PRELO.

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA

SETEMBRO - DEZEMBRO de 2007

6

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

PRELO.

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA

SETEMBRO - DEZEMBRO de 2007

6

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

PRELO.

Edição e propriedade
IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
AV. ANTÓNIO JOSÉ DE ALMEIDA
1000-042 LISBOA
TEL. 21 781 07 00 - FAX 21 781 07 54

Director
CARLOS LEONE

Concepção gráfica
BRANCA VILALLONGA
Revisão
PAULA LOBO

Publicação quadrimestral
E-mail: revista.prelo@incm.pt
Edição: 1015082
ISSN: 0871-0430
Depósito legal: 242 853/06
Tiragem: 800 exemplares
Preço: 6€

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

4 Editorial

ENSAIO

6 CENTENÁRIO DE CARLOS QUEIROZ
António Manuel Couto Viana

19 O *PRIMEIRO* MODERNISMO *SEGUNDO* A CRÍTICA PRESENCISTA
Enrico Martines

39 CRÍTICA FILOSÓFICA NA *PRESENÇA* — O CASO DE ANTÓNIO LOBO VILELA
Miguel Real

60 DE VOLTA AO MODERNISMO, AINDA E SEMPRE: RECEPÇÕES DA *PRESENÇA*
Fernando J. B. Martinho

80 O VALOR DA CRÍTICA E OS VALORES DOS CRÍTICOS (NOTAS SOBRE A CRÍTICA E A *PRESENÇA*)
Carlos Leone

ANTOLOGIA DA CRÍTICA DA PRESENÇA

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

EDITORIAL

Com este segundo número temático, a terceira série da Prelo *completa o segundo ano de publicação. Sem celebrações, por com isso apenas se ter feito o previsto, mas com a consciência de ser, cada vez mais, uma das raras publicações de teor cultural com publicação regular em Portugal — e em língua portuguesa.*

Na sua forma presente, exclusivamente publicada em papel, Prelo *sofre necessariamente os efeitos da actual redefinição das práticas de leitura, que, longe de se cingirem às grandes massas e aos mais jovens, afectam ainda de modo decisivo todos os projectos editoriais especializados ou, como é o nosso caso, de âmbito cultural. Enquanto título «bandeira» da Imprensa Nacional-Casa da Moeda,* Prelo *não pretende limitar-se a reagir às evoluções conhecidas ou imaginadas do «mercado» ou «dos tempos», mas sim contribuir para a linha editorial da sua casa-mãe, prolongando-a e servindo de veículo de contacto com novos autores e novos temas. Pensamos, por isso, que este segundo ano foi bem sucedido nesta tarefa e podemos já antecipar os números de 2008 na perspectiva de explorar a senda até aqui seguida.*

Por tudo isto, a escolha do tema para este número temático merece explicação. Os oitenta anos do surgimento em Coimbra da Presença, *combinados com o centenário do nascimento de Carlos Queiroz, seriam pretextos estritamente históricos, mais adequados a um número especial do que a este número temático. De igual modo, organizar uma antologia da crítica da* Presença, *sendo embora uma forma original de darmos início às comemorações do centenário de Adolfo Casais Monteiro (em 2008), pois foi sua essa ideia (ao tempo que preparou a antologia da poesia da* Presença), *seria um pouco forçado. Na realidade, todas estas circunstâncias são ancilares ao que fundamenta este número antológico: a valia intrínseca da crítica praticada pelo movimento da* Presença *e a manifesta similitude de atitudes, apesar de situações sociais tão diversas, que em Portugal se constata perante o discurso crítico.*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Esta não é uma aproximação exagerada, desde logo por não se pretender tomar a Presença *como modelo para a* Prelo, *algo que nem sequer faria sentido. Do que se trata é de perceber a função da crítica, entendida em acepção o mais ampla possível e não restrita a um género padronizado de texto, e as vicissitudes que a sua prática conhece em Portugal. Nesse sentido, os ensaios que antecedem a antologia visam uma apreciação da crítica da* Presença, *das suas relações com outras áreas literárias e da sua posteridade. Da leitura dos próprios textos presencistas e dos ensaios originais deste número da* Prelo, *e sem que tal tenha sido preestabelecido como propósito a alcançar, resulta uma imagem de real continuidade das atitudes face ao discurso crítico ao longo da contemporaneidade portuguesa em virtude da qual revistas como a* Presença, *ou como a nossa, podem apenas actuar como locais de procura de renovação.*

Ajuda, Outubro de 2007.

O Director

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

CENTENÁRIO DE CARLOS QUEIROZ

ANTÓNIO MANUEL COUTO VIANA

José Carlos Queiroz Nunes Ribeiro, que usou o nome literário de Carlos Queiroz, nasceu em Lisboa, a 5 de Abril de 1907. Celebra-se-lhe, agora, o primeiro centenário. Nasceu «de madrugada» e «foi na Primavera / Essa hora fremente / Em que o amor aparece» — avisa-nos ele, numa «Canção biográfica».

