenários recompostos e nostalgia de poentes demorados e doentios. É mais um símbolo estético de união do que é uma resultante comum. Mais um emblema, espécie de divisa heráldica, que nos abstém da poluição mas não restringe.»

Quase pela mesma altura (1924-1925) aparece uma outra revista, também em Coimbra: *Tríptico*, dirigida por um grupo heterogéneo, do qual faziam parte Afonso Duarte, António de Sousa, Branquinho da Fonseca, Campos de Figueiredo, Guilherme Filipe, João Gaspar Simões, Alberto Van Hoertre de Teles Machado, Ângelo César e Vitorino Nemésio. Além destes, nela colaboraram ainda Teixeira de Pascoais, Luís Guedes de Oliveira, José Régio (que nela fez inserir o trecho em prosa *Maria de Magdala*, capítulo de um romance de extracção flaubertiana), Aquilino Ribeiro, etc. Um dos

seus directores, o então juvenil Gaspar Simões, notará mais tarde, fazendo a história desses tempos literários, que «é nas suas páginas [de *Triptico*] que outra plêiade de gente coimbrã, alguma dela já madura — esse o caso de Afonso Duarte —, movida pela paixão de dois jovens, revela, por um lado, velhos sonhos, e, pelo outro, uma imatura vocação literária. Nove números vêm a lume dessa revista que tira o seu nome das seis páginas em que é impressa na disposição gráfica de tríptico. *Arte, poesia, crítica* é o tríplice programa da publicação. Nela se acolhiam consagrados de facciosa ideologia e de exclusivismo erudito. Como puderam conciliar em tão apertado espaço gentes de tão oposta natureza é um enigma a que facilmente responde a extrema juventude dos seus dois principais esteios, um com dezanove anos — Branquinho da Fonseca —, o outro com vinte e um — o autor destas linhas [G. Simões]»⁶⁸.

Foi a partir das personalidades reunidas em torno destas duas revistas que veio a sair, em 1927, o principal núcleo de colaboradores e os três primeiros directores da revista *presença*, cujo primeiro número veria a luz, como já dissemos, em 10 de Março de 1927 (nesta data, João Gaspar Simões, um dos elementos fundadores, co-director e um dos mais activos e influentes colaboradores ao longo de toda a vida da revista, estava fora de Coimbra — na Figueira da Foz — e só regressaria à cidade universitária em Outubro desse mesmo ano).

Parece não restarem dúvidas, através de vários depoimentos de camaradas de tertúlia, ter sido José Régio, já nessa altura, a personalidade mais destacada do grupo e a que sem dúvida maior influência exerceu na orientação da revista. O próprio Gaspar Simões

lisamente o reconhece: «Mais velho dois anos do que eu e quatro do que Branquinho da Fonseca, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, que vinha de imprimir, nos prelos de Vila do Conde, sob o seu próprio nome — José Maria dos Reis Pereira — uma famosa dissertação de licenciatura, disfrutava sobre nós o ascendente da idade e da bagagem que recebera nos seus estudos da Faculdade de Letras. É certo que a certas positivas vantagens de ordem cultural ou escolar se associavam excepcionais qualidades de inteligência e uma precocidade particularmente revelada nas lides da crítica. José Régio, além da personalidade evidenciada nos seus versos, afirmava uma aptidão intelectual tanto mais extraordinária quanto era certo encontrar-se de acordo com manifestações de arte e literatura menosprezadas pelos espíritos com quem nós, jovens, tínhamos até aí mais intimamente privado. De facto, enquanto Vitorino Nemésio, meu condiscípulo algum tempo na Faculdade de Direito, permanecia voltado para Anatole France e Aquilino Ribeiro (...), o poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo* vivia no culto de Dostoiewsky, de André Gide, de Marcel Proust, de Apollinaire, considerando a geração do *Orpheu* por essa altura sobrevivente nas páginas da *Athena*, uma geração de verdadeiros mestres.»⁶⁹ E acrescenta: «O meu encontro com José Régio foi decisivo para a minha vida literária. Se em mim havia a percepção dos valores artísticos que viriam a ser a base estética da nova geração, o certo é que os meus poucos anos, a minha nula precocidade, o isolamento a que estivera votado durante o tempo em que sondara a profissão comercial (...) e a infeliz matrícula num curso cuja matéria me repugnava não tinham sido favoráveis a uma consciencialização de gostos e preferências latentes

no meu subsolo intelectual, A aproximação com José Régio tornou-se-me, por conseguinte, capital. Embora já me tivesse passado pelas mãos o *Crime e Castigo*, de Dostoiewsky, e Óscar Wilde, D'Annunzio, Nietzsche, Ibsen, figurassem na minha pequena biblioteca, autores que Régio considerava, o certo é que nem Proust, nem Gide, nem Apollinaire, nem Max Jacob, nem Jean Cocteau, mestres das novas tendências literárias, lá tinham ainda o seu lugar. A pintura moderna já nós — da Fonseca e eu — a admirávamos. *Tríptico* escandalizara Coimbra com os seus desenhos «modernistas». A verdade, porém, é que em literatura, eu, pelo menos, ainda não descobrira os autores modernos.»⁷⁰ E conclui, numa inequívoca homenagem de gratidão ao excepcional companheiro e argonauta de aventuras estéticas e outras: «Foi com Régio que comecei a admirar os mestres que vieram a ser os *nostros* deuses tutelares.»⁷¹ [Note-se, entre parêntesis, que a posição de José Régio, em relação à obra e à personalidade de Gide, ir-se-á tornando gradativamente mais reticente e até... desconfiada. Enquanto a sua admiração por Marcel Proust se mantém intacta ou vai até aumentando, com Gide dá-se um evidente arrefecimento: Régio, reconhecer-lhe-á sempre a finura crítica, a argúcia intelectual, a sedução da escrita; mas verá nele, menos e menos, um exemplo de verdadeiro criador profundo e fecundo.]

A *presença* vai trazer uma outra contribuição: em vez de falar sobretudo e especificamente de literatura, tratará, de modo mais geral e mais totalitário, de *arte*: «De facto», sublinha ainda Gaspar Simões, «é por então que se tornam mais íntimas as relações que tacitamente sempre haviam existido, de resto, entre as artes plásticas

e as artes literárias. Um filósofo como Alain, escrevendo o *Système des Beaux Arts*, consagrava essas segundas núpcias da arte e da literatura, desavindas em grande parte do realismo para cá.»⁷² E acrescenta, no mesmo trecho: «E é assim que o homem, com toda a sua complexa trama de razão e instinto, de alma diurna e alma nocturna, entra na expressão artística — literatura, pintura, escultura, música, teatro, cinema, este, então em pleno ritmo ascensional no plano do silêncio, o seu mais legítimo plano —, com a soma global das suas virtualidades visíveis e invisíveis, naturais e sobrenaturais, conscientes e inconscientes.»⁷³

A revista inclui, de facto, um vasto espectro de preocupações e realizações, anunciadas, de resto, pelo toque de clarim do primeiro artigo programático de José Régio: além de poesia, publica peças de teatro (Branquinho da Fonseca, José Régio, Almada Negreiros, Raul Leal), contos ou excertos de romance, artigos sobre cinema (da autoria de José Régio e de Manuel de Oliveira), artes plásticas (José Régio, Diogo de Macedo, e António de Navarro), música (Fernando Lopes Graça: «Com ele entra o gosto melómano nos arraiais da geração»⁷⁴), literatura, filosofia e ensaio (Delfim Santos, José Marinho, Raul Leal, Mário Saa, José Bacelar, José Régio, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Albano Nogueira, Guilherme de Castilho, etc.). A partir do n.º 4, começa a publicar, nas suas páginas, textos dos futuristas: Raul Leal, Mário Saa, desenhos de Almada Nogueiros, poesias de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro: «Aos jovens de Coimbra juntavam-se os mestres de Lisboa. A coesão estava feita»,⁷⁵ notava Gaspar Simões, logo acrescentando: «Agora restava proceder ao trabalho

mais importante — a revisão de valores que fixaria, de uma vez para sempre, a posição crítica da folha e, conseqüentemente, da geração, no quadro das categorias literárias nacionais». ⁷⁶

Durante o período, extraordinariamente longo, de treze anos (longo para uma revista com as características que tinha a *presença*), o grupo coimbrão vai pôr no seu activo um impressionante leque de realizações: ressuscita, impõe e consolida a geração do primeiro modernismo, metamorfoseando os seus componentes de «clowns» em mestres (num «arraçado lírico» de 1928, Régio atira ao leitor, provavelmente perplexo, esta amostra de apologia do futurismo, dando-a como «excitante a que [ele] pense [...] e julgue [...]: «O Futurismo exige a liberdade das palavras! proclama a pintura simultânea! magnifica o lirismo da força, da saúde brutal, da alegria animal, da velocidade, do sol! O cubismo descobre novas harmonias de cores, novas arquitecturas de linhas, novos jogos de volume — refaz o mundo pela cabeça dos cubistas! O expressionismo desencadeia sobre a natureza todos os sonhos, febres, ânsias e tormentas do homem interior. O Dadaísmo declara desprezar a Arte, reduzindo-a à revelação espontânea do homem primitivo. O ultra-realismo, afasta toda a realidade realista! Mas teorias sucedem-se, combatem-se, negam-se, aniquilam-se, satirizam-se — nascem num dia, morrem num mês... Todas as construções dogmáticas, todas as afirmações generalizadoras ruem.» ⁷⁷); um pouco na esteira do Julien Benda, da *Trabison des clercs*, luta com uma coragem que os seus principais colaboradores manterão pela vida fora, contra todas as formas de servilismo intelectual, contra o «compadrio de partido» ⁷⁸ ou «de

capela»⁷⁹, que infestava as letras nacionais («Cada facção política e cada capela dispunha dos seus padroeiros, tinha os seus devotos», dirá mais tarde João Gaspar Simões⁸⁰); propõe e consagra um núcleo de poetas, romancistas, contistas, dramaturgos, que renovam o cenário das letras nacionais, através de uma «curiosidade» viva pelo homem (e não só psicológica...): Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, Irene Lisboa, José Marmelo e Silva, Vitorino Nemésio, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro, Olavo d'Eça Leal, Pedro Homem de Melo, Saul Dias, Francisco Bugalho, Carlos Queirós, Fausto José, Alexandre de Aragão, António Botto, Alberto de Serpa...; cria as «edições *presença*», para as quais o autor entrava com o dinheiro e a revista com o prestígio gradativamente crescente e cobijado (exemplos de edições *presença*: *Posição de Guerra*, de Branquinho da Fonseca, *Biografia*, de José Régio, *Temas* de João Gaspar Simões, *...mais e mais*, de Saúl Dias, *Amores Infelizes*, de João Gaspar Simões); mostra um interesse vivo e crítico pelo cinema, *como arte*, desde o primeiro número: «Foi ela», nota Gaspar Simões, «a primeira revista de artes e letras que em Portugal concedeu ao cinema honras de verdadeira arte». ⁸¹ (Logo no primeiro número da revista, Régio afirma convictamente: «Hoje o Cinematógrafo já é Arte. Já cita Obras-Primas. Já tem artistas habilidosos, talentosos ou geniais. Já é lícito, pois, tentar definir a Arte dum Mosjoukine como se tenta definir a dum Poeta ou dum Pintor.» ⁸²); começa a publicar uma série de *Tábuas Bibliográficas* dedicadas aos corifeus do modernismo (Sá-Carneiro, Pessoa, Raul Leal, Mário Saa, António Botto, Almada Negreiros); a propósito de uma homenagem oficial prestada em Coimbra ao poeta menor António

Correia de Oliveira, a revista publica um comentário áspero e inquisitivo, sobretudo por se ter a Universidade associado às celebrações, decretando feriado ⁸³; publica *Cartas Inéditas de António Nobre*, os *Indícios de Oiro* de Sá-Carneiro, estabelece, graças aos bons ofícios de Casais Monteiro, uma efectiva e não oficiosa aproximação com escritores brasileiros de vulto, que se tornam colaboradores da *presença*; agride com coragem e coerência, em relação à sua filosofia estética de sempre, a política de dirigismo cultural do Estado Novo; abre-se a colaboradores que, num futuro próximo, mudarão de campo, passando a defender valores de arte menos compatíveis com o alegado «individualismo» e «formalismo» presencista: João José Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Namora... Organiza exposições de pintura, concertos e conferências literárias. ⁸⁴ Polemica com *O Diabo*, vê crescer o seu prestígio na razão directa, ora de uma hostilidade simplesmente mesquinha, ora de uma inevitável oposição estético-ideológica que os tempos também promovem e, em parte, justificam: «Colaborar na *Presença* era a suprema honra para cada jovem que surgia na Lusa Atenas...», dirá António Ramos de Almeida, um dos críticos do neo-realismo. ⁸⁵ O prestígio tem o seu preço: à volta da *presença* começava a rondar o inevitável cortejo compósito de malícias, invejas, calúnias e, também, de um genuíno desejo de emancipação e evolução. Começa-se a falar em academia, em anquilosamento, em reacção... Estamos em 1935. Já cinco anos antes se dera uma cisão interna dentro do grupo presencista: numa carta de 16 de Junho de 1930, Adolfo Rocha (Miguel Torga), Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca invocam um pretexto nebuloso e afastam-se da revista.

O pretexto dado era ridículo e mal articulado: a «perspectiva dum tipo único de liberdade» que os signatários imputavam como destino inevitável de quem continuasse amarrado ao grupo, é facilmente desmentível pelos actos e pelos textos. O incidente tem, em si, pouca importância, em termos de história da literatura, ao contrário do que pensa Gaspar Simões ⁸⁶ (que, de resto, o analisa em termos de miudezas psicológicas de comportamento humano); mas é significativo como indicação, em escala menor e interna, do que irá dar-se, em escala maior e mais visível, não muito tempo depois. A «emancipação» de Torga, Branquinho e Bettencourt, a nível de história de «mestres e discípulos», é pura «petite histoire» sem grandeza e sem verdade; mas, a nível de uma genuína inquietação de quem visa respirar outros ares e abrir-se a outras preocupações, é um sintoma ominoso e um sinal que convém «ler» com atenção e simpatia. Em 1935, os «sinais» são mais abundantes e mais evidentes. Régio reage: «É natural que no decorrer de nove anos a *presença* tenha variado um pouco os seus pontos de ataque, os seus campos de guerra, os seus estilos de luta, as suas preocupações de pormenor. Ou sereis vós, prezados camaradas, vós os dinamitistas, vos os avançados, vós os desempoeirados de espírito, (pois com outros defuntos não gasto eu cera...) que a um tempo acusareis a *presença* de estar parada e de não ter parado?! Não, decerto. Inconsequências e limites desses, têm-nos aqueles espíritos retrógrados contra os quais todos nós vimos lutando... Para quem der à *presença* o indispensável mínimo de simpatia e compreensão, aparecerá natural que ela tenha evoluído um pouco durante os seus nove anos de existência, sem deixar de essencialmente

continuar sendo o que sempre foi. E aparecerá natural que, por vezes, os seus números sejam desiguais, uns melhores outros piores, uns com mais versos outros com mais pancada, uns com mais prosa artística outros com mais prosa crítica, uns com colaboração de A e B outros já sem a colaboração de A e B... São vicissitudes da vida de qualquer revista, sem atravessar as quais nenhuma revista vive: mormente uma revista portuguesa deste género. Dai-vos ao trabalho de confrontar os primeiros números da *presença* com os mais próximos: Se nada vos cega, tereis de verificar que não evoluiu para pior. Agora, que a *presença* não é o que poderia ser?, que tem muitas deficiências?, que não atinge o ideal? Oh! plenissimamente de acordo! Quer isso dizer que seja um cadáver? Não... ninguém se incomoda com as doenças de um cadáver. Quer dizer que se pode fazer melhor? Quer. Pois bem: fazei vós aparecer uma revista superior à *presença*. Dai-lhe uma expansão como a *presença* nunca teve. Descobri-lhe colaboradores que a *presença* nunca descobriu. Abri-lhe horizontes que a *presença* nunca sonhou. Alimentai-a com sacrifícios que a *presença* nunca nos mereceu. Erguei-a a um plano de sonho e combate que a *presença* nunca indicou. Assegurai-lhe uma existência a par da qual nada serão os trabalhados nove anos da *presença*... (Vós tendes razão! O que é a *presença* para o que há a fazer? Fazei, prezados camaradas! Fazei!) E depois de ter alçado a sua taça a esse triunfante rival, *presença* morrerá contente. Ora até lá não deveis esbanjar energias que vos virão a ser necessárias: não deveis incomodar-vos com a presença da nossa *presença*. Dai-nos licença de humilde e provisoriamente existir.»⁸⁷

A reacção de Régio era firme, articulada, maliciosa sem baixeza, — e constituía um desafio construtivo. Era já o famoso e saudável: «Démolissez-moi! [Et faites-mieux!]

que anos depois António Sérgio atiraria à face de António José Saraiva e do seu grupo... A verdade, porém, é que a sua lucidez pressentia que um vento de inquietação e renovação gradativamente mais forte começava a soprar. Em carta a João Gaspar Simões, de 21 de Março de 1936, Régio observa: «Uma geração começa a mexer-se contra nós, é certo — mas contra o que em nós é melhor só pode mexer-se pelo que nela é pior. O resto... são defeitos dela e nossos. O resto é o inevitável fluxo e refluxo das gerações, o jogo das paixões melhor ou pior disfarçadas, a luta dos interesses e o *struggle for life*, a história de sempre — o movimento cruel e fecundo. Erguer-se-ão vários contra nós, como nós nos erguemos e ergueremos contra vários... Mas vá cada um de nós fazendo o mais e o melhor que pode, vá cada um de nós procurando atingir o seu instante de eternidade, que acima do movimento temporário há qualquer coisa de eterno.»⁸⁸ Denunciando embora o que haveria de mesquinho ou demasiado humano em certos ataques, Régio era forçado a reconhecer no horizonte o «inevitável fluxo e refluxo das gerações» e, mais do que isso, «o movimento cruel e fecundo»... Os primeiros ataques partirão simultaneamente do semanário lisboeta *O Diabo* e da revista portuense *Sol Nascente*. Nem todos são articulados de modo convincente. Até muito mais tarde, certa crítica neo-realista (não toda, felizmente) continuará a mastigar chavões esvaziados de conteúdo, aludirá a «imobili[zação] num intelectualismo sem saída» (não se sabe bem o que isto seja), a «princípios caducos»

(quais?), a «uma literatura confinada em si própria» (quando defendeu a *presença* tal coisa?), a «análises minuciosas sem outro objectivo além dum esteticismo estéril», a um «individualismo estetizante»... Mas, para além deste estrebuchar linguístico e desta gaguez filosofante, algo de genuino e forte e voluntarioso começava a emergir. Alguns dos melhores e mais articulados representantes da corrente neo-realista reconhecerão o serviço, prestado pela *presença*, «útil pela agitação provocada, pelo seu esforço de arejamento, pela hostilidade a um intelectualismo amorfo»⁸⁹, mas notarão que o horizonte respiratório dela «não podia já corresponder às realidades instantes de um mundo que acabava de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo o homem neles participava.»⁹⁰ A pressão envolvente acabaria por ter repercussões internas. Reagindo embora, o grupo, geograficamente dividido, enervado por razões múltiplas (de que o apocalipse internacional pendente e, em Espanha, já ensaiado, não devia ser pequeno factor), usado e tenso por treze anos de resistência ao desgaste financeiro e à usura que a independência inevitavelmente segregava, desapoiado dos partidos e exércitos particulares a que aludia Sainte-Beuve e portanto vulnerável ao «insulto de passagem», — a *presença* estava à mercê do primeiro incidente interno que a viesse definitivamente desagregar. O incidente surgiu sob a forma da publicação, no último número da revista, de um texto de Gaspar Simões, *Diálogos inúteis*. Casais Monteiro, co-director da revista, desde 1931, após a «dissidência», considera-os «reaccionários» e escreve uma resposta que Régio se recusa a publicar na

revista, do mesmo passo que mostra, em relação ao seu camarada, uma atitude mais conciliatória do que aquela que desejaria Gaspar Simões. A cisão estava consumada. Francisco Bugalho, dedicado amigo do grupo, tenta salvar a revista. Mas Régio sentia-se cansado e atraído por outro tipo de tentações, a menor das quais não era a sua obra pessoal. Um grupo de autores aderentes do movimento rival e ascendente — neo-realismo — ainda dirige aos três directores da *presença* uma nobre carta de incitamento a que se não deixe morrer uma revista que sempre tinham visto «defender pena de cada um dos seus directores a seriedade e sinceridade artísticas acima dos conflitos pessoais e das escolas literárias». Tentativa idêntica fez um grupo de escritores mais ligados a presença: Guilherme de Castilho, José Marmelo e Silva e João Campos, que amargamente comenta: «*Um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura* não conseguiu vencer, parece, os *desencontros pessoais e conflitos particulares* de todos ou de alguns dos seus directores.»⁹² Era verdade; mas não era toda a verdade. Havia também uma história de cansaço e de usura nervosa. E não se podia dizer que a influência da *presença* cessara com o desaparecimento físico da revista. Noutros lados, Régio, Casais, Gaspar Simões, Castilho, Nogueira (Albano), Bacelar, iriam fazer sentir a influência do seu magistério de independência crítica. Agora, ainda mais desarmados. Muitas vezes, legitimamente vulneráveis. E, sobretudo, a obra criadora de alguns iria deixar uma marca perdurável na superfície visível de história literária portuguesa: uma obra de audácias dominadas, de aventura que uma ordem vigilantemente policia, de prudências meticulosamente subvertidas, de superfícies

que, as vezes, tranquilamente escondem a fundura dos abismos.

III / BALANÇO DO MOVIMENTO

Pour bien juger, il faut s'éloigner un peu de ce que l'on juge, après l'avoir aimé.»

ANDRÉ GIDE

Para bem se julgar é preciso que um certo afastamento se suceda a um certo amor. Amor que implica atenção: não há mesmo amor possível que não se alimente de uma atenção minuciosa. Amador é aquele que *repara*. A morte do amor começa com um gesto de distração, do mesmo modo que o seu nascimento começara com o gesto de um *olhar*. O bom juízo só pode resultar de uma atenção que existe ou já existiu. Atenção que, no caso da literatura, não pode senão levar ao conhecimento dos textos. Por isso D'Annunzio considerava a atenção como a maior homenagem que se podia prestar a um artista. Entre nós critica-se muitas vezes «de ouvido» e os lugares comuns sem qualquer fundamento vão passando, com alegria, de mão em mão. Poucos movimentos literários em Portugal terão suscitado um tal acervo de «idéés reçues» (que se foram refinando ao longo da cadeia...) como o do grupo da revista coimbrã. Creio ter sido Rilke quem afirmou que a reputação de um homem é o resultado da soma de todos os malentendidos correntes que circulam acerca dele... A reputação da *presença* (até mesmo entre certos críticos de boa vontade e não duvidosa inteligência) tem sido frequentemente o resultado acumulativo de

malentendidos que se foram herdando — sem que ninguém os fosse *verificar*.

O primeiro dos preconceitos que tem impedido, logo à arrancada, uma visão clara do presencismo tem sido o do suposto monolitismo do movimento; monolitismo que, aliás, se visiona duplo: o que confunde as personalidades do grupo umas com as outras e o que confunde um programa teórico que se propõe vasto, aberto e englobante, com algumas *criações particulares* de alguns dos seus mentores. Os romances ou contos ou novelas dos narradores da *presença* poderão ser (se o forem) *sobretudo* psicológicos, mas *nada* no programa presencista valoriza sistemática e prioritariamente o romance psicológico e muito menos exclui o romance simbólico, ou mítico, ou poético, ou social... E isto é claro e firme desde os primeiros textos — manifesto do projecto presencista — o que de nada lhe valeu: o «psicologismo» da presença, suposto ou real, tem sido uma das «bêtes noires» do grupo de vinte e sete, desde a sua criação até aos dias de hoje. Também de nada valeu que a obra de Régio fosse muito mais do que uma mera (mera, porquê?) aventura psicológica, como pouco têm ajudado a destruir a legenda os ingredientes míticos e simbólicos que minam e perturbam as estruturas aparentemente claras dessa extraordinária novela de Branquinho da Fonseca, que é *O Barão*. Algumas novelas de Marmelo e Silva entram com desenvoltura pelo ventre do mito e *O Príncipe com Orelhas de Burro* ou *A Salvação do Mundo* ou *Jacob e o Anjo* (ou mesmo *Benilde*) pouco têm que ver com realismo psicológico.

Por outro lado, se Gaspar Simões se mostra aparentemente «comblé» com o seu investimento total no universo da arte, José Régio repetidamente afirma,

ou pela boca dos seus fantoches, ou directamente pela sua, que «fazer disso [da vida de escritor] uma profissão (...) havia de [lhe] parecer pouco.»⁹³ No seu último livro publicado, *Confissão dum Homem Religioso*, muito embora considerando a arte uma *absorvente distração* do homem, vai dizendo «que outra é a suprema finalidade da vida.»⁹⁴ E fora já, ao longo dos anos, martelando, nesse retocadíssimo e nunca inteiramente «fechado» posfácio aos *Poemas de Deus e do Diabo*, a ideia de mundos que lhe pareciam «transcender a literatura.»⁹⁵ O que nada disto impediu de ter um crítico de boa fé, inteligente e generoso, como Mário Sacramento, afirmado, com vigor, que a *presença* declarara ser a arte «o fim suficiente da vida humana.»⁹⁶ Eduardo Lourenço, com toda a sua perspicácia analítica, cometeu um erro idêntico ao afirmar: «Nisto reside a marca da sua [da *presença*] geração e o seu carácter genérico. A «Presença» foi a geração mais literariamente consciente das gerações literárias portuguesas. A mais literária também, aquela para quem a literatura é forma de vida e não uma de entre as possíveis, mas a forma superior da vida. Não censuramos, nem elogiamos. Verificamos apenas.»⁹⁷ Ora Régio — e trata-se do mais destacado e influente teorizador e criador da *presença* — não se cansou de afirmar o contrário. Para ele, a literatura, o convívio literário, a vida literária — não eram de modo nenhum a plataforma última que assintoticamente visava. Mas havia um problema de «integridade» artística a resolver (mais ainda do que de «sinceridade» que, nele, é violenta mas complicada): *enquanto* artista, isto é, enquanto fazedor de arte, Régio entendia que *nada* devia pôr acima desse dever de integridade que visa o equilíbrio interno de todas as partes constituintes da obra.⁹⁸ Aludindo ao

misticismo de Tolstoi que, em algumas das suas obras da última fase, se sobrepõe a tudo, minando-lhes a harmoniosa construção, Régio comentava, mau grado a sua inesgotável admiração pelo romancista russo: «Sempre o objecto da expressão de cada artista foi, é, será, ele próprio, ou o mundo através dele. Como não exprimiria, então, o místico artista o seu misticismo? A possível força da sua expressão artística será filha da sinceridade da sua posição mística, da profundidade dos seus sentimentos; exactamente, por exemplo, como a força da expressão artística do revolucionário (qualquer que seja) será filha do fervor das suas aspirações e sinceridade das suas convicções, etc. Mas é como artista que o místico então exprimirá o seu misticismo; *não como místico*: pois na medida em que se exprime como artista deixa de se exprimir como místico, e na medida em que se exprime como místico deixa de se exprimir como artista. Eis um dos conflitos de Tolstoi, por exemplo.»⁹⁹ *Pois na medida em que se exprime como artista deixa de se exprimir como místico* — eis a chave do comportamento exemplar que Régio propunha e que, fora de qualquer dúvida, ele próprio adoptou: pendendo embora, visivelmente, para preocupações que lhe, «parecia transcender(em) a literatura», *enquanto* artista, agia *como artista* e não como delegado de outros mandantes, ainda que supremos. Como o Becket de Anouilh que, enquanto sacerdote, *vestia* a honra de Deus (que aliás desconhecia) contra as ambições do amigo (que de resto amava), os presencistas, *enquanto* sacerdotes de uma arte que juraram servir, não punham preocupação nenhuma acima da que lhes causava a solidez do edifício que iam construindo. Mas só enquanto artistas: o que nada nos permite deduzir sobre o que era, para eles, o mais

profundo significado do ofício de estar vivo. Não há dúvida que viam na arte uma das formas possíveis de salvação — mas dizer que ela era a única será penetrar abusivamente em domínios que muitos deles deixaram deliberadamente fechados à curiosidade biografista. Quando Régio, por exemplo, nos últimos versos da «Sarça Ardente», clama:

Não mais! E nos silêncios do meu verso,
Fala tu!, Voz suprema do Universo

não há dúvida que visa, como «forma superior da vida», não um discurso literário que o redima e o instale numa forma de eternidade profana, mas um «silêncio» que lhe permita ascender a regiões que transcendem a literatura e de algum modo a excluem.

Por outro lado, esta demasiada auto-suficiência artística que se tem tendido a atribuir aos supostamente «contentinhos» da *presença*, este ericado e rígido código de comportamento exclusivo no domínio da arte, briga muito frontalmente com a claríssima e proclamada consciência que eles tinham do que também há de lúdico na arte, do que ela comporta de jogo, de provocação e, às vezes, até, de «private joke». Tudo isso está nos textos, nos de crítica, nos de teoria e nos de criação mas é como se não estivesse. «Arte é jogo», proclamou Régio com ênfase e teimosia. E, por aqui, jogou ele um jogo claro e honesto, mostrando com clareza o arsenal da sua oficina. Há no ofício dos melhores artistas da *presença* muitos momentos de jogo, de *divertissement*, de auto-paródia, em que eles inesperadamente se demitem de toda a solenidade anterior. Era a isto que aludia Thomas Mann (um

escritor que os presencistas profundamente admiraram), ao mencionar aquele «tempo em que a arte não sabia ainda que era “a Arte” e se ria de si própria. No fundo», acrescentava Mann, «o artista gostaria de a manter nesse estádio. A arte deveria, em sua opinião, nunca cessar de rir-se de si própria; e ele, o artista, queria, em todo o caso, poder continuar a rir-se, pelo seu lado, em vez de acolher, com ar solene, as honras e as dignidades, assim renegando a sua juventude indócil e solitária.»¹⁰⁰

Este cepticismo em relação à demasiada «importância» que o próprio autor se atribuiria, esta ausência de auto-contentamento em relação ao valor seguro e solene que às suas próprias realizações consagraria, esta sistemática «suspeita» do que há na arte, por um lado, de jogo paroquial, pelo outro, de *incompetência* para exprimir o que mais fundo nos intriga e perturba, são, por exemplo, uma das componentes *irónicas* mais interessantes da obra de Régio e desde cedo manifestada. E ainda aqui nos parece que Eduardo Lourenço, na sua inteligente avaliação do que a literatura representou de vital para os homens da *presença*, foi longe demais, ao dizer que «Régio crê mais na sua literatura do que na literatura, ou melhor, só parece crer nesta porque antes crê naquela (...)». ¹⁰¹ Ora o *recuo* de Régio, em relação às possibilidades da palavra, começa cedo, começa mesmo *antes da presença*, quero eu dizer que ele dramaticamente se explicita num dos mais significativos passos dos *Poemas de Deus e do Diabo* (de publicação dois anos anterior à revista e de concepção e realização provavelmente bem mais de dois):

Que a fala do meu corpo é intolerável,
Mas a minh'alma é bela,

E eu ou hei-de pedir-lhe que se cale
*Ou hei-de dar-lhe a voz da minha língua miserável!*¹⁰²
(o itálico é nosso)

Um pouco mais tarde (de 1934), o Jaime Franco do *Jogo da Cabra Cega*, exclamará: «Ah, que esforço o tentar exprimir pela palavra sentimentos, emoções, pensamentos de que a palavra não pode dar senão urna baça e deformada imagem!»¹⁰³ E o mesmo Jaime Franco, alguns anos e alguns volumes mais tarde, n'*A Velha Casa*, voltará à mesma obsessão: «Tão pouco, ainda, tem sido aprofundada a subtilidade ou riqueza da vida íntima, que a linguagem usada para a exprimir não ultrapassa um desolador simplismo, e quase se fica por aquelas suas facetas superficiais já mais do que mastigadas.»¹⁰⁴ E um dos personagens do conto «Os Paradoxos do Bem» repisarà o tema: «As nossas palavras pesam, a nossa clareza confunde, as nossas explicações limitam...»¹⁰⁵

De tudo quanto temos vindo a dizer, ao longo destas páginas, parece poder concluir-se não ser muito legítimo falar-se da «crítica presenciata» como de uma frente única e organizada, propondo um conjunto de princípios muito firmemente delineados, àcerca dos quais todos os componentes do grupo estivessem mais ou menos de acordo: um Gaspar Simões diverge bastante de um Casais Monteiro ou de um Bacelar e, mais ainda, de um Régio. Neste ponto damos o nosso inteiro acordo a Jacinto do Prado Coelho, quando afirma tornar-se «arriscado caracterizar em bloco uma «crítica presenciata» visto que «seria mais justo falar antes de críticos observando pressupostos e rumos próprios.»¹⁰⁶ Considerando apenas as três

personalidades mais em evidência do grupo, por serem todos, a um tempo, críticos e criadores de importância reconhecida — Simões, Casais Monteiro e Régio —, notaremos, do último, a démarche crítica humilde, lenta, cautelosa, envolvente, gradativamente pressionante, feita de avanços-balões-de-ensaio e de recuos estratégicos, paciente, morosa, ponderada, quase excessivamente prudente, mas finalmente firme e teimosa em relação ao pouco a que julga *ter chegado*; do segundo, Casais, uma tentativa de articular, com uma dignidade facialmente raciocinante, a intuição de um mistério que se visa deixar intacto («Casais Monteiro é aquele em que o irracionalismo consciente toma feição mais peremptória»,¹⁰⁷ diz Jacinto do Prado Coelho); Gaspar Simões é intuitivo, impaciente, fulgurante, temperamental, ousado, imprudente: precipita-se, investe numa ideia, sem a ter cautelosamente pesado ou tentado «falsificar» (no sentido Popperiano do termo: provocar, para lhe sondar a solidez, a tentativa acelerada da prova da sua falsidade...) — por isso atinge, muitas vezes, iluminações fulgurantes, fecundas em pistas, outras, compromete-se numa cadeia de conclusões que se determinam umas às outras, a partir de uma falsa premissa, aparentemente engenhosa e sedutora... Simões é muitas vezes atraído por um biografismo escorregadio e passando ao lado dos textos; Régio afirma que «a autenticidade da obra só pela obra é reconhecida»¹⁰⁸, mas lê *nos textos* da obra de Camilo ou de Florbela o fio fascinante de destinos que interminavelmente o intrigam; etc. etc.