Aos 20 anos estava na universidade coimbrã, a frequentar Direito. Curso que não concluiu. E a publicar, a 4 de Junho de 1927, na revista *Presença*, então dirigida por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, iniciada a 10 de Março do mesmo ano, «Quatro poemas do retardador», compostos em Sintra, em Maio, também de 1927.

São os primeiros versos que lhe conhecemos, ignorando, embora, se outros, anteriores, foram incluídos nos seus livros.

Porque estas primícias (chamemos-lhes assim) ficaram esquecidas pelo autor e pelo compilador da poesia de Carlos Queiroz, deixe-se que as reproduza:

1

Lento, no lago naufraga
Um lírio, liricamente...
— E lento se torna algente
O luar que o lago alaga.

Lento, ao luar liquescente
As lentilhas se afastaram...
Mas logo, lento, voltaram
A juntar-se, novamente.

(E um leve ondular dolente
Foi o que fátuo ficou,
Do lírio que se afundou
Lento, lenta, lentamente...)

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

2

Neva da hora parada
Em que penso que pensar
É uma espécie de luar
Numa paisagem lembrada;

Neva, lenta, retardada,
A minha tristeza disto,
— Como o luar entrevisto
Duma janela fechada;

E neva, mais sonolenta
Nessa longínqua lembrança,
O luar de ser criança
A vê-la tombar, tão lenta...

3

Umas plas outras, as telhas
Do convento, escorregaram;
E as freiras que lá ficaram...

— Que mansissimas ovelhas
Nesta paisagem gravaram!

O baixo-relevo assírio...
— Quem o diria animado!
A caminho do outro lado...

E o zagal, no meu delírio,
Ao longe petrificado...

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

4

A bilha de barro berra
Nesta paisagem parada,
Agudos gritos de guerra:
Que assombram na suave serra
A verdura repousada.

Cantando passa e não pensa,
Dolente, a moça que a leva;
— Mas breve a sombra se adensa
E lhe dilui a presença
Torva, na tinta da treva.

Eis uma poesia hábil no manejo da aliteração, que evocando o barroquismo seiscentista, até nas referências a freiras, ao zagal e à moça com a bilha, revela, igualmente, a leitura dos sonetilhos de Côrtes-Rodrigues, sob a máscara de Violante de Cysneiros, nas páginas de *Orpheu*, que seduziram Cabral do Nascimento, nas *3 Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*.

Não sendo, todavia, o retrato da poesia que identifica Carlos Queiroz, apresenta-nos, já, um poeta seguro da ciência da forma e uma inspiração requintada e lírica, despojada de lugares-comuns e com extremo bom gosto.

Só quase um ano depois é que o poeta volta a publicar na *Presença*. De facto, apenas no n.° 10, de 15 de Março de 1928, podemos ler-lhe «Neblina» e «Adagio cantabile».

Dir-se-ia estarmos perante outro cantor, abandonados os preciosismos gongóricos, adoptando a clara leveza da nossa poesia tradicional, revelando-nos, por fim, a personalidade literária que ele foi, através da sua obra bela e original. Eis «Neblina»:

Sabe-me a éter
O estar aqui,
D'olhos fechados
Pensando em ti.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Mas não no gosto,
Ou no olfacto:
Noutro sentido
Menos exacto...

Que vem de longe:
Talvez da infância
De ter sentidos,
Mas a distância.

A fluente simplicidade deste lirismo será uma constante da sua inspiração. E nele, a referência à infância, descobrimos o tema obsessor que, como veremos, ilumina muitos dos seus versos.

O segundo poema, reproduziu-o o autor no seu livro *Desaparecido e Outros Poemas*, com o título «Epigrama», forma breve e satírica que utilizou magistralmente no seu *Breve Tratado de Não-Versificação:*

O cego deu à manivela
Da velha e triste pianola
Que era a alegria da vila:
Mas já ninguém vem à janela...
— Pois vindo davam-lhe esmola
E ocultos podem ouvi-la.

Seguindo Edgar Poe (reconhece-o Gaspar Simões), Carlos Queiroz privilegiou o epigrama, por reconhecer que é a poesia curta quem recolhe a «pura emoção lírica, por natureza breve e fugaz».

«As saudades da infância», esse *mal* que afectou António Nobre e, afinal, a esmagadora maioria dos poetas, atingiu, com profundidade, a temática de Carlos Queiroz, historiando-lhe a meninice e a primeira adolescência.

E é precisamente a infância, nos seus versos, que lhe permite levantar «uma ponta do véu» da sua criação poética:

Nunca tive irmãos.
Assim, na minha infância, há um grande silêncio
que vem de brincar sozinho

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

No lusco-fusco dos recantos
Das salas e dos pensamentos
— Terrivelmente sério,
Como os artistas inspirados.