Há, no entanto, e apesar de tudo, um solo comum entre os presentes, e seria estulto negá-lo: um amor genuíno à arte como arte, um gosto da independência e

da liberdade interior, a convicção inabalável de que a arte é obra individual, o horror ao dirigismo crítico, ao dogmatismo doutrinário, a tónica posta nos valores intemporais, o valor atribuído à intuição inicial como base de toda a crítica, um certo ou quase total alheamento em relação à «análise da obra literária como criatura verbal, estrutura de palavras»,¹⁰⁹ uma vocação pedagógica evidente... E, sobretudo, uma inabalável capacidade de defender o objecto artístico contra a tentativa de invasão de pelouros que o não respeitam e que tendem a subvertê-lo. E também um genuíno horror a «modas» que se propõem como fórmulas definitivas e exclusivas, valor que tem o seu reverso, a partir de certa altura, no risco que também se corre de cair num certo anquilosamento em relação a metodologias novas que, se não são a última e definitiva verdade, se rompem também por não poucas costuras, se trazem consigo uma ingénua e provinciana certeza da sua «cientificidade» e «rigor», nem por isso são menos uma etapa necessária na longa e milenária cadeia de aproximações e erros que lentamente nos vai pondo cada vez mais perto de uma desejável avaliação objectiva.

Outro ponto — e será o último — gostaríamos de aqui ventilar: o da suposta «contra-revolução» ou «bonapartismo poético» que segundo Eduardo Lourenço, a *presença* teria significado, em relação ao *Orpheu*. Estamos, é claro, a referir-nos a um texto extremamente interessante, do ponto de vista da riqueza de ideias e de estímulos que nele se agitam em generosa profusão, publicado, primeiro, no jornal «O Comércio

do Porto», mutilado até no título, republicado em vários lados e mais tarde incluído no volume *Tempo e Poesia*, com a brutalidade do título atenuada, agora, por um ponto de interrogação: «Presença» ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?»

Julgamos efectivamente que Eduardo Lourenço, embora «descrevendo» com brilho as diferenças abismais que existem entre o *Orpheu* e a *presença*, não prova *só por isso*, e muito menos com os argumentos aduzidos, que são sobretudo de natureza temática, que haja contra-revolução na passagem do primeiro ao segundo daqueles movimentos. Uma contra-revolução é um movimento que se opõe, que de algum modo se propõe travar e destruir alguma coisa e as consequências dessa coisa. Uma *diferença* não prova uma reacção e muito menos um contra-golpe. Todos os mestres fecundos acabam por dar à luz discípulos que deles têm que divergir (e, às vezes, explicitamente o desejam). «Nathanael, deita fora o meu livro...», dizia já o Gide das *Nourritures*. O *Orpheu* não podia (nem isso tinha interesse) dar à luz um outro *Orpheu* — nem ele teria podido ser «salvo», para nós, por gente igual à sua. No fluxo contínuo dos tempos, aos períodos de frenética «aventura», é bom que sucedam períodos de alguma «ordem», que permitam fazer-se um pouco o inventário dos ganhos e conquistas anteriores e inscrevê-los no património da nação. Eduardo Lourenço não recusa à *presença* o mérito de ter prestado esse serviço, mas faz-lhe uma curiosa reserva que se traduz, sibilamente, no alto elogio que se pudesse, no fim de contas, fazer ao movimento coimbrão: a *presença* ao «salvar» o *Orpheu*, teria prestado um serviço cujo alcance transcendia a sua própria compreensão. Isto é: a admiração dos jovens

presencistas traduziu-se, objectivamente, por um serviço útil, mas a «leitura» que eles faziam do *Orpheu* passava ao lado dos valores sísmicos e apocalípticos que se inscrevem nesse «desastre obscuro» que Lourenço vê na passagem meteórica e devastadora destes itálicos cantores. Como poderia ser de outro modo? Régio, Torga, Casais, eram criadores pessoais, de direito próprio, traziam consigo a sua própria visão do universo, visão poderosamente pessoal, invasora e «limitada» (no sentido forte e construtivo), por outras palavras, nada tinham de submissos Eckermans aplicados e neutros (que, esses, dificilmente se aperceberiam da grandeza de um Pessoa ainda por «destapar»). A validade de uma admiração proclamada não se pode medir pelo tipo de leitura que, em determinadas circunstâncias, se faz do objecto lido. Se, hoje, a leitura que Eduardo Lourenço faz de Pessoa nos parece infinitamente mais complexa e estimulante do que a dos jovens presencistas (passaram alguns anos), nada nos garante que, dentro de cinquenta anos, o texto do autor de *Tempo e Poesia* pareça igualmente aceitável aos argonautas de então. A *presença* fez a leitura que pôde, sendo ela o que era e sendo o *Orpheu* o que foi.

Acreditamos, por outro lado, ao contrário do que afirma Eduardo Lourenço, que é *mesmo* no campo da linguagem que as diferenças entre os dois grupos se devem medir. Não é o facto, *em si*, de o *Orpheu* se ter embrenhado numa odisséia ontológica e a *presença* numa aventura psicológica (o que não chega a ser verdade, nem para a *presença*, nem para o *Orpheu*) que permite comparar a grandeza de um movimento com a menor grandeza do outro. Postas as coisas nesse campo, confessamos não saber como aferir os resultados

alcançados pelo argonauta Proust com os resultados obtidos pelo argonauta Pessoa. Cremos não ser em termos do «tamanho» do tema, da visão ou da «profundidade» filosófica, que se deverá aferir da grandeza de um poeta. Isso levar-nos-ia longe e poria, porventura, o «Alma minha gentil» de Camões (limitadíssima aventura psicológica) infinitamente abaixo de tanto mau soneto filosófico que Antero também foi capaz de fazer... Era, pensando nisto, que George Boas, numa conferência sobre o tema *Philosophy and Poetry*, propunha esta tese afinal bem pouco subversiva: «...as ideias contidas na poesia são normalmente sedições e muitas vezes falsas e nenhuma pessoa com mais de dezasseis anos acharia que valesse a pena perder tempo a ler poesia apenas pelo que ela diz.»¹¹⁰ Eduardo Lourenço não deixa também, por outras palavras, de acentuar que se não trata «do que o poeta diz»; mas vai avançando — embora com a subtileza que a sua escrita permite — o ponto de vista de que um apocalipse ontológico é, *enquanto poesia*, necessariamente mais importante do que uma indagação psicológica. Isto, parece-nos bem, é propriamente do domínio do ...herético!

Mas, voltando, para concluir, à ideia de contra-revoluções parece-nos, repetimos, bem mais justo falar de um natural suceder-se um desejo de arrumo e consolidação, a um período de vendaval e anárquica pesquisa (o que nem elimina a coexistente possibilidade de sondagem criadora durante os períodos de «ordem»). Num belo texto, cujo título: «La Aventura y el Orden» se inspirava em alguns versos de Apollinaire, Guillermo de Torre aludia, em termos que nos parecem de inexcusável justeza, a este natural movimento pendular

entre a «aventura» e o «compromisso»: «Durante cierto tiempo, mantener-se y abroquelarse únicamente en la trinchera de la aventura, es posible y aun legítimo. Pero perpetuarse en este difícil reducto exigiría no solamente fuerzas renovadas, sino inacabables reservas de ingenuidad. Es lógico, pues, la llegada de un tramo climatérico — vago y resbaladizo momento psicológico, difícil de caracterizar con palabras precisas — en evolución del espíritu juvenil.

«Este, sin perder su dinamismo esencial, tiende empero a hacer un alto en el camino. No tanto por fatiga, como por necesidad de recapitulación y ensanchamiento de perspectivas. Vuelve no solo hacia atrás, sino también lateralmente, la vista, tratando de superar los lindes coetáneos o generacionales. Amplía su órbita de intereses en el tiempo, mientras su visión en el espacio utiliza otras escalas de medida y acepta normas de relatividad. En suma, empieza a contar con el pasado, sin renunciar a los intereses de su tiempo. Y de este primer enlace de compromisos, del naciente pacto brota una exigencia criticista, cuya expresión — el sentido de la calidad — se le convierte en aceite tanto como en torcedor.» ¹¹¹ Eis, quanto a nós, magistralmente caracterizada a sequência de movimentos que foram o *Orpheu* e a *presença*: a segunda, investindo com uma «exigência criticista» que se exprime em «sentido de qualidade», a fazer evoluir o «espírito juvenil» do primeiro, sem nada perder do seu «dinamismo essencial».

Parafraseando um poeta francês moderno, diríamos que, se há autores que escrevem com tinta e autores que escrevem com luz, há um terceiro grupo, a que sem dúvida pertenceram os homens do *Orpheu*, que escrevem

com sangue, com lava, com fogo, com terra, com lama e com pó de diamante. A *presença*, quer-nos parecer, representou um feliz e equilibrado compromisso entre a luz e estes últimos ingredientes a um tempo mais obscuros e mais inspirados.

IV / POST-SCRIPTUM

Na interpretação de Teófilo Braga, Eça foi um republicano e um revolucionário; na de António Sardinha, um mestre da contra-revolução.

ÁLVARO LINS

Parece-nos que a suposta contra-revolução que a *presença* teria representado, relativamente ao *Orpheu*, poderia e deveria ser investigada de um ponto de vista (aliás bem legítimo) da sociologia da leitura. Não é a *nossa* reacção (de leitores de hoje), não é a nossa sensibilidade pervertida (no sentido nobre) por tantas componentes posteriores à *presença*, afinada por tantos percursos teóricos e aplicados vindos depois, — que estarão em melhor posição de ler (e *reflectir* sobre) o impacto que a *presença* teve de facto no público do seu tempo. Falar de uma contra-revolução de que na época ninguém se teria apercebido — e, menos do que todos, os habituais utentes e exploradores dos movimentos contra-revolucionários —, é cometer um pouco o pecado de se ver, por exemplo, reaccionarismo burguês num Voltaire ou num Diderot que não estavam, na época, em condições de irem além daquilo que foram. As revoluções e as contra-revoluções *têm data* e não é com olhos *de depois* que se pode medir melhor o impulso progressivo de uma ou o élan retrógrado da outra. A leitura dos textos e dos comportamentos da época *presencista*, no que respeita à reacção geral do público ao movimento coimbrão, poderão ser úteis a uma mais

justa avaliação dos ingredientes inovadores do grupo de Régio e Simões. Não que dessa leitura se deduza, em linha recta, a natureza e a intensidade dos ingredientes. Mas ela será um índice razoavelmente seguro da existência de tais componentes — e do valer a pena o trabalho de pesquisá-los.

Ora nem é difícil nem demasiado moroso, através de um compulsar dos jornais da época ou de uma meticolosa sondagem aos contemporâneos do percurso presencista, concluir, ou do nítido recuo do público, em geral, relativamente aos participantes do segundo modernismo, ou, de modo mais afirmativo, da violenta reacção de alguns sectores a esse movimento. O texto que a seguir damos na íntegra e ao qual já anteriormente nos referimos — «Literatura Viva» -, da autoria de José Régio, publicado no primeiro número da *presença*, dá bem o «clima» que a literatura mais vendida e mais cotada então respirava, o contexto em que triunfavam os Antero de Figueiredo, os Correia de Oliveira, os Júlio Dantas, os Manuel Ribeiro e outros de idêntica estatura:

LITERATURA VIVA

POR JOSÉ RÉGIO

Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre

o adjetivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjetivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizarrria podem ser poderosas — mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre estas qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário.

Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. A falta de originalidade da nossa literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozam. É triste — mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedição) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra dum moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses germens de literatura viva se desenvolvem. O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitui-se a personalidade pelo estilo. Mas criar um estilo já é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio. Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional. E é curioso: Só então os críticos portugueses começam a reparar em tal e tal obra: Quando ela exhibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades. Em vez de lhes alargar o gosto, a erudição amareleta-lhes a alma... Mas esta é outra

questão, bem digna de ser tratada menos acidentalmente. Volto ao meu assunto, e suponho agora um exemplo talvez mais consolador: O escritor português tem e mantém uma personalidade. Pergunto: É essa personalidade suficientemente rica para que produza uma obra rica de conteúdo e de continente, de substância e de forma? É regra geral — presto homenagem às excepções — os nossos artistas terem uma mentalidade insuficiente; uma sensibilidade por vezes intensa, mas reduzida; e uma visão unilateral da vida. Esgotados em dois ou três livros, repetem-se confrangedoramente. E o seu progresso é puramente linguístico, superficial e negativo, porque breve a língua deixa de ser um meio vivo de expressão artística. É um instrumento quase inútil, que se aperfeiçoa (?) segundo este ou aquele preconceito.

Da pouca originalidade da literatura portuguesa, naturalmente resulta em grande parte a sua pouca sinceridade. Ter uma maneira, é para o nosso escritor achar um certo número de contrafações que se lhe afiguram mais dentro da sua indecisão de personalidade. O escritor passa então a produzir literatura mais ou menos mecânica. É-me desagradável falar destes pobres exemplares da nossa mediocridade; mas assim é preciso: tanto mais que o problema da sinceridade é hoje complicado, como, de resto, todos os problemas contemporâneos. A expressão directa, simples, organicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica dele. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos — são-no conscientemente. Salvo raríssimas excepções. Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparência de pouca sinceridade: o lirismo, e a ironia, o abandono e a atitude, o subconsciente e a razão — emaranham-se na arte de vários mestres contemporâneos. Daí resulta uma novidade de processos e meios de expressão que surpreende, irrita, perturba, ou provoca o desdém dos não iniciados. Mas os verdadeiros não

iniciados são os que não têm probabilidades de iniciação. E desses, nada a esperar. O verdadeiro papel do crítico é pois discernir e separar os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos. Os primeiros existiram em todos os tempos, e são os responsáveis de toda a literatura morta de qualquer tempo. Os segundos também existiram em qualquer tempo, e é através deles que a arte literária chegou até nós viva, portanto susceptível de evolução. Os processos e as formas que eles descobriram eram os mais aptos a revelar a sua sensibilidade; e por certo foram inovação no seu tempo. É natural que a sensibilidade contemporânea já não caiba nessas fórmulas, consagradas por e para sensibilidades diferentes. Natural é, portanto, que os grandes artistas de hoje sigam o exemplo dos grandes artistas de ontem. O fundo eterno, imutável, contínuo, da humanidade e da arte manter-se-á poderosamente na obra de todos os grandes. E direi que é sobretudo nos inovadores que esse fundo aparecerá mais virgem.

Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria.

Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira maçadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato.

«Presença» n.º 1 (10 de Março de 1927)

Vive ainda hoje quem presenciou as violentas reacções que, mesmo os mais esclarecidos, ofereceram ao impacto revolucionário dos jovens presencistas. O próprio Joaquim de Carvalho, com a sua cultura e a sua inegável *abertura*, não deixou de observar que o papel da *presença* se mostrava mais destrutor do que construtor, ao que Régio respondeu, com evidente vigor e fulgor, nos seguintes termos: «Nasceu a *presença* com o fim de criar, em Portugal, uma publicação onde colaborassem aqueles artistas que, principiantes ainda ou já consagrados perante uma *élite*, eram hostilizados pelo público, pelos editores, pelas outras folhas, sob a incompreensível acusação de... *futuristas*. Este é o primeiro esquema do nosso programa. Mas sendo, como é, uma espécie de organização de forças, quaisquer suas manifestações ofensivas ou defensivas revelam o seu propósito realizador, activo, construtor. Desenvolvendo conseqüentemente esse programa, propôs-se a *presença* estudar e *divulgar* entre nós (que eles me perdoem a palavra) aqueles escritores estrangeiros cuja obra, revolucionária de espírito e forma, era entre nós caluniada, mal conhecida, desconhecida. E abrindo-se a quaisquer correntes de arte ou cultura contemporâneas, *presença* entendia ainda não dever ficar indiferente à arte e cultura de quaisquer épocas: São de todos os tempos aquelas obras em que a verdadeira centelha fulge.»¹¹²

Ver num programa de tal *abertura* os germes escondidos de uma contra-revolução *déguisée*, é um tipo de leitura que o comportamento geral do público da época desmente, nas suas várias conotações. Os livros,

os textos, ou produzidos, ou apadrinhados pelos jovens do segundo modernismo, ou eram claramente vaiados, ou eram relegados, nas livrarias, para cantos esquecidos e poeirentos: triunfavam as anquiloses respeitáveis dos Figueiredos, dos Dantas, dos Oliveiras, de algum Aquilino academizante e livresco, de algum Brandão-aguarelento-complacente (que também o foi), que davam o tom e o ritmo da literatura portuguesa da época. É contra este pano de fundo arrastado e senil que se deve ler, *em contraste violento*, o impacto produzido, por exemplo, pela publicação de um *Jogo da Cabra Cega* ou pela poesia de um João Falco (Irene Lisboa). Toda e qualquer outra leitura que se tente fazer virá inquinada de um desfasamento falsificador. A este respeito, é altamente esclarecedora a atmosfera da época que se deduz da recente publicação do volume *Páginas de doutrina e crítica da «presença»*, que reúne as colaborações de crítica, ensaio ou polémica, que José Régio deu à revista coimbrã. Aí se verão, a uma luz surpreendente, a combatividade, a energia, a alegria, a inteligência criativa, que o mais influente elemento do grupo pôs ao serviço do «bom combate».

Por outro lado, não são menos significativas do alto valor inovativo e combativo dos homens da *presença*, as cartas que a seguir publicamos, vindas de quadrantes ideológicos diversos, pedindo aos directores da revista, em 1940, que reconsiderem a liquidação da mesma.

CARTA ABERTA A: ADOLFO CASAIS
MONTEIRO, JOÃO GASPAR SIMÕES E
JOSÉ RÉGIO (FEVEREIRO DE 1940?)

Prezados Camaradas:

Sabemos que presença acabou por desinteligências entre os seus directores. Não sabemos qual a origem ou qual a natureza dessas desinteligências. No entanto, sempre vimos presença defender pela pena de cada um dos seus directores a seriedade e sinceridade artísticas acima dos conflitos pessoais e das escolas literárias. Supomos, pois, que não residirá aí a origem da actual crise.