E é, solitário, que se esconde de si mesmo, compreendendo, «cedo de mais, / Que a alma é uma coisa que se deva esconder / — Como fazem os homens».

E é, solitário, que «o imenso amor de mãe / toda a profunda incompreensão dos adultos», e tanto mais que constitui a verdade da vida, desabaram, inteiros, apenas sobre ele. Mas, reconhece o poeta:

... a minha infância suportou, sozinha,
O peso desse fardo maravilhoso
— Embrulhado em silêncio
E atado com fios de poesia.

Formado por esses dons de ser diferente, o poeta confessa-se ao mundo, «In extremis», começando por:

Meus amigos de infância, amiguinhos da escola,
Camaradas perdidos de algum dia,
Ouçam a minha confissão:
Quando eu jogava com vocês à bola,
Ria alto e fazia de ladrão
No pátio do recreio; quando ia
Convosco à aula de Zoologia
Arrancar ao esqueleto os frios ossos;
Em tudo o que era audácia ou alegria
— Perdoai-me a traição! —
Eu andei a fingir que era dos vossos,
Mas não.

E, jovem, confessa a sua singularidade aos «companheiros fiéis das nocturnas boémias», como, adulto, às raparigas e homens do seu convívio, até com quem rezou, com quem «permutou ideias», com parentes que o «trazem em silêncio pela mão».

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Adulto, sobra a saudade da infância, embora consciente de que ela «já tem bolor». Mas, logo, num arrependimento, murmura: «Dói-me a separação da infância.» E implora: «Voltarei para trás, voltarei para trás... / Espera, infância, que não tardo!» Porquê? Porque «morta a infância, que fazer?». Por isso, em cada menino se reconhece: «Sou eu, ainda, embora o não pareça.» E, se o encontra (se se encontra) perdido na feira do mundo, oferece-lhe a mão para irem os dois, num só, «de mãos dadas / Ao longo da vida».

A um dado momento, crescido, homem já, julga-se lamentado pela incompreensão dos outros:

O menino cresceu; é hoje um homem;
E, embora por alguém o tomem
quando o vêm passar, dizem: — Coitado!
É um poeta... (um aleijado).
E ser poeta sem ser menino é possível?

Não é. E Carlos Queiroz dirige-se ao «menino que brinca(s) no jardim», indagando: «Menino: queres ser meu mestre? / — Contigo, tinha tanto que aprender!» Aprender o quê?

A ser casto, sem querer;
A ser bom, sem o saber;
A ser alegre, sem ter
Motivos para o ser.
.....
A sorrir e a confiar,
A ter esp'rança e a perdoar;
A esquecer e a chorar.

Sem dúvida que esse menino aceitou ser mestre do poeta, pois muito da inspiração de Carlos Queiroz reflecte esse magistério, visto ser «um dos mais límpidos líricos de toda a nossa história literária e que foi também, sem sombra de dúvida, uma das figuras de proa do segundo modernismo português» — como o considera a inteligência crítica de David Mourão-Ferreira.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Carlos Queiroz é, também, um poeta da Poesia, consciente, aliás, que «isto de ser poeta e português / Não é tão simples como imaginais».

Porque «os poetas aqui são como os Santos: / Não conhecem os frutos dos seus prantos / E a glória é póstuma ilusão que passa». E, como exemplo, Carlos Queiroz cita Camões, Antero, Pascoaes, «Gomes Leal, Cesário Verde... tantos!» E, é claro!, ele próprio podia citar-se.

Mas como há-de o poeta repudiar a Poesia? Ela vive dentro de tudo: «Dentro de vós / Dorme a poesia / Fundo mistério / Em pleno dia.» — descobre Carlos Queiroz, mesmo nas *Pequenas Coisas*. E acorda, súbito, e procura a inspiração do poeta num «Apelo» em versos dos mais admiráveis do autor de *Desaparecido:*

Porque vieste? — Não chamei por ti!
Era tão natural o que eu pensava.
(Nem triste, nem alegre, de maneira que pudesse
[sentir a tua falta...)
E tu vieste
Como se fosses necessária.

Mas que não seja ela (apela o poeta) como o Amor, como a Saudade, como a Loucura, como a Morte...

Mas que venha, ao menos, para afastar a insónia: «A insónia era longa, / A Poesia não vinha...» E ela pede-lhe a vida toda: «Tu pedes-me a vida toda / Poesia, não é verdade? / Toda a vida, toda a alma, / O sangue que em mim circula.» Daí que seu «adeus à Poesia há-de ser triste», já que ela levará «infância, amor, encantamento», temas que lhe são tão caros.