Habitúramo-nos a ver em presença não só a mensagem da geração que tanto contribuiu para o esclarecimento do fenómeno literário e artístico, em geral, (a vossa geração), mas também a revista à qual devemos a nossa formação de artistas. Hoje existem realmente certo número de incompatibilidades entre nós e presença: divergência de mentalidades; mas isso não faz esquecer o que efectivamente lhe devemos e aquilo que ainda nos continua e continuaria a unir.

Pois bem: em nome da vossa geração e para que a sua mensagem continue a chegar ate nós, em nome das nossas próprias divergências, e em nome do muito em que estamos convosco, apesar dessas divergências, incitamo-vos a continuar. A menos que julgueis a vossa missão terminada, o que não cremos.

*João José Cochofel
Fernando Namora
Augusto dos Santos Abranches
Coriolano Ferreira
José Ferreira Monte
João Castro
Carlos de Oliveira*

Carta a Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar
Simões e José Régio, Directores de «Presença»
(Fevereiro de 1940?)

Prezados Camaradas:

*Tivemos conhecimento de que «presença» foi condenada à morte.
Um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação,
cultura não conseguiu vencer, parece, os desencontros
pessoais e conflitos particulares de todos ou de alguns dos
seus Directores.*

*Acreditamos que não haverá hora mais propícia para que
«presença» morra. Esta Hora é — bem o sabemos — a verdadeira
hora de destruição de todos os valores do espírito. Logo, «presença»
caindo, cai na hora certa.*

*Apesar, pensamos, que talvez seja possível salvá-la. Eis a
razão desta carta.*

«Presença», na verdade não deve morrer.

*Não certamente por VV., Amigos: a vossa Obra já vos
permite que passeis todas as barreiras, mesmo*

*as da morte. Mas por nós. Por todos aqueles que chegaram
depois e para os quais «presença» foi a primeira verdadeira lição
de lucidez, amplificação, cultura. Para nós que ainda nos
sentimos longe da hora em que possamos deixar escorrer os braços
com a tranquilidade de quem já esgotou as medidas de todas as
bitolas.*

*«Presença» é-nos, ainda necessária. E se é certo que foram VV.
que lbe deram alma e corpo até a erguerem à altura da sua altura,
também é verdadeiro que «Presença» nos pertence, hoje, tanto como
a vós. A revista «Presença» nunca quis ser a revista duma*

coterie ou grupo literário. A sua paisagem era maior e mais ampla: «Presença», a revista duma geração. Eis porque dizíamos que «Presença» nos pertence já, tanto como a vós.

E, porque assim pensamos, é que quisemos que ouvísseis a nossa voz. Ela vos fará olhar um pouco para mais longe e, certamente, ao encontrar-nos aqui — do outro lado da tênue poeira dos vossos antagonismos e desencontros — decidireis que, para além de vós, há, também, o nosso próprio destino de artistas que deve valer alguma coisa...

Esperamos que, em nome dele, «Presença» não será riscada do mundo das coisas vivas. Isto só, para não vos lembrar as grandes e pequenas coisas que a morte de «Presença» destruiria irremediavelmente.

Camaradas e admiradores

*Guilherme de Castilho
José Marmelo e Silva
João Campos*

Estes documentos, na sua veemente nobreza e na diversidade das suas origens ideológicas, cremos não deixarem dúvidas quanto ao *ponto de vista* que tinham, em relação à actividade criadora da *Presença* (e criar é *acrescentar*), os jovens que então combatiam por um renovo de perspectivas, no campo artístico. «Ler» com minúcia o que eles sentiram há-de ser parte não pouco importante de uma sondagem poliédrica e sincrónica, claramente necessária à avaliação do conteúdo moderno e inovador de «la bande à Régio».

Stockholm/Lisboa, 1977

REVISITAR OS MODERNISMOS

Tem sido apetecida tentação em que todos mais ou menos temos caído, por vezes com fruída vertigem, entender o aparecimento do primeiro modernismo, sobretudo por via das figuras míticas de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros — como um abalo sísmico de proporções quase apocalípticas, como catástrofe redentora e propulsora de uma literatura nova, em rotura total e irreversível com o passado. Como uma fractura dolorosa e imensamente necessária, digamos assim.

O mito vem de longe e foi, como seria de supor, posto a circular pelo próprio departamento de promoção do primeiro modernismo, alguma coisa ajudado, como iremos ver, por certos elementos ligados ao segundo. Depois, o genuíno brilho e a eloquência de articulação de um ensaio célebre de Eduardo Lourenço, levaram a hipótese catastrofista ao próprio seio do “establishment” universitário português — fazendo dela a doutrina oficial, onde os lusófilos de todo o mundo têm ido, obediente e, não raro, o seu tanto servilmente, beber.

Nada disto tem mal: é mesmo quase inevitável passar-se por estas coisas. Mas já terá mal, penso eu, ficarmos

nisto. A teoria do grande e irreversível abalo sempre me pareceu demasiado faiscante, demasiado seguida, demasiado gulosamente aplaudida, — para que me não apetecesse, por fim, desconfiar... Há muito, entre nós, o gosto de nos rendermos às formulações fulgurantes. O aforismo “tranchant” atrai-nos e subjuga-nos, ainda que nele se contenha banalidade, erro, contra-senso ou tautologia. *O que fulgura, deve ser verdade* — parece ser o lema de que nos alimentamos e vai servindo de estrutura a tanta nossa construção, no fundo, perigosamente ameaçada...

Como disse, os argonautas do primeiro modernismo foram, eles próprios, os primeiros a vender, e não muito subrepticamente, a ideia de uma rotura total com o passado. E fizeram-no em fórmulas, frequentemente, irresistíveis: “Dispensai os velhos”, propunha Almada Negreiros, “que [vos] aconselham para vosso bem e atirai-vos independentes p’ra sublime brutalidade da vida”. E, num texto célebre em que, provocadora e reaccionariamente, fazia a apologia da guerra, propunha esta fórmula saneadora: “A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as *nuanças* sentimentais do coração”. E acrescentava, em itálico explícito: “*E a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo*”. Guerra, portanto, a tudo quanto fica para trás. Tudo estava por fazer. O país era, em suma, um vasto e putrefacto dormitório. Mesmo quando alguém ria, a gargalhada patética era apenas “o símbolo sonoro da imbecilidade”. Era preciso criar uma língua nova, uma literatura nova, uma pátria nova, — que fossem dignas dele, Almada Negreiros, eternamente

espantado com tudo e sobretudo consigo próprio. Por isso afirmava, sem pejo: “Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade, e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça”. Nem menos. Almada, com Pessoa e poucos mais, sentia-se o detentor de tudo o que era vital e valia a pena. Por isso proclamava ainda: “Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual prescindindo de todas as épocas precedentes”. *Prescindindo de todas as épocas precedentes*, note-se. É, por outras palavras, o “Tudo de aqui para fora!” do *Ultimatum* célebre, de Álvaro de Campos. O mesmo Álvaro de Campos, futurista, que, na celebrada *Ode Triunfal* frontalmente informava: “Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto *totalmente desconhecida dos antigos*” (o sublinhado é nosso). Havia nestas proclamações de rotura dilacerante e total com o passado, um orgulho quase infantil, de criança que descobriu um mundo totalmente novo. O heterónimo Fernando Pessoa delegava no heterónimo Álvaro de Campos a competência específica de engenheiro — metáfora adequada ao paraíso mecânico que os homens haviam, pouco antes, inventado e inaugurado. A Europa inteira vivia por essa altura intoxicada pela aceleração vertiginosa da invenção tecnológica. A electricidade mudava o rosto do universo e por isso, Charles Péguy, em 1913, notava que “o mundo mudou menos desde o tempo de Jesus Cristo do que nos últimos trinta anos”. Como observava Robert Hughes no seu livro notável, *The Shock of the New*, “o que emergiu do avanço das descobertas científicas e

tecnológicas, à medida que se passava da idade do vapor à idade da electricidade, foi o sentido de um acelerado ritmo de mudança em todas as áreas do discurso humano, incluindo a arte. A partir desse momento”, concluía Hughes, “as regras iriam estremecer, os padrões fixos de conhecimento iriam abanar, sob a pressão da nova experiência e da procura de formas novas que a iriam conter”. A cidade — e não o campo — os portos, a tecnologia, isto é, o presente e o futuro tornam-se os mitos em vigor. A Torre Eiffel, observa Hughes, simboliza o novo paraíso mecânico, erigida no meio da cidade e projectando-se para cima, para o espaço, a partir de um dispêndio mínimo de terreno: o novo deus tecnológico vira decididamente as costas à terra, que é do passado, e projecta-se no espaço, que é do futuro. Marinetti, o campeão futurista, corta radicalmente com o passado e ataca brutalmente a história e a memória. Há nos argonautas da nova causa uma arrogância que, sabemos hoje, deveria parecer-nos, em princípio, suspeita; uma militância de quase *parvenus*, ao campearem os novos valores do inferno urbano: “É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos”, observava Almada. E era ainda ele quem, voltando as costas ao passado e à província — ele chegará a falar nos “palermas de Coimbra” — proclamará, no estilo recortado que estas coisas requerem: “É preciso criar o espírito de aventura contra o sentimentalismo literário dos passadistas”. No que o paraíso tecnológico poderia ir dar, ainda então se não sabia bem: de momento a máquina tinha a grande virtude de ser dura, polida, eficiente — e a de não nos devolver a nossa própria imagem abissal e torturada: de homens. A máquina seduzia pela sua eminente virtude

de não ser humana. O final do século XIX, precedendo a grande hecatombe de 1914-1918, é uma era de otimismo científico: é a idade da inocência da tecnologia: a era, por excelência, para o contrato de Fausto, notará Hughes, “da promessa de poder ilimitado sobre o mundo e sobre a riqueza”.

Para falar de tudo isto, havia que inventar uma linguagem nova, pensavam os argonautas, havia que saber cortar radicalmente com o passado: “ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa”, queixava-se Almada, de um lado; do outro, o engenheiro Álvaro de Campos sonhava em voz alta, nos versos históricos da *Ode Triunfal*:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel/
último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Uma língua nova, para tudo isto, “porque Portugal”, notava ainda Almada, “a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras”. Há um culto quase histórico do novo, em obediência ao mandato tirânico de Rimbaud: “Il faut être absolument moderne”. Amar sem reservas os vectores supostamente componentes do universo moderno — e ajustar a sensibilidade e a semiótica a essas componentes. “Havia que desenvolver adentro das artes”, observará um dia Stephen Spender, “uma sensibilidade aos fenómenos contemporâneos, tais

como a maquinaria, a cidade industrial e o comportamento neurótico. Eliot”, observava ainda Spender, “está a ser modernista quando nota num dos seus primeiros ensaios que o ruído do motor a gasolina modificou a sensibilidade auditiva dos poetas contemporâneos”. Eliot tinha razão: Álvaro de Campos, na sua intensa glorificação do paraíso mecânico, ajusta a sensibilidade, o ouvido e a língua aos barulhos novos que a tecnologia suscita:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher/
possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

A máquina era boa, sólida, produtiva, sem neurose. Em 1889, o público frequentador da grande Feira Mundial, observava Hughes, “tendia a pensar, da máquina, que ela era, sem reservas, boa, forte, estúpida e obediente. Pensavam nela em termos de um escravo gigante, de um incansável negro de aço, controlado pela Razão, num mundo de recursos infinitos”. Marinetti, o campeador futurista, “a caféina da Europa”, cantava-lhe as benfeitorias, seguido, em Portugal, por Campos e Almada. Marinetti cantava também o amor do perigo, o hábito da energia e o destemor. “Coragem, audácia e revolta serão os ingredientes da nossa poesia”, afirmava, logo acrescentando, na sua incontrolada exaltação da beleza moderna, em total rotura com os modelos do passado: “Afirmamos que a magnificência do mundo foi

enriquecida por uma nova beleza; a beleza da velocidade. Um carro de corridas cuja buzina é adornada por grandes tubos, como serpentes de respiração explosiva — um carro rugindo, que parece correr em cima de granadas — é mais belo do que a Vitória de Samotrácia”. Por todo o lado se exalta o *novo*, talvez o adjectivo de maior consumo, no discurso exaltante dos bardos em vigor. Mas trata-se de um discurso afirmativo, impositivo e não explicativo: “Felizmente para ti, leitor”, nota Almada, com optimismo, “que eu não sou crítico, razão por que te não chateio com elucidacões da Arte de que estás tão longinquamente desprevenido”. Não se tratava, é claro, de “não chatear”. Os novos bardos cultivavam meticulosamente o seu desprezo aristocrático pela “inexpressão natural” da plateia (palavras de Almada) e não se davam sequer ao trabalho de a esclarecer. A pedagogia não foi o forte do primeiro modernismo: entendesse-os quem quisesse, porque, no entendê-los, estava implícita uma promessa de felicidade. Por isso, dizia ainda Almada, avisando o eventual lepidóptero: “Não esperes, porém, que os quadros venham ter contigo, não! Eles têm um prego atrás a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, 2 meses, 1 ano mas, se tem prazo, vale a pena seres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade”.

Curiosamente, um dos autores que, no período que decorre entre o primeiro e o segundo modernismos, mais exactamente em 1921, mais recortadamente se destaca nesta exaltação do novo e do futuro, em aberta cisão com o passado, é António Ferro, o próximo futuro guardião dos valores da tradição e do folclore. Poucas proclamações se fizeram tão acutilantes, no seu

exagero promotório, na sua eloquência de rotura, como as que saíram da pena do futuro porta-voz do Estado Novo: “Cada verso — uma cruz, cada palavra — uma gota de sangue. Sud-express para o futuro — a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança”, notava ele no manifesto literário *Nós*. E, no mesmo texto, comandava ainda: “Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Época... Que a vida seja um teatro a branco e oiro... Não olhemos para trás. Os nossos olhos são pregos na nossa frente. Não se dobram, não se torcem, não se voltam... *O passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia...*” (o sublinhado é nosso). E logo a seguir, com a eloquência do desvairo, Ferro executava, em termos impressivos, a poeirenta arte então dominante em Portugal: “Cheira a defuntos em Portugal...”, proclamava o futuro biógrafo de Salazar. “Não andamos, não andamos, trasladamo-nos. É preciso gerar, criar... Os livros são cemitérios de palavras. As letras negras são vermes. As telas dos pintores são pântanos de tinta. O nosso teatro é um Museu Grevin. Não há escultores, há ortopédicos!...” Em vista disto, propunha a terapêutica adequada: “Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!... Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela!...” E, por fim, noutra passagem, fazia uma sonora, alegre e brincada surriada ao panorama decrépito da literatura academizante que, na altura, triunfava: “Do outro lado”, dizia, “estão eles — ninguém a cobiçar a Terra de ninguém — embalsamados, balsemões, retardatários tatibitates, monóculos, lunetas, lorgnons, cegos em terra de réis... (...) Está o Dantas, coiffeur das almas

mediócras — e o Carlos Reis, rainha, foi ao mar buscar sardinha... (...) Está o Júlio de Matos — maníaco dos doidos, e o senhor Antero de Figueiredo, feminilmente a trabalhar, em coiro, a História Pátria, estás mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, às escâncaras, sobre esta folha de papel que irás ler à família, à sobremesa, na atmosfera — menina Alice — dos quadros a missanga e dos sorrisos pirogravados das manas, tias e primas...”

Esta posição radical, se tem alguma justificação em relação ao passado próximo e, em grande parte, à literatura então vigente e acatada pelo “establishment” poeirento, torna-se, entretanto, difícil de aceitar em relação a todo o passado literário, nos termos totalitários em que a equacionaram os aforismos mais estridentes que temos vindo a registar. É claro que havia também, em tudo isto, ingredientes claros de provocação e de pura estratégia de guerrilha. Mas não só. É próprio de quase todos os movimentos inovadores acreditarem, pelo menos de início, na radicalidade profunda da sua aventura e no carácter único da mesma. Todo o movimento inovador que pisa terreno novo, tem tendência a pensar que é o primeiro movimento no mundo a pisar terreno radicalmente novo — curiosamente esquecido de que não há nada tão antigo como a tradição do novo e de que a mesma aventura solitária foi vivida milenariamente por outros argonautas não menos ousados. Nenhum utente e, menos ainda, nenhum fomentador de uma revolução, resiste à tentação de supor que inventou, para o homem, uma experiência totalmente nova: o turbilhão é por tal forma intenso e vertiginoso *que mais ninguém poderia ter passado por ele*. A experiência da modernidade, melhor, a

experiência das várias modernidades que o homem tem atravessado ao longo da história, é um ritual intenso de iniciação e exploração que introduz sempre, no foro da sua inquietação, um elemento de suspeita de que tudo se desagrega à sua volta e *atrás de si*. “Ser moderno”, observava um notável ensaísta americano, Marshall Berman, “é encontrarmo-nos imersos num ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós próprios e do mundo — e, que ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e as experiências modernas cortam através de todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia: neste sentido, pode dizer-se que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, a unidade da desunidade: precipita-nos a todos num maelstrom de perpétua desintegração e renovo, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido se derrete no ar.’” É esta sensação de vertigem, este turbilhão de impressões, este agitado caldeirão de contradições que suscita, no discurso do moderno, aquele “atormentado desassossego de estilo” a que alguém aludiu em tempos idos. E também a convicção de que nunca ninguém antes experimentou a intensidade de tais beberagens...

Com o aparecimento, em 1927, da revista *presença*, publicada em Coimbra e dirigida por três jovens escritores: José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, instala-se no discurso promotório do modernismo uma visão crítica de muito maior serenidade e objectividade. O chamado segundo

modernismo — e só é segundo por vir a seguir ao primeiro e não por razões de subalternidade — traz consigo uma vocação ensaísta e pedagógica que o primeiro desconheceu quase por completo. Ao discurso estridente e totalitariamente impositivo do primeiro (“acredita ou morre”), segue-se o discurso compreensivo e demoradamente elucidativo do segundo. É a *presença* que vai angariar, para os argonautas do *Orpheu*, o público que estes se tinham entretido a espicaçar. Os órficos tinham fulgido e ardido depressa com aquela “distinção pirotécnica” de que falava Harry Levin. Pela pena inteligente e bem informada dos seus dirigentes e colaboradores, a *presença* vai solidamente integrar na milenária tradição do novo o “ímpeto metamórfico” dos agentes provocadores do *Orpheu*: vai dar-lhes a dignidade que eles fingiam que não tinham, vai conferir-lhes o estatuto de “mestres”, vai editá-los, estudá-los, promovê-los e dar-lhes, na história literária, o lugar a que tinham irrecusavelmente direito. Vai dar até a outros a vontade de proclamarem que tudo isto foi feito, a um *Orpheu*, por uma *presença* que na realidade o não entendia... O pecado da *presença* foi ter percebido que compreender o *Orpheu* não era necessariamente assumir-lhe, no plano da crítica, as estridências “clownescas” para uso do lepidóptero. Fernando Pessoa, por exemplo, entendeu-o. Mas os pós-fernandinos tendem, por vezes, a ser mais fernandos do que o próprio Fernando.

Seja como for, foi a *presença* quem veio deitar não pouca água fria na teoria catastrofista que os primeiros modernistas haviam promovido para seu próprio suposto benefício e ainda hoje tem, em todo o mundo, larga clientela. Aliás, dentro da própria *presença*, a

unidade não existiu, totalmente, a este respeito. António de Navarro, um dos mais frequentes colaboradores da revista, como poeta, tinha publicado, em 1925, dois anos, portanto, antes do aparecimento desta, integrado num manifesto isolado e com o pseudónimo de Príncipe de Judá, um sensacional texto de rotura integral com o passado: “O progresso”, dizia ele nesse texto adstringente em que os *ε* se metamorfoseavam em *κ* opacos e ameaçadores, “só anda prá frente a setas de fogo pra varar o mistério, porkonseguite andemos também nós práfrente a setas de fogo. Arrankemo-las nós e varemo-las nós. Kem fica pra trás de si a olhar prá lua, prá vaka e prá margarida pálida, permanece akem Início, akem Genesis, volta-se ao antes-de-ser-se e logikamente morre-se ANTES, morre-se em —“. E acrescentava ainda, deixando bem claro que se tratava de ver com olhos de hoje, que nada tinham a ver com os olhos de ontem: “Os cegos olham kom os olhos dos outros ke já olharam e nós não keremos olhar kom os olhos dos outros ke já olharam, mas kom toda-a-força kom os nossos olhos e sentir kom a nossa alma. Keremos estalar o *Universo* ke se fez para nós o estalarmos. A alma tem o Universo dinamiko em si, mais nós ke somos o *além-Universo* ultra-dinamiko”. Ou ainda: “Sonhar é práfrente da nossa frente, é varar o Redór. Sonhar é transmigrar-se em além (...)”.

Este tipo de discurso, mesmo vindo dum futuro colaborador da *presença*, vai ser soberanamente rejeitado pelo teórico mais qualificado do segundo modernismo. Ainda antes do Eliot do famoso ensaio “Tradition and the individual talent”, José Régio, em 1929, no n.º 23 da revista que dirigia com João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, defendia eloquentemente a

inserção do modernismo no fluir da história cultural do país, *acrescentando* ao passado, sem ter que o renegar. Num texto intitulado modestamente: “Ainda uma interpretação do modernismo”, Régio propunha a seguinte definição: “Chamo aqui Modernismo à tendência a não aceitar como completa qualquer afirmação do passado remoto ou recente, nem como definitiva qualquer sua negação, nem como perfeita qualquer afirmação da hora presente, nem como dogmática qualquer negação actual — e a de esperar sempre mais do futuro, e a dispôr sempre duma atitude de expectativa simpatizante e anti-sectária... Pelo que me seria agradável empregar agora o termo de Futurismo — se a ignorância das maiorias e a limitação de certas escolas não tivessem desviado o seu sentido. Portanto”, continuava Régio, “o que é ser modernista? É ter a intuição de novas riquezas do homem, eternamente existentes nele, mas capazes de novidade por não terem sido descobertas até ao momento de o serem”. E concluía assim esta primeira parte da sua apertada arguição: “Pois em todos os tempos houve quem partisse atrás de não sei que intuição do Desconhecido, e quem se torturasse (ao mesmo tempo vencido e vencedor) na febre de *realizar* não sei que virtualidades, de ampliar, de remexer, de i-limitar o mundo que qualquer espécie de código artístico, social, religioso, moral, intelectual e metafísico não consegue senão fechar”. E, por fim, atirava esta frecha certa a todos os sectários ou militantes estreitamente confinados no credo primário de que o último “ismo” era sempre a revelação final, definitiva e irreversível, a chave final para todas as fechaduras do Futuro: “O espírito modernista”. notava Régio, numa abertura de

hostilidades pela qual ainda hoje paga um preço que o nobilita, “[o espírito modernista] é assim assimilável ao espírito romântico — tomando os dois termos na sua mais ampla acepção. E, o próprio romantismo como escola, o classicismo, o gongorismo, o realismo, o simbolismo, o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo, o ultra-realismo e todas as espécies de ismos aparecidos ou a aparecer — são, enquanto escolas estritamente definidas e portanto reduzidas pela sua própria definição restrita, anti-modernistas. Embora”, observava cautelosamente, “os seus criadores sejam dos modernistas mais completos. Pois embora o não sejam na medida em que eles próprios reduzem a sua faculdade essencial de ampliar ou aprofundar indefinidamente (isto é, na medida em que, para *afirmar* quaisquer novas descobertas, *negam* quaisquer descobertas do passado) — o são na medida em que, como intuitivos geniais, apenas expandem essa mesma faculdade de aprofundamento e ampliação. (...) Para se avançar — não é preciso negar o caminho andado. E mesmo... não é preciso senão alargar e multiplicar o caminho andado (...) Esqueçamos esse modernismo *meramente actual*, portanto efémero e quase só interessante aos olhos dos historiadores, segundo o qual ser modernista é substituir o realismo pelo ultra-realismo, o impressionismo pelo cubismo, etc., etc., isto é, umas imagens por outras imagens, uns assuntos por outros assuntos, um estilo por outro estilo, um gosto por outro gosto, umas leis por outras leis, uns modelos por outros modelos, umas limitações por outras limitações. (...) Bem sei”, concluía Régio, “que estas limitações são inevitáveis. (...) Mas a verdade é que quem substitui, e enquanto substitui — nada ganha. *Pois*

paga o que ganha com o que perde”. Por fim, Régio deixava cair a bomba final e decisiva, ao afirmar: “O modernismo é uma questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade) — não uma deliberada escolha que seria astúcia, cabotinismo, ou simples intelectualismo. E propriamente, qualquer Mestre de hoje só é modernista na medida em que, sem ter de negar seja qual for das descobertas *vitais* do passado, se encaminha para novas descobertas e antevê novos mundos... que podem não ser mais do que a imprevista sondagem de mundos já conhecidos”. Ao contrário, portanto, da concepção vigente entre os protagonistas do primeiro modernismo, Régio, o mais articulado dos teorizadores do segundo, imagina não via a inovação em termos sacrificiais relativamente ao passado. Como Eliot, alguns anos mais tarde, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* entendia que cada monumento literário novo, ao inserir-se na tradição cultural a que pertence, *não deixa tudo na mesma*: pela sua mera existência de objecto novo, desencadeia uma necessidade de re-arranjo da ordem existente, de modo que esta se torne capaz de acolhê-lo. Não se trata de fazer uma ablação irreversível da ordem de coisas passadas, mas sim de a modificar subtilmente, até nos seus valores hierárquicos, para que nela possa *cabem* o objecto estético acabado de criar. Nas palavras de Eliot, no famoso ensaio já citado, “o que acontece quando se cria uma obra de arte nova é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam entre si uma ordem de coisas ideal, que é modificada pela introdução da nova (realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes que chegue

a obra nova; para que a ordem persista depois da superveniência da novidade, *toda* a ordem existente deve, nem que só levemente, sofrer alteração; e, assim, as relações, proporções, valores de cada obra de arte são reajustados em relação ao conjunto; e é isto a conformidade entre o velho e o novo”. Por outras palavras, Fernando Pessoa não elimina Camões, mas provoca um reajustamento da figura do grande épico na ordem de coisas sempre móvel que é a literatura portuguesa. Ou ainda: Camões é ainda Camões mas não é já exactamente o mesmo depois do tumulto que constituiu o aparecimento, em cena, de Fernando Pessoa. A *Mensagem* faz-nos reflectir sobre *Os Lusíadas* através de um espelho de faces novas. Nenhuma grande obra do passado é imune ao deflagrar de energias novas. Mas não faz sentido dizer que estas energias actuam fatalmente em sentido pernicioso ou mesmo destrutivo. Modificam, mas não destroem. Pode bem ser que *Os Lusíadas* tenham ficado enriquecidos com a singularidade das perspectivas novas com que os irrigou a inquieta e perturbante paranóia da *Mensagem*. Foi neste sentido construtivo de “aproveitar” um passado que se reajusta, à custa do tumulto presente, que se encaminhou a “*démarche*” pedagógica da *presença*. “Trouver n’est rien. Le difficile est de s’ajouter ce qu’on trouve” (Achar, não é nada. O difícil é apropriarmo-nos do que achamos), disse Valéry em palavras nítidas e difíceis de substituir. Nesta medida, o trabalho iluminante da *presença* (inserir no património as deflagrações do *Orpheu*) em nada fica atrás, em importância, das explorações dos argonautas do primeiro modernismo. Recordar-nos como se anda para a frente (enquanto um pé avança, o outro fica atrás

solidamente grudado ao solo), foi uma espécie de ovo de Colombo: toda a gente o sabe mas ninguém se recorda disso no momento próprio: “mudai de folhas, mas guardai as raízes”, aconselhava Victor Hugo, que sempre nos deu a impressão “d’en savoir long”.

Mas não foi apenas este importante trabalho de “aproveitamento” do tumulto criador do *Orpheu* que nos legou o segundo modernismo, pela voz da *presença* e pela obra individual de cada um dos seus protagonistas. Se em termos de motim público e também de motim criador, os segundos modernistas deram menos nas vistas — mas alguma coisa deram — e procuraram mais esclarecer do que provocar, nem por isso se revelaram um grupo menos criador. (Diga-se, de resto, entre parêntesis, que ao próprio Fernando Pessoa repugnava, no fundo, o estardalhaço em que por breves momentos se viu envolvido. E por isso, no recolhimento de si próprios, confessava: “Atitude por atitude, a melhor, a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou”. E ainda: “Nada de desafios à plebe, nada de girândolas para o riso ou a raiva dos inferiores. A superioridade não se mascara de palhaço; é de renúncia e de silêncio que se veste”. Régio teria aplaudido). Menos espectaculares nos sismos produzidos, o respirar dos presencistas foi o respirar próprio dos períodos de maior serenidade que naturalmente se sucedem aos de maior agitação, segundo aquele “ritmo alternado das gerações” a que aludia Harry Levin, quando observava que “há períodos de mudança e períodos que buscam a estabilidade; há um tempo para explorar e inovar que pode muito bem conduzir a um tempo para assimilar e consolidar”. E, até, dentro do mesmo movimento ou geração, ou

dentro de um mesmo autor, pode haver um período de tumulto e um período de sedimentação. Fernando Pessoa é disso exemplo, que em si abrigou o sismo e a bonança, a aventura exploratória e o fascínio por Camões e António Vieira, a este último ficando confessadamente a dever o “encontro” fulgurante com a língua portuguesa. E, de Appolinaire, não dizia o poeta brasileiro Lêdo Ivo que “*Flâneur des deux rives*, ele oscilava entre a Ordem e a Aventura?” Nada disto terá que ver com revoluções e contra-revoluções, como foi sugerido, com não pouca sedução, por um notável ensaísta português, para gáudio de uma galeria mais mimética do que inteligente. O erro cometido Por quem esteve mergulhado no turbilhão ainda pode ter o seu perdão, se é verdade, como queria Bonald, que “uma conduta desregrada aguça o espírito mas falseia o julgamento”. Mas é menos desculpável nos que vieram depois e levaram à letra os “slogans” catastrofistas com que os primeiros modernistas entenderam promover-se. Dentro da própria *presença* e já bem depois do vigoroso marcar de posição de Régio, em 1929, conforme citámos, ainda ocorreu, em parte publicamente, em parte no secreto da correspondência privada, um curioso episódio. Em fins de 1933, Adolfo Casais Monteiro, já nessa altura co-director da *presença*, dava à estampa um livro intitulado *Considerações Pessoaís*, no qual, num capítulo intitulado “Mário de Sá-Carneiro” e a páginas 119, afirmava peremptoriamente, retomando o velho tema da rotura catastrófica que teria representado o primeiro modernismo: “A chegada de Sá-Carneiro à literatura — como a de Fernando Pessoa, como a de Almada — é uma catástrofe: é o nascer dum novo mundo, a sentença de morte dum outro. Com eles

partiu-se a continuidade, esse fio que era apesar de tudo um elo entre épocas diversas e sucessivas”. E noutro ponto desse mesmo livro não hesitava em proclamar, com um sensacionalismo que intersectava o deslize, que os poetas clássicos não passavam de “literatos” empalhados e que a poesia viva começava em Baudelaire... Sem demora, no número 370 da revista “Seara Nova”, de Janeiro de 1934, António Sérgio saía a terreiro, fazendo ao jovem ensaísta, no meio de protestos e ademanos da mais elevada consideração, uma surriada prodigiosa: “As escolas”, observava o autor dos *Ensaíolos*, com não escondida ironia, “imaginam, quando nascem, que tudo que as precedeu vai acabar de vez. Para o meu Amigo, aquilo a que chama “poesia moderna” (e que considera a única verdadeira e legítima) não tem nada de comum com a poesia “antiga” e mata por completo essa poesia “antiga”. (...) Até hoje”, continuava Sérgio, “não houve talvez uma escola de arte que não lavrasse contra a arte passada essa catastrófica sentença de morte, — que ninguém, felizmente, executa. Não temo o inquisidor quando não há carrasco. E não há carrasco. Depois dos chefes do romantismo, os grandes clássicos viveram; depois dos líricos do simbolismo, os grandes parnasianos foram vivendo... E afinal, as obras mestras de todos os tempos impõem-se pelas mesmas qualidades básicas, fora do exclusivismo em que se filia a escola. O carácter poético não anda adstrito a uma certa matéria ou exclusiva emoção, a umas tantas imagens, a um determinado pensar. O campo da poesia é mais vasto mundo que o jardim poético de cada um dos poetas (...)”. Casais Monteiro não deve ter gostado desta chamada à razão pelo autor dos *Ensaíolos*. Mas a

maior surpresa deve ter-lhe sobrevindo, dias depois, ao receber uma carta do seu amigo e co-director da *presença*, José Régio, datada de Portalegre, de 29 de Janeiro de 1934 [carta inédita e hoje revelada a público pela primeira vez]. Aludindo ao livro de Casais e à crítica de António Sérgio, na “Seara Nova”, Régio observava, com a frontal franqueza que sempre o caracterizou: “O Sérgio tem razão em algumas das coisas que diz do seu livro. Por exemplo: na sua concepção do advento *catastrófico* dos modernos (sua, de Você) e na sua fé — ainda não despida de preconceitos e sectarismo — na arte moderna. Em verdade, porque são mais *catastróficos* o Almada, o Fernando Pessoa e o Sá-Carneiro do que o Bernardim, o Camões, o Gil Vicente, o Antero, o António Nobre, o Gomes Leal, o Cesário? O tempo falará. Se algum dia a vi, já não vejo (“Isto é descer?”) qualquer distinção *tranchée* entre os criadores e reformadores de hoje, e os de ontem. Distância intransponível, distinção essencial, há-as, sim, não entre épocas ou escolas, -sim entre os artistas verdadeiros e os pseudo artistas, os criadores e os imitadores. Você virá a concordar com isto — e o seu senso crítico lucrará”. Régio tinha razão: nos próprios corifeus do primeiro modernismo, havia, por todos os lados, pontes que os ligavam ao passado próximo ou remoto: umas vezes, bem à vista, outras de modo mais velado. Diagnosticando o rio profundo da tradição clássica que irriga a obra de Pessoa, Luís de Sousa Rebelo, depois de proceder a um profundo levantamento dos marcos essenciais dessa influência no bardo do *Orpheu*, julgou poder afirmar em termos de generalidade: “Na obra de um grande poeta a tradição literária é um processo de assimilação tão profundo que nem sempre é fácil destrinçar o que é

genuinamente dele ou da tradição em que se insere”. Nada mais verdadeiro. No Almada do *Nome de Guerra* vemos sem dificuldade uma ponte a uni-lo ao Garrett das *Viagens na minha terra*: a mesma frescura de prosa, a mesma ladinice, a mesma vontade de redescoberta e renovação, mais tudo quanto foi possível ao Almada do século XX e ainda não tinha sido possível ao Garrett do século XIX. Por outro lado, havia ainda em Almada Negreiros (pela boca morre o peixe) uma espécie de “provincianismo civilizado”, como lhe chamou Albano Nogueira, que o ligava indubitavelmente a uma certa tradição da literatura popular. E num Sá-Carneiro viu Régio, com argúcia, os ecos de um “certo esteticismo dos fins do século passado e princípios deste, com a sua alquimia verbal”. Por todo o lado, nos homens do *Orpheu*, podemos detectar sinais evidentes de que o passado está vivo e, em contrapartida, nos homens da *presença*, os sinais de inovação e rotura — que nem por isso os desgarram de uma sólida tradição — são igualmente evidentes: no “subjectivo deliberado” dos presencistas já uma estudiosa recente da poesia deles surpreendeu, com agudeza crítica, “a expressão de uma ruptura” e, na transcendente ironia que os arautos do segundo modernismo prezaram e aprofundaram, está um dos ingredientes imperativos da modernidade, conforme observou Fraser, que a esta acrescentava o simbolismo e a complexidade. A paroxística e irónica exploração poliédrica do eu não é menos uma via de acesso à pluralidade do que o é a fragmentação, à partida, de uma *persona* que se põe em questão. Dizia Wilde, que os profissionais do modernismo português curiosamente conhecem pouco e não citam nunca, que “se desejamos conhecer os outros devemos intensificar o nosso

próprio individualismo”. Por toda a parte, portanto, com um Luís de Freitas Branco ou um Lopes Graça na música, com um Manoel de Oliveira, no cinema, um Alfredo Cortez ou um Régio, no teatro, um Amadeo de Sousa Cardoso, um Mário Elói ou um Almada, na pintura, por toda a parte esta dialéctica entre o novo e o velho, este tenso equilíbrio, esta dinâmica acomodação, este reajuste permanente de uma tradição que se auto-transcende para acomodar o visitante novo... No próprio surrealismo, com a sua “álgebra superior das metáforas”, que parece libertar, com uma violência nova, as forças da desordem e até da anarquia indomável, vemos insinuar-se o gosto paradoxal e minucioso do pormenor realista, a perfeição técnica e formal, a ordem em suma, perturbando o pesadelo e de algum modo tornando-o ainda mais sinistro e metonimicamente explosivo. Em toda a grande obra de criação a ordem e a desordem buscam-se mutuamente, mutuamente se devoram e mutuamente se alimentam. Desta estranha cópula se fazem os avanços e os repousos (que não são recuos). Dizia Gide que “as coisas mais belas são aquelas que a loucura sopra e que a razão escreve. É preciso permanecer entre as duas, muito próximo da loucura, quando se sonha, muito perto da razão quando se escreve”.