Todavia, estas ânsias e melancolias acabam por encontrar, na ironia que, por vezes, lhe invade os versos, um final «entre a razão e o sentimento»: «Nenhum poema / resolve nada.»

Natural de Lisboa, Carlos Queiroz foi, no entanto, o poeta que melhor entendeu o homem provinciano, quando escreveu o epigrama «Província»:

Se eu tivesse nascido
No seio da província, era fatal
Que o meu sonho maior, o mais sentido,
Seria triunfar na capital.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

E depois de supô-lo conseguido,
Voltar à terra natal
E ser pios conterrâneos recebido
Com palmas e foguetes
Fanfarras, vivas e banquetes
Na Câmara Municipal.

Ambição legítima que contrasta bem com este outro epigrama, encontrado no seu *Breve Tratado de Não-Versificação*, em que o provinciano despreza as suas raízes para se julgar, impante de vaidade, cidadão do Mundo:

Este, que trouxe do fundo
Da província que o fez gente
O aroma inconfidente
Dos carneiros e dos fenos,
Não faz a coisa por menos:
Com ar altivo e profundo
Diz que é cidadão do Mundo.

Carlos Queiroz foi atraído, também, pela alma e graça do povo, fixando em verso figuras e tradições como as varinas, as marchas populares, os tocadores ambulantes e a atracção alfacinha pelas plangências do fado:

O povo é sempre ignorado.
Tudo o que sente e não diz,
Tem mergulhada a raiz
Num mistério irrevelado.
— Contudo, se canta o fado,
O povo é quase feliz.

Povo que ele, sabiamente, diferencia da massa, como em mais um epigrama lapidar nos ensina:

Entre povo e massa
Há esta diferença:
O povo não pensa,
Mas tem alma e graça;

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

E a massa é imensa
Vazia carcaça
Que à deriva passa.

Carlos Queiroz, na sua inspiração a um tempo clássica e moderna, seguiu sempre a verdade desta síntese magistral:

Ver com os olhos
É fácil e vão:
Por dentro das coisas
É que as coisas são.

Toda a sua obra é o resultado desse conhecimento: profundidade de visão, mas onde sempre lateja «circulação sanguínea»: nunca deixou de ser sentida, nunca «foi somente pensada».

O poeta morreu novo, em Paris, a 27 de Outubro de 1949, com apenas 42 anos de idade. Fora-lhe o sonho de uma vida: visitar a Cidade da Luz, que os anos da guerra europeia proibiram à sua juventude.

Paris era o supremo da arte, da intelectualidade, da boémia, para a sua geração, como, aliás, para outras anteriores. Olavo d'Eça Leal dizia, num soneto da *Presença*: «Vamos antes a Paris», embora José Régio, na intimidade do seu espírito, versejasse: «Deixá-los lá falar, os que vão a Paris / e não vêem um palmo à frente do nariz!»

Esse Paris da Europa parecia tê-lo cantado Carlos Queiroz, imaginando-o nos seus versos:

As lojas reflectidas no asfalto
E luzes, muitas luzes cintilantes.

Foram essas luzes que o fulminaram.

Tendo-o no pensamento e na alma, evoquei o poeta mal fiz a primeira viagem à Capital do Mundo («Capitale du Monde», como a apodou Almada Negreiros), a 12 de Agosto de 1953:

No coral do domingo rosa e gris,
Frente a um copo de absinto
(Com que ingénua emoção este é o primeiro!),

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Sinto
Que vós me rodeais. E me sorris:
Carlos Queiroz, Mário de Sá-Carneiro
— Meus mortos de Paris.

Foi vasta a sua actividade literária, mesmo que nos tenha deixado, apenas, dois livros de poesia publicados. O terceiro, reunindo dispersos, é póstumo. Pretendeu chamar-lhe, desafiador, *Rompantes para Acordar Sonâmbulos*, mas David Mourão-Ferreira preferiu-lhe o título *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*, valorizando o extenso poema com que remata o livro, e que, na sua abalizada opinião, constitui, «porventura, o texto 'maior'», representando «uma das mais fascinantes cúpulas da poesia portuguesa da primeira metade do século».

Da «Epístola», limito-me a destacar a penúltima estância, que pode dar a entender a gravidade inquietante do poema:

Pensei que foi grotesco o nosso orgulho,
que não fomos adultos, mas crianças
Precoces, monstruosamente cónscias
De já não serem cândidas,
E que tanto nos demos ao concreto,
Ao visível, ao útil, ao efémero,
Que ficámos atónitos e estúpidos —
Barbaramente supersticiosos
Em face dos mistérios insondáveis
Deste mundo e do outro.

Carlos Queiroz foi, também, um excelente tradutor do poeta romeno Mihail Eminescu, editado, entre nós, pelo então muito activo Leiturado Romeno da Faculdade de Letras de Lisboa