Do *Orpheu* para a *presença* não se caminha para trás: caminha-se em frente como é do humano caminhar, isto é, por alternâncias; de respiração, que também existem dentro de cada um dos movimentos e não só quando se vai de um para o outro. Roubando ao título de um livro de ensaios de um grande poeta americano vivo, as palavras que vão alimentar a minha paráfrase final, eu gostaria de concluir, dizendo que toda a obra de criação

genuína, em qualquer época, é sempre uma combinação simultaneamente tensa e intensa de uma espécie de ordem com uma espécie de loucura.

Londres, Novembro de 1983.

ANEXOS

I / NOTAS AO TEXTO

¹ Paul Valéry, *Variété*, Gallimard, Paris, 1924, 105^e édition, 1948, p. 11.

² José Bacelar, *72 Anotações à margem da vida quotidiana*, in *História do Movimento da «Presença»* (João Gaspar Simões), Atlântida, Coimbra, 1958, p. 223.

³ Guillermo de Torre, *La Aventura y el orden*, Biblioteca Contemporánea, Editorial Losada, Buenos Aires, 1948, p. 16

⁴ Raymond Lepoutre, *André Gide*, Collection Triptyque, Richard-Masse Éditeurs, Paris, 1946, pp. 49 e 50.

⁵ Louis Aragon, *La Révolution Surréaliste*, Fragments d'une conférence prononcée à Madrid à la «Residencia de Estudiantes», cit. por Pierre Miquel, in *La Révolte*, Univers des lettres, Bordas, Paris, 1971, p. 162.

⁶ Álvaro de Campos, *Ultimatum*, in *Fernando Pessoa*, por João Alves das Neves, Iris Editora, São Paulo, s/d, p. 122.

⁷ José Régio, «Da Geração Modernista», in «Presença», n.º 3 (8 de Abril de 1927). Este texto foi recolhido por João Gaspar Simões na Antologia incluída na cit. *História do Movimento da «Presença»* pp. 82 a 89.

⁸ Fernando Pessoa, «A Doença da disciplina», in *Crónicas Intemporais*, Coleção «Tendências», C. E. P., s/d, pp. 35 e 36.

⁹ Paul Valéry, *Mauvaises Pensées et Autres*, Gallimard, Paris, 1942, 2^{ème} édition, p. 39.

¹⁰ Jacinto do Prado Coelho, «Modernismo (Na Literatura Portuguesa)», in *Dicionário de Literatura*, 1.º vol., Livraria Figueirinhas, Porto, 1969, 2.ª edição, p. 657.

¹¹ José Régio, *Literatura Viva*, in «Presença» n.º 1 (10 de Março de 1927). Este texto foi recolhido por J. G. Simões, na obra cit., pp. 79 e 82.

¹² Almada Negreiros, *Textos de Intervenção*, Editorial Estampa, Lisboa, 1972, p. 53.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem, p. 56.

¹⁵ Eça de Queiroz, *Uma Campanha Alegre*, Lello & Irmão Editores, Porto, p. 13 (1.º vol.).

¹⁶ Idem, p. 25.

¹⁷ Almada Negreiros, *Ensaíos I*, Editorial Estampa, Lisboa, 1971, p. 24.

¹⁸ José Ortega y Gasset, *História como sistema* (1935), Col. Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1971, p. 15.

¹⁹ Obra cit., p. 23.

²⁰ R. F. Dietrich and Roger H. Sundell, *The Art of Fiction* (A handbook and anthology), Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, San Francisco, Toronto, 1967, p. 48.

²¹ Julián Mariás, *Historia de la Filosofía* (1942), Manuales de la *Revista de Occidente*, Madrid, 24.ª edición, 1972, p. 343.

²² Julián Mariás, obra cit., p. 344. Reacção de Flaubert à utopia comtiana: «C'est assommant de bêtise» (Carta L. Bouillhet, 4-9-1850).

²³ J. O. y Gasset, livro cit., p. 14.

²⁴ Idem, pp. 22 e 23.

²⁵ *The Autobiography of Bertrand Russell*, vol. II (1914-1944), George Allen and Unwin Ltd., London, 1968, p. 27.

²⁶ Bertrand Russell, livro cit., p. 17. A este respeito, é curioso citar a reacção, em tudo idêntica, produzida no espírito de Flaubert, pela guerra com a Prússia, 1870. Numa carta a George Sand (Julho de 1870), comenta: «Le bon français veut se battre: 1º parce qu'il se croit provoqué par la Prusse; 2º parce que l'état naturel de l'homme est la sauvagerie; 3º parce que la guerre contient en soi un élément

mystique qui transporte les foules.» E continua: «En sommes-nous revenus aux guerres de races? J'en ai peur. L'effroyable boucherie qui se prépare n'a pas même un prétexte. C'est l'envie de se battre pour se battre.» E noutra carta à mesma correspondente (3 de Agosto de 1870): «Voilà donc l'*homme naturel*. Faites des théories maintenant! Vantez le progrès, les lumières et le bon sens des masses, et la douceur du peuple français! Je vous assure qu'ici on se ferait assommer si on s'avisait de prêcher la paix.» — Gustave Flaubert, *Correspondance*, série 4 (1869-1880), Bibliothèque Charpentier, Fasquelle Éditeurs, Paris, 1936, p. 28.

²⁷ Almada Negreiros, «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século xx», in *Textos de Intervenção*, pp. 28 a 39.

²⁸ Baudelaire, *Journaux Intimes*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Paris, 1954, p. 1194.

²⁹ José Régio, «Literatura Viva», in «*Presença*», n.º 1 (10 de Março de 1927). Este texto foi incluído por J. G. Simões na Antologia que juntou à sua *História do Movimento da «Presença»* (1958) (pp. 79 a 82).

³⁰ Idem.

³¹ António Ramos de Almeida, «O Movimento da *Presença*», in *Os Modernistas Portugueses, VI (Prismas críticos, diatribes e zargunchadas anti-modernistas)*, Textos Universais, C.E.P., Porto, s/d p. 35.

³² José Régio, «Literatura livresca e literatura viva», in «*Presença*», n.º 9 (9 de Fevereiro de 1928). Incluído na *História do Movimento da «Presença»*, pp. 93 a 113.

³³ José Régio, *António Botto e o Amor*, Livraria Progedior, Porto, 1938, pp. 30 e 31.

³⁴ Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain* (Extraits de la correspondance, présentation et choix de Geneviève Bollème), Aux Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 246.

³⁵ José Régio, «Perenidade da *presença*» in *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Outubro de 1944.

³⁶ José Régio, «Ainda sobre o esteticismo humanista da *presença*», in suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, de 10 de Julho de 1956.

³⁷ Mas esta é a situação da *quase* totalidade dos críticos literários portugueses, a quem escasseia a formação filosófica e/ou o gosto pela filosofia.

³⁸ João Gaspar Simões, «Depois de Dostoievski», in «Presença», n.º 6 (18 de Julho de 1927). Incluído na *História do Movimento da «Presença»*, pp. 120 a 126. No seu interessantíssimo livro, *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset defende, com brilho, uma tese totalmente oposta à de Gaspar Simões: segundo o filósofo espanhol, Dostoievsky era, acima de tudo, «um prodigioso técnico do romance, um dos maiores inovadores da forma romanesca». E mais: «Não é a matéria da vida que constitui o seu «realismo», mas sim a forma de vida». O texto em que Gasset defende este ponto de vista é uma brilhante e engenhosa exposição que ousamos recomendar ao leitor interessado.

³⁹ Ver nota anterior na parte referente ao livro de Ortega y Gasset.

⁴⁰ J. G. S., obra cit., p. 120.

⁴¹ Idem, p. 121.

⁴² No contexto da sua afirmação, «pressentimos» que se trata de, «pejorativamente», agredir a «forma», colando-lhe o «chaïssable» termo «subjectivismo». Porque, rigorosamente, não compreendemos que significado possa ter uma expressão deste gosto: «subjectivismo formal».

⁴³ J. G. Simões, obra cit., p. 122.

⁴⁴ Adolfo Casais Monteiro, «Sobre Eça de Queiroz», in «Presença», n.º 17 (Dezembro de 1928). Incluído na *História do Movimento da «Presença»*, pp. 151 a 156.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Biblioteca Fundo Universal de Cultura, Estante de Literatura, Editora Fundo de Cultura, Rio de Janeiro, 1961, p. 158.

⁴⁷ João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da «Presença» (autobiografia)*, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 212.

⁴⁸ José Régio, «Introdução a uma obra», Posfácio (1969) ao livro *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), 8.ª edição, Brasília Editora, 1972, p. 114.

⁴⁹ Idem, p. 111.

⁵⁰ Roger Martin du Gard, «Souvenirs», in *Oeuvres Complètes*, Tome I Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. LXI.

⁵¹ André Gide, «Oscar Wilde -In Memoriam», In *Prétextes*, Mercure de France, Paris, 1947, p. 232.

⁵² André Gide, Prefácio a *L'Imoraliste*, in *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1961, p. 367.

⁵³ José Régio, «Introdução a uma obra», in *Poemas de Deus e do Diabo*, ed. cit., pp. 108-109.

⁵⁴ Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, p. 272. Citamos Flaubert, com certa insistência, por se saber que ele foi uma das influências mais fundas e mais remotas na personalidade literária de José Régio. Mais do que uma «influência», poder-se-ia dizer que Régio nele se encontrou. Ver, por exemplo, numa carta dirigida a Gaspar Simões, em 1929, o excerto seguinte: «Aceitemos o conselho deste grande homem [Flaubert] — cuja correspondência tem conseguido que eu ainda o admire mais profunda e apaixonadamente. Mas eu já o tinha adivinhado antes de ler as suas cartas. Isso me reforça em algumas ideias minhas, e me causa orgulho.» (in *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, p. 245). Numa outra carta, deste mesmo ano, ele volta a este assunto (livro cit., p. 250).

⁵⁵ José Bacelar, *Arte, Política e Liberdade, Cadernos «Inquérito» Série I-Arte*, Editorial Inquérito, Lda., Lisboa, 1941, p. 19.

⁵⁶ André Gide, *Journal (1939)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, ed. de 1960.

⁵⁷ André Gide, *Journal*, p. 50.

⁵⁸ André Gide, *Nouveaux Prétextes*, Mercure de France, Paris, 1930, p. 15.

⁵⁹ Era também a este propósito, um não muito citado texto de Valéry: «Por muito grande que seja o poder do fogo, ele não se torna útil senão através das máquinas em que a arte o empenha; é necessário que dificuldades bem colocadas façam obstáculo à sua total dissipação, e que um atraso habilmente oposto ao regresso inevitável do equilíbrio permita subtrair uma coisa à queda infrutuosa do fogo.»

⁶⁰ A. Gide, *Prétextes*, p. 20.

⁶¹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»* (Estudo e Antologia), Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972, p. 14.

⁶² Nisto, estamos em total desacordo com João Gaspar Simões, quando escrevia no n.º 12 da *Presença* (9 de Maio de 1928), a propósito de André Gide: «Ora, entre um criador e um crítico existe uma diferença tão sensível que nos dispensamos de a comentar.» E mais uma vez recordamos o belo trecho de Claude Roy: «Não há críticos de um lado e criadores do outro, há simplesmente bons escritores e maus escritores. O próprio Deus escreveu em sete dias um grande livro cujos caracteres são a erva, o céu, as árvores, os animais e os rostos vivos. Os escritores que lêem esse livro são os críticos de Deus. Mas Deus tem também os seus escribas. Pela pessoa interposta de Paulo, o Silenciário, de Shakespeare, de Tolstoi, de Claudel e de tantos outros, escreveu ele livros mais particulares. Os escritores que decifram esses livros são os críticos literários. No fim de contas, os maus romancistas fazem literatura sobre a vida, os maus poetas literatura sobre os sentimentos, os maus críticos literatura sobre a literatura. Mas os bons romancistas fazem vida sobre a vida, os verdadeiros poetas fazem vida sobre a vida e os bons críticos fazem vida a partir dos livros sobre a vida.» — Claude Roy, *O Homem em Questão*, trad. de A. Ramos Rosa, Publicações Europa-América, 1967, pp. 19 e 20.

⁶³ Bertrand Russell, *The Scientific Outlook (1931)*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1962, p. 65.

⁶⁴ Idem, pp. 65 e 66. Dou este pequeno texto como exercício de penitência aos nossos encartados campeadores do «rigor» e da crítica dita «rigorosamente científica». A crítica deve realmente esforçar-se por uma cada vez maior objectividade. Mas seria saudável um certo *recuo* em relação a certas palavras, como essa de «rigor», diariamente prostituída, linha sim, linha não, em textos que, de rigor, não têm nem o cheiro.

⁶⁵ Este termo: «falsificação» é do filósofo austríaco Karl Popper, e encontra-se inserido nessa extraordinária meditação sobre a ciência que se intitula, na edição inglesa: *The Logic of Scientific Discovery*. Jacques Monod dizia, entre outros grandes cientistas modernos, que devia a sua carreira de cientista e os seus êxitos à leitura do livro de Popper.

⁶⁶ João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz - O Homem e o Artista*, Lisboa, 1945. As actuais edições (Livraria Bertrand), sofreram revisão e têm título diferente: *Vida e Obra de Eça de Queiroz*.

⁶⁷ Fernando Guimarães, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Col. Civilização Portuguesa, Editorial Inova, Porto, 1969, p. 248.

⁶⁸ J. Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, p. 152.

⁶⁹ J. G. Simões, obra cit., p. 154.

⁷⁰ Idem, pp. 154 e 155.

⁷¹ Idem, p. 155.

⁷² Idem, p. 147.

⁷³ Idem, p. 147.

⁷⁴ Idem, p. 191.

⁷⁵ Idem, p. 172.

⁷⁶ Idem, p. 172.

⁷⁷ José Régio, «Literatura Livresca e Literatura Viva», in n.º 9 de *Presença* (9 de Fevereiro de 1928). Este artigo foi reproduzido no vol. de J. G. S., *História do Movimento da «Presença»*.

⁷⁸ J. G. S., *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, p. 167.

⁷⁹ Idem, p. 167.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem, p. 175.

⁸² José Régio, «Legendas Cinematográficas» in n.º 1 da *Presença* (10 de Março de 1927).

⁸³ J. G. Simões, livro cit., p. 177.

⁸⁴ Idem, p. 192.

⁸⁵ *Jornal de Notícias*, 15 de Agosto de 1957. Citado por J. G. Simões, livro cit., p. 192.

⁸⁶ A análise dos motivos psicológicos, tal qual a apresenta G. Simões, é de resto, «interessante» e provavelmente justa. Não é a este nível que a contestamos. Onde nos parece que ele *abusa*, é na importância histórica *antecipadamente* atribuída ao pequeno incidente; se, mesmo com a perspectiva retrógrada de hoje, a rotura não parece demasiado historiável (não obstante as personagens terem adquirido genuína estatura histórica), na perspectiva *para a frente*, de então, a magnificação da birra pode prestar-se a uma legítima e saborosa chicana (feita, de resto, de modo magistral, por Eduardo Lourenço, no suplemento de «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, de 12 de Junho de 1957: «A Correspondência Pessoa-Simões e o Mito da «Presença»»).

⁸⁷ In *Presença*, n.º 47 (Dezembro de 1935). Texto citado por J. G. S., livro cit., pp. 193 a 195.

⁸⁸ *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-5-1970.

⁸⁹ Fernando Namora, in *Os Modernistas Portugueses*, vol. cit., p. 91.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ «Carta aberta a: Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio», assinada por João José Cochofel, Fernando Namora, Augusto dos Santos Abranches, Coriolano Ferreira, José Ferreira Monte, João Castro, Carlos de Oliveira; publicada por J. G. Simões no seu livro cit., pp. 367 e 368. Reproduz-se, na íntegra, esta carta no apêndice deste volume.

⁹² «Carta a Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio, directores da «Presença», assinada por Guilherme de Castilho, José Marmelo e Silva e João Campos; publicada por J. G. Simões no livro cit., pp. 369 e 370.

⁹³ José Régio, *Os Avisos do Destino*, Edições Ser, Vila do Conde, 1955, p. 226.

⁹⁴ J. Régio, *Confissões dum Homem Religioso*, Brasília Editora, Porto, 1971, pp. 108 e 109; ver também p. 189.

⁹⁵ J. Régio, P. D. D., p. 111,

⁹⁶ Mário Sacramento, «João Gaspar Simões e a poética presencista», in *Estrada Larga*, 3.º vol., Porto Editora, s/d, p. 290.

⁹⁷ Eduardo Lourenço, *O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações*, Coimbra Editora, Coimbra, 1955, pp., 12 e 13. Este ensaio foi depois incluído no livro *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974, pp. 85 a 123.

⁹⁸ «Mas uma obra não são páginas: é um edifício», afirma ele no ensaio «Em torno da expressão artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, Portugália Editora, 1967, p. 35.

⁹⁹ J. Régio, «Em torno da expressão artística», livro cit., pp. 34 e 35.

¹⁰⁰ Thomas Mann, *L'Artiste et la Société* (trad. de Louise Servicen), Bernard Grasset, Paris, 1973, pp. 302 e 303.

¹⁰¹ Eduardo Lourenço, livro cit., p. 16.

¹⁰² *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 83.

¹⁰³ J. Régio, *Jogo da Cabra Cega* (1934), 2.ª edição, Portugália Editora, Lisboa, 1963, p. 388.

¹⁰⁴ J. Régio, *Vidas são Vidas*, Portugália Editora, Lisboa, 1966, p. 346.

¹⁰⁵ J. Régio, *Há mais Mundos*, Portugália Editora, Lisboa, 1962, p. 188.

¹⁰⁶ Jacinto do Prado Coelho, «A crítica presencista», in *Ao Contrário de Penélope*, Livraria Bertrand, 1976, p. 260.

¹⁰⁷ Idem, p. 260.

¹⁰⁸ J. Régio, «Florabela», in *Ensaios de Interpretação Crítica*, Portugália Editora, Lisboa, 1964, p. 173.

¹⁰⁹ J. Prado Coelho, obra cit., p. 262.

¹¹⁰ René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Biblioteca Universitária, Publicações Europa-América, 1962, p. 139.

¹¹¹ Guillermo de Torre, *La Aventura y el Orden*, Biblioteca Contemporánea, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960, pp. 19 e 20.

¹¹² José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da «Presença»*, ensaio, Brasília Editora, Porto, 1977, p. 279.

II / ALGUMAS OPINIÕES CRÍTICAS SOBRE A *PRESENÇA*

[Coleridge's] opinion is a safe guide... only if we know Coleridge the critic as well as we know Hamlet, the play criticized.

D. A. STAUFFER *

— «A “presença” foi a geração mais literariamente consciente de todas as gerações literárias portuguesas. A mais literária também, aquela para quem a literatura é forma de vida e não uma de entre as possíveis, mas a forma superior de vida. Não censuramos, nem elogiamos. Verificamos apenas». — Eduardo Lourenço, in *O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações*, Coimbra Editora, 1955, pp. 12 e 13.

— «Só com o caminho aberto pelo *Orpheu* e continuando ininterruptamente com outras revistas igualmente efémeras teria sido possível o surto, em Coimbra, da revista *Presença*, que vai durar de 1927 a 1940 e com a qual a literatura portuguesa se vai definitivamente libertar da tutela do século XIX e do simbolismo de escola. É ela que vai consagrar e lançar na circulação pública os principais colaboradores de *Orpheu*. Mas outras águas aqui desaguam, entre elas um certo «realismo», se assim se pode dizer, tanto psicológico como social, que se acompanha de uma revolta contra mitos e convenções e de uma interrogação sobre a situação do homem no mundo dos

«outros», ou, para dizer melhor, de todos, como vamos ver.» — António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, 11.^a edição, Lisboa, pp. 240–241.

— «Mais uma vez, e desta feita com grande clareza e lúcida inteligência, *Presença* definia o âmbito dos seus postulados: a identificação da literatura com a arte, duas faces de uma mesma fundamental necessidade de expressão, a independência da literatura e da arte perante todos os interesses de ordem política, social, moral, religiosa, publicitária, etc. e acima de tudo a finalidade sem fim da arte, o princípio que levou as gerações posteriores a considerarem a nossa geração como representante da nefasta e caduca «arte pela arte.» — João Gaspar Simões, *História do Movimento da «Presença»*, Atlântida, Coimbra, p. 40.

— «Assim, a geração da *Presença* coloca-se, desde o início, na esteira duma «revelação» anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras que tinham criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente «passo atrás», que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer, ocultos, e sem eco, faz da *Presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências «modernistas», que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações — a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* -, ou através de outras, mais duradouras,

mas de carácter literariamente ambíguo, como a *Contemporânea*, e sem que nenhuma delas exercesse acção crítica sistemática.» — Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»*, Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972, p. 14.

— «Mais de quarenta anos não bastaram para que a geração da «Orpheu» fosse interpretada na sua verdade — em que há grandezas literárias bastantes para a absolver de tantas alucinatórias mediocridades. Outra geração posterior, a da «Presença», que construiu um património estético incomparavelmente mais rico e que teve a responsabilidade de «descobrir», supervalorizando-a como precursora, a que se desvanecera nos seus frágeis fumos, acabou por ficar nos degraus inferiores da aura literária erguida sobre muitas ilusões. É sintomático que um poeta como Fernando Pessoa, com a sua genialidade formal, mas com a intrínseca fraqueza dos seus «fingimentos», tenha acabado por exceder imensamente na irradiação e na influência esse outro poeta de genialidade criadora muito mais profunda, grandiosa e dramática que é José Régio.» — Álvaro Salema, «Livros e Autores», *Diário de Lisboa*, Ano 40.º, n.º 13 566, 15-9-1960, incl. in *Os Modernistas Portugueses*, Textos Universais, vol. VI, C. E. P., Porto, p. 184.

— «Grupo díspar lhe chamei [à *presença*], pois se não reveste — e isto me parece correntemente admitido — das características individualizantes de uma geração, por mais que no conceito desta nem todos de igual modo convenhamos. Como quer que seja, a *presença*, recolhendo de algum modo a herança espiritual do

Orpheu, ou não revelasse, à semelhança deste, um forte surto de inquietação romântica, surgiu no meio Literário português como uma lufada de ar novo e vigoroso. E, reagindo em parte contra certos excessos do primeiro modernismo, por outro lado impunha-o criticamente, à medida que ia difundindo o conhecimento da obra dos seus principais corifeus. Combatendo sem tréguas o espírito rotineiro; tentando uma mais funda valorização do humano individual em arte; preconizando a criação de uma literatura viva; imprimindo à poesia, e às próprias criações romanescas, um cunho de sinceridade a que não se estava habituado; lutando contra os delíquios parnasianos e esteticistas em que se desvaneciam o melhor e o pior de uma poesia de salão, irritante e inútil; a *presença*, sem dúvida, inovava. Mas a verdadeira e mais dilacerante revolução estética, essa deve-se aos homens do *Orpheu*; é que a verdadeira e perigosa aventura criadora, que é largamente a aventura poética, foi neles que melhor e mais convincentemente se revelou. (...) Pois em nenhum dos poetas da *presença* (...) se verifica aquele estranho poder de consciencialização poética que levou Fernando Pessoa à criação de uma nova linguagem, em cujo cadinho misteriosamente se funde o poema com a realidade última e essencial a que aponta.» — Vasco Miranda, «Dois decénios de poesia», in *Estrada Larga*, 3.º volume, Porto Editora, pp. 229–230.

— Assim, o provincialismo presencista deixa entrever um estrutural sentido das realidades — um *realismo involuntário*, sem dúvida de melhor têmpera que qualquer realismo de escola. E, como é o romance, dentre todos os géneros literários, o que mais se nutre desse sentido

das realidades, não admira que ele tenha tentado cinco dos escritores da *Presença*: Régio, Gaspar Simões, Torga, Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro.» — David Mourão-Ferreira, «Caracterização da «Presença» ou As Definições Involuntárias», in *Motim Literário*, Editorial Verbo, Lisboa, 1962, p. 170.

— «Mas a influência presencista, sobretudo evidente nos meios universitários, não poderia persistir. Útil pela agitação provocada, pelo seu esforço de arejamento, pela hostilidade a um intelectualismo amorfo, — as suas obsessões de mórbida sondagem psicológica, de flagelação emocional, de definição minuciosa do indivíduo, de virtuosismo afastado do homem como representante de uma colectividade, não podia já corresponder às realidades instantes de um mundo que acabava de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo o homem neles participava.» — Fernando Namora, «Esboço histórico do Neo-Realismo» (comunicação apresentada à Academia de Ciências de Lisboa, 1960), in *Os Modernistas Portugueses*, vol. cit. p. 91. Este texto foi depois incluído no volume *Um Sino na Montanha* (Europa-América).

— «Esteticista, era-o a «presença» precisamente ao contentar-se com a livre, a desinteressada expressão que de si davam tais casos humanos. Livre, desinteressada, como expressão artística, — mesmo quando no homem-artista o homem fosse interessado e sujeito. (Que interessados e sujeitos somos todos, à margem se diga). Assim, todas as ideias políticas, sociais, morais ou

religiosas eram igualmente aceites, — esquecidas ou, digamos, relegadas a segundo plano pela «presença». E porquê? Porque todas lhe surgiam como semelhantes manifestações do humano (que lhe aparecia, na sua complexidade imensa, como envolvendo todas essas visões parcelares) e todas susceptíveis de expressão artística.» — José Régio, in suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*, de 10 de Julho de 1956.

— «Por 1927, os jovens fundadores da *Presença*, denunciando a falta de atenção a certos valores estéticos por parte da crítica assim exercida, tomam a peito fazê-los considerar, e, matizando-a de pontos de vista pessoais, criam uma crítica de que são cultores José Régio, J. Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, etc.» — António Salgado Júnior, in *Dicionário de Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, 1.º volume, Livraria Figueirinhas, Porto, 1969, p. 234.

— «De volta a Lisboa, encontro uma carta de Adolfo Casais Monteiro. Ele recorda-me as afinidades do movimento de *Presença* — movimento que foi o seu, nos seus dias de admirável renovador da poesia do seu país — com as tentativas de renovação literária a que tenho estado mais ou menos ligado desde adolescente no Brasil. Foi *Presença* que pôs os brasileiros em contacto com o extraordinário Fernando Pessoa, cuja influência talvez alcance hoje mais a gente nova do Brasil que a de Portugal.»

— Gilberto Freire, *Aventura e Rotina*, 2.ª edição, Edição «Livros do Brasil», Lisboa, p. 114.

— «Cependant la revue *Presença* (1927-1940), comme la *Nouvelle Revue Française*, écartait la littérature de la contingence politique et sociale, au profit de l'«imagination psychologique», issue de l'introspection, de la re-création du Monde. Dès lors s'exercera sur tous les arts l'influence du groupe qui compte à côté de José Régio, le critique Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Fausto José, Edmundo de Bettencourt (...)» — Claude-Henri Frèches, *La Littérature Portugaise*, Col. «Que Sais-Je?», Presses Universitaires de France, Paris, 1970, p. 117.

— «Hostilizada ou desconhecida enquanto viva, a geração de *Orfeu*, de que Pessoa e Sá-Carneiro são os maiores cumes, não pregou contudo no deserto. Os seus ensinamentos estéticos foram ouvidos por um grupo que à volta da revista *Presença* tentou, à sua moda, pô-los em prática e dar-lhes foros de cidade, num diligente afã criador e teimosa catequização. Alguns nomes saídos desse movimento são hoje já conhecidos e justamente admirados. Contudo a sua obra processa-se ainda, e só o futuro dirá em definitivo qual o seu justo merecimento.» — Miguel Torga, in *Traço de União*, 2.^a edição revista, Coimbra, 1969, p. 96.

— «A «Presença» nasce programática e poética ao mesmo tempo. A sua primeira página é um artigo de crítica. O «Orpheu» nasce poesia. A geração da «Presença» criou e conservou o sangue-frio diante da criação, fez poemas e reflectiu sobre eles, fez literatura e tomou dela uma contínua consciência, defendendo-a *como literatura*.» Eduardo Lourenço, in *O Desespero*

Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações, Coimbra Editora, 1955, p. 14.

— «Do próprio corpo de poetas da *Presença*, bastariam os nomes de José Régio, Miguel Torga e Carlos Queirós — que foram os que mais completamente e complexamente se realizaram — para se verificar quanto as criações individuais souberam transcender os aspectos menos amplos da doutrinação. E, dentro das inevitáveis diferenças de grau, também as obras de quase todos os outros presencistas evidenciam uma superação semelhante (...). Certo é que toda esta geração de poetas, de que a *Presença* é apenas uma das alas, se caracteriza, em grande parte, pela indecisão entre contrárias solicitações, entre um ideal de rebelião e uma necessidade de estrutura; daí, talvez, a tendência, sob o aspecto formal, para vários tipos de ambiguidade, para o que alguns críticos chamam «expressão oblíqua». Manifesta-se, pois, esta geração, sob o signo da *ironia* (...)» — David Mourão-Ferreira, in *Dicionário de Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, 1.º volume, Livraria Figueirinhas, Porto, 1969, p. 199.

— «Apesar de certos delírios propositados, escritos para provocar a reacção do meio, mas condicionados pelo quixotismo de se mostrarem diferentes e originais, a *Presença* concretizou o «motim» literário do *Orpheu* e revelou a Portugal os corifeus da literatura europeia, as directrizes da nova arte, os múltiplos caminhos da libertação do formalismo clássico, as novas tendências da crítica e do ensaio. Durante a sua publicação *Presença*, através dum ambiente a princípio hostil e indiferente depois, realizou muito bem o seu programa. As obras

do *Orpheu*, foram impostas pelo presencismo; as escolas do modernismo: o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo foram divulgadas, pelo menos teoricamente, graças ao esforço da revista *Presença*; com obras de criação, artigos, ensaios e críticas, *Presença* combateu os figurinos formais da literatura e as concepções estéticas bota de elástico: as obras de Gide, Proust, Joyce, Valéry e até mesmo de Dostoiewsky, de Stendhal e de outros escritores anteriores foram introduzidas em Portugal pela mão da *Presença*; a crítica compreensiva, interpretativa e judicativa, que hoje começa a fazer corrente, em troca da crítica laudatória e inconsequente e do eruditismo escolástico também absolutamente inconsequente, é resultante da intensa actividade crítica da revista *Presença*. Não negamos, portanto, a obra da *Presença*, somos os primeiros a reconhecê-la quando a circunscrevemos dentro das suas próprias limitações, daquelas que por vezes os seus colaboradores se envaidecem de possuir.

A par de tudo que acabamos de citar encontramos *Presença* eivada de um esteticismo fechado dentro dele mesmo, como cumprimento de fidelidade ao seu juramento de fé: A arte pela arte. Foi esse esteticismo que isolou a *Presença* das inquietações da vida e da cultura nacionais e dos problemas vitais da nossa hora histórica, que fechou muitos dos seus talentosos colaboradores na aridez de um preciosismo literário estéril (...)» — António Ramos de Almeida, in *A Arte e a Vida*, Porto, 1941, cit. in *Os Modernistas Portugueses*, pp. 34 e 35.

— «La Jeune école, qui n'avait pu s'imposer en 1915 avec *Orphée*, publication éphémère, doit son succès à la

revue *Présence*, dont l'effort s'est poursuivi de 1927 à 1940.» — Georges Le Gentil, *La Littérature Portugaise*, Librairie Armand Colin, Paris, 1951, p. 198.

— «*Presença*, a review founded and maintained by the second important literary generation of this century and published at Coimbra.» — B. Vidigal, *The Oxford Book of Portuguese Verse*, second edition, 1952, reprinted 1967, Oxford, at the Clarendon Press, p. 375.

— «A *Presença* colocou a arte na trípode que o racionalismo e o positivismo sucessivamente haviam feito vagar pela demissão que impuseram, respectivamente, à hegemonia cultural das Sagradas Escrituras e dos Princípios Metafísicos. Daí que a trípode definisse à estética obrigações metafísico-religiosas. Com efeito, a arte, para o presencismo, não é apenas a Religião-da-Beleza, que fora para o simbolismo e o neo-classicismo: é a própria expressão dos mistérios da vida. Declarando-a o fim suficiente da vida humana, o grupo da *Presença* reservou-se por ela um refúgio entre os suicídios de Antero de Quental e Sá-Carneiro e os de Florbela Espanca e Manuel Laranjeira.» — Mário Sacramento, «João Gaspar Simões e a poética presencista», in *Estrada Larga*, 3.º volume, Porto Editora, p. 290.

— «Ou será *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, drama estático, mais revolucionário, enquanto teatro, que a tragicomédia *Jacob e o Anjo*, de José Régio? Teremos, porventura, de considerar a novela *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, mais revolucionária do que o romance *Jogo da Cabra Cega*, do fundador da *Presença*? Ou

teremos de ver no ensaio de Fernando Pessoa, *António Botto e o Ideal Estético em Portugal*, maior revolucionarismo que no ensaio do mesmo José Régio, *António Botto e o Amor?* Tal coisa só seria de admitir, caso os que sustentam a superioridade do revolucionarismo do *Orpheu* em relação ao da *Presença* considerassem o teatro de Maeterlinck mais importante que o de Paul Claudel ou o romance de André Breton superior ao de Dostoiewski. Mais, caso atribuíssem às ideias estéticas do fundador do futurismo alcance superior ao das ideias estéticas de um André Gide. Algo, realmente, parece errado na atitude dos que taxam de contrarrevolucionárias as ideias estéticas dos doutrinários da *Presença*, reservando para os artistas do *Orpheu* a qualificação de vanguardistas ou revolucionários. Se a *Presença*, com José Régio na primeira linha, foi contrarrevolucionária, uma coisa há que reconhecer: que toda a literatura europeia de entre as duas guerras — a de 14 e a de 39 — o foi também.» — João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977, pp. 27 e 28.

— «A *Presença* representava, por alguns dos seus elementos, apenas o lado crítico, digamos assim, nesta nova situação do homem. Duma maneira geral, embora justificadamente incluída pela censura no rol das publicações desafectas ao Estado Novo, a sua independência relativamente a qualquer atitude demagógica, o seu decidido combate à «submissão» do escritor ao político, não distinguindo, nesse ponto, o «direitista» do «esquerdista», atacando igualmente a arte dirigida pelo Estado Novo e a dirigida pelo Partido Comunista, a *Presença* não podia corresponder de forma

alguma a um momento de crise (à volta de 1940) em que, sob a influência dos acontecimentos, a sua atitude tinha que parecer, ou ser mesmo, por parte de alguns dos seus elementos, oposta a qualquer opção política.» — Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»* (Estudo e Antologia), Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1972, p. 34.

* «A opinião [de Coleridge] é um guia seguro... com a condição de se conhecer Coleridge, o crítico, tão bem como *Hamlet*, a peça criticada.» — D. A. Stauffer, in *Topics in Criticism*, arranged by Christopher Butler and Alastair Fowler, Longman, London, 1971, p. 479.

III / CRONOLOGIA DA PRESENÇA

1927 —	Números	1 a 8
1928 —	»	9 a 17
1929 —	»	18 a 23
1930 —	»	24 a 29
1931 —	»	30 a 33
1932 —	»	34 a 36
1933 —	»	37 a 40
1934 —	»	41 a 43
1935 —	»	44 a 47
1936 —	»	48
1937 —	»	49 e 50
1938 —	»	51 a 54
1939 —	»	55 } *
1940 —	»	56 }

* Aliás, n.º 1 e 2 da nova série.

IV / LISTA DE ALGUNS DOS COLABORADORES
DA *PRESENÇA*

José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Rocha, Edmundo de Bettencourt, Francisco Bugalho, Alberto de Serpa, António de Navarro, Fausto José, Saul Dias, Carlos Queirós, Olavo d'Eça Leal, Afonso Duarte, Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Mário Saa, Irene Lisboa (João Falco), José Marinho, José Bacelar, Alexandre d'Aragão, António de Sousa, Albano Nogueira, Vitorino Nemésio, Pedro Homem de Melo, [Mário de Sá-Carneiro], [António Nobre], Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Ângelo de Lima, Gil Vaz, António Botto, António Pedro, José Gomes Ferreira, Tomás Kim, Joaquim Namorado, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio, João Menéres de Campos, Manuel de Oliveira, Diogo de Macedo, Fernando Lopes Graça, Raul Leal, Delfim Santos, Guilherme de Castilho, Almada Negreiros, José Marmelo e Silva, Luís Guedes, etc.

V/ ALGUMA BIBLIOGRAFIA
SOBRE A PRESENÇA

Os livros têm os mesmos inimigos que o homem: o fogo, a humidade, os animais, o tempo e o seu próprio conteúdo.

Amaro, Luís — “Subsídios para uma bibliografia do movimento presencista”, in *presença* — publicação comemorativa do cinquentenário da fundação da *presença*. Edição da Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, Junho de 1977.

Coelho, Eduardo Prado — “Situação da Poesia da ‘Presença’”, in *A Palavra sobre a Palavra*, Col. “Códigos”, Portucalense Editora, Porto, 1972.

Coelho, Eduardo Prado — “Teorias da ‘Presença’”, in *Colóquio/Letras*, n.º 42, Lisboa, Março de 1978.

Coelho, Jacinto do Prado — “A crítica presencista”, in *Ao Contrário de Penélope*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1976.

Coelho, Jacinto do Prado — “Modernismo”, in *Dicionário de Literatura* 3.^a edição, Figueirinhas, Porto, 1978.

Coelho, Jacinto do Prado — *Problemática da História Literária*, Col. “Ensaio”, Ática, Lisboa, 1961. 2.^a

edição, Livraria Bertrand, Lisboa, 1972 (os ensaios “Inteligência e Poesia” e “Modernismo e Humanismo”, embora indirectamente, têm interesse para o estudo da *presença*).

Cruz, Gastão — “O Conceito de Modernidade e a Poesia Portuguesa Contemporânea”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, Col. “Temas Portugueses”, Plátano Editora, Lisboa, 1973.

Gomes Ferreira, José — “Testemunho” [sobre a *presença*] in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Lisboa, Julho de 1977.

Guimarães, Fernando — *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Ensaio e Antologia, Editorial Inova, Porto, 1972.

Guimarães, Fernando — “O que foi a ‘presença?’”, in *presença* — publicação comemorativa do cinquentenário da fundação da *presença*. Edição da Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, Junho de 1977.

Hourcade, Pierre — “O ensaio e a crítica na ‘presença’”, in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Lisboa, Julho de 1977.

Lisboa, Eugénio — *José Régio* (Nota bibliográfica, exame crítico e bibliografia. Antologia e documentário gráfico), Livraria Tavares Martins, Porto, 1957.

Lisboa, Eugénio — *Crónica dos Anos da Peste — I*, Livraria Académica, Lourenço Marques, 1973 (ver artigos: “O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio”, “Na

Morte de José Régio” e “Morte e Ressurreição na Obra de José Régio”).

Lisboa, Eugénio — *Crónica dos Anos da Peste — I*, Livraria Académica, Lourenço Marques, 1975 (ver artigos: “Artista é sempre plural”, José Régio — Depoimento pessoal” e artigos sobre Irene Lisboa e Miguel Torga).

Lisboa, Eugénio — *José Régio — A Obra e o Homem* (com uma antologia: poesia, teatro, romance, conto e ensaio), Arcádia, Lisboa, 1976. Este volume inclui extensa bibliografia — activa e passiva — organizada pelo poeta Luís Amaro, de grande utilidade para um estudo circunstanciado, não só de José Régio, como de todo o movimento presencista.

Lisboa, Eugénio — “A ‘presença’ e a Ficção”, in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Julho de 1977.

Lisboa, Eugénio — Recensão crítica ao livro de João Gaspar Simões, *José Régio e a História do Movimento da presença* (Brasília Editora, Porto, 1977), in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Julho de 1977.

Lisboa, Eugénio — *José Régio. Uma literatura viva*, col. “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1978.

Lisboa, Eugénio — *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*, col. “Biblioteca Breve”, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980.

Lopes, Óscar — “Alguns poetas ligados à *Presença*”, in Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*, 6.2.72.

Lourenço, Eduardo — “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo” [Português], in Suplemento “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto* (14.6.1960). Este influente artigo foi publicado no suplemento acima indicado, com graves mutilações — a censura suprimiu todas as referências a Casais Monteiro. Ainda mutilado, foi recolhido no volume ri.” 3 da *Estrada Larga*, Porto Editora, s/d, pp. 238-251. Foi de novo publicado na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.ºs 23-24, de Julho de 1961, pp. 67-81, com acréscimo no título: “Português”. Foi finalmente incluído, em versão que supomos será definitiva, no livro *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto, 1974, pp. 165-194, com ponto de interrogação a seguir a “Português”.

Lourenço, Eduardo — *Tempo e Poesia*, ed. cit. — têm interesse o *Prefácio* e o ensaio “O Desespero Humanista de Miguel Torga e das Novas Gerações”, anteriormente editado em volume pela Coimbra Editora, 1955, além do artigo acima citado.

Lourenço, Eduardo — “A correspondência Pessoa-Simões e o mito da ‘Presença’ ”, in Suplemento Cultural “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, 12.6.1957.

Lourenço, Eduardo — “Alguns doutrinários e críticos literários depois de Moniz Barreto — Psicologismo e A-historicismo da ‘Presença’ ”, in “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, 8.5.1956.

Machado, Álvaro Manuel — “A Poesia da ‘Presença’ ou a retórica do eu”, in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Lisboa, Julho de 1977.

Monteiro, Adolfo Casais — *A Poesia da “Presença”* (Estudo e Antologia), Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972.

Monteiro, Adolfo Casais — *O Romance (Teoria e Crítica)*, Rio de Janeiro, 1959.

Monteiro, Adolfo Casais — “Uma História da ‘Presença’”, in Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, Ano II, n.º 96, 30.8.58.

Monteiro, Adolfo Casais — “A ‘Presença’ e o seu Mundo Histórico”, in Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, Ano II, n.º 97, de 6.9.1958.

Monteiro, Adolfo Casais — “Moderna Poesia Portuguesa”, *idem*, Ano III, n.º 122, de 28.2.1959.

Monteiro, Adolfo Casais — “Moderna Poesia Portuguesa — II”, *idem*, Ano III, n.º 123, de 7.3.1959.

Monteiro, Adolfo Casais — “José Régio, anti-moderno? — I”, *idem*, Ano IX, n.º 442, de 14.8.1965.

Monteiro, Adolfo Casais — “José Régio, anti-moderno? — II”, *idem*, Ano IX, n.º 443, de 21.8.1965.

- Monteiro, Adolfo Casais — “Em Memória de José Régio”, idem, Ano XV, n.º 702, de 27.12.1970.
- Monteiro, Adolfo Casais — “Esboço da Figura de José Régio”, in *Colóquio/Letras*, n.º 11, Lisboa, Janeiro de 1973.
- Monteiro, Adolfo Casais — “Uma geração que desperta (sobre alguns anos de actividade ‘neo-humanista’)”, in *Portucal*, n.ºs 10-11, Julho-Out. 1947, pp. 145-150.
- Monteiro, Adolfo Casais — *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1977.
- Mourão-Ferreira, David — “Caracterização da ‘Presença’ ou As Definições Involuntárias”, in *Tetracórnio*, Lisboa, 1955. Este texto foi depois incluído no livro de ensaios, *Motim Literário*, Editorial Verbo, Lisboa, 1962, com o título “Caracterização da ‘Presença’”.
- Mourão-Ferreira, David — “Presença”, in *Dicionário de Literatura*, 3.ª edição, Figueirinhas, Porto, 1978.
- Mourão-Ferreira, David — *Tópicos de crítica e de história literária*, União Gráfica, Lisboa, 1969 (ver, em especial, os artigos sobre os ficcionistas da *presença* e o texto sobre *O Barão*, de Branquinho da Fonseca).
- Mourão-Ferreira, David — *Vinte Poetas Contemporâneos*, col. “Ensaio”, Ática, Lisboa, 1960.

- Mourão-Ferreira, David — *Presença da "Presença"*, Brasília Editora, Porto, 1977 (edição integrada nas comemorações do cinquentenário da revista *presença*).
- Namora, Fernando — “Testemunho” [sobre a *presença*], in *Colóquio/Letras*, n.º 38, Lisboa, Julho de 1977.
- Namorado, Joaquim — “Da dissidência presencista ao Neo-Realismo” in *Vértice*, vol. XXVI, 1967, p. 782.
- Nogueira, Albano — *Imagens em espelho côncavo*, Coimbra, 1940 (ver capítulo: “Panorama da Literatura Portuguesa Contemporânea”).
- Nunes, Maria Teresa Arsénio — *A Poesia da Presença* (Apresentação crítica, antologia poética, notas e sugestões para análise literária), col. “Textos Literários”, Seara Nova/Editorial Comunicação, Lisboa, 1982.
- Petrus — *Os Modernistas Portugueses* (Documentário Crítico da Arte e Literatura Moderna em Portugal), 8 vols., Textos Universais, C.E.P. Porto.
- Putnam, Samuel — “*Presença* e o laboratório poético”, reprodução do artigo de S.P. em *Books Abroad*, in *Portucale*, VIII, n.º 43, Jan-Fev, 1935, pp. 28-31.
- Régio, José — *Em torno da expressão artística*, Editorial “Inquérito”, Lda., Lisboa, 1940. A 3.ª edição deste livro fundamental foi incluída em *Três ensaios sobre arte*, in *Obras Completas*, Portugália Editora, Lisboa, 1967.

Régio, José — “Perenidade da ‘Presença’”, in *O Primeiro de Janeiro*, 25.10.1944.

Régio, José — “Pontos de vista de um presencista”, in “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, de 26 de Julho de 1955.

Régio, José — “Ainda sobre o Esteticismo humanista da ‘presença’”, in “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, de 10.7.1956.

Régio, José — *Páginas de doutrina e crítica da “presença”* (inclui toda a colaboração de José Régio na *presença*), Brasília Editora, Porto, 1977.

Ribeiro, Álvaro — “Depois da Presença”, in Pag. Lit. do *Diário Popular*, 7.1.1943.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar — “Correntes Literárias Contemporâneas” e “Modernismo”, in *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, s/d (5.^a edição).

Sena, Jorge de — “Sobre Modernismo”, in *Da Poesia Portuguesa*, Ática, Lisboa, 1959.

Sena, Jorge de — “Post-Simbolismo e Modernismo (Ensaio de Sincronias e Não)”, in “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, de 28.11.61.

Sena, Jorge de — “Do Conceito de Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea” (1971), in

Dialécticas Aplicadas da Literatura, col. “Signos”,
Edições 70, Lisboa, 1978.

Sena, Jorge de — *Régio, Casais a “Presença” e Outros Afins*,
Brasília Editora, Porto, 1977 (edição integrada nas
comemorações do cinquentenário da revista *presença*).

Simões, João Gaspar — “A ‘Presença’ e o Mistério da
Poesia”, in *O Primeiro de Janeiro*, 25.10.1944.

Simões, João Gaspar — “O Revolucionarismo do
Orpheu e o contra-revolucionarismo da *Presença*”, in
Supl. Lit. do *Diário Popular* de 24.9.1970.

Simões, João Gaspar — “Fernando Pessoa na
perspectiva da *Presença*”, in *Arquivos*, vol. XIII, 1978.

Simões, João Gaspar — Crítica Literária ao livro *A
Poesia da Presença* (estudo e antologia, por A. Casais
Monteiro), in “Artes e Letras”, *Diário de Notícias*,
6.4.1972.

Simões, João Gaspar — “Duas formas de interpretar a
sinceridade em arte: a de Pessoa e a da *Presença*”, in
Diário Popular, 16.4.1970.

Simões, João Gaspar — “O ‘Provincialismo’ Literário e
a Literatura da Grande Metrópole” in “Artes e
Letras” do *Diário de Notícias*, de 14.4.1955.

Simões, João Gaspar — “A publicação na ‘presença’ da
escandalosa ‘Virgem Besta’ de Raul Leal (Memórias

da minha vida literária — 8)”, in “Vida Literária” de *A Capital*, de 21.1.1975.

Simões, João Gaspar — “O ‘Provincialismo’ de uma Geração: a da ‘presença’ (Memórias da minha vida literária — 10) ”, in “Vida Literária”, de *A Capital*, de 4.2.1975.

Simões, João Gaspar — *História do Movimento da “Presença”*, Atlântida, Coimbra, 1958 (este volume inclui uma antologia de textos aparecidos nos vários números da *presença*).

Simões, João Gaspar — *José Régio e a História do Movimento da “Presença” (autobiografia)*, Brasília Editora, Porto, 1977.

Simões, João Gaspar — *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Brasília Editora, Porto, 1976.

Simões, João Gaspar, *50 Anos de Poesia Portuguesa: do Simbolismo ao Surrealismo* (Conferência realizada em Lisboa, no salão do Grémio Literário, a 17.1.1964), in *Movimento — Ensaio 2*, 1967.

Trigueiros, Luís Forjaz — “A Poesia do Segundo Modernismo”, in *Novas Perspectivas*, União Gráfica, Lisboa, 1969 (págs. 64-80).

São ainda de mencionar os seguintes textos:

- “De ‘Orpheu’ à ‘Presença’ ”, entrevista com Fernando Guimarães, no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, de 12.2.1970.
- “Edmundo de Bettencourt fala-nos dos sons das palavras, de Torga e de Régio”, entrevista de Maria Virgínia de Aguiar, para o suplemento Quinta-feira à tarde, do *Diário Popular*, de 11.11.1965.
- “O Modernismo em Portugal” (entrevista de Edmundo de Bettencourt conduzida por João de Brito Câmara), separata do *Eco Literário*, Funchal, 1944.
- “*Presença*” no *Alto Alentejo* (textos de José Régio, Francisco Bugalho, Branquinho da Fonseca e Mário Saa; preâmbulo de David Mourão-Ferreira). Edição da Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1977 (edição integrada nas comemorações do cinquentenário da revista *presença*).
- Entrevista com Eduíno de Jesus, por Afonso Cautela, in “Diálogo”, do *Diário Ilustrado*, 31.12.1957.
- “Presença, quarenta anos depois”, supl. “Quarta-feira à tarde” do *D. Popular*, de 14.2.67, dedicado à *presença*. Colaboração de J. de Sena (a poesia), J. do Prado Coelho (a crítica), Luís F. Rebelo (o teatro), David M.-Ferreira (a ficção), etc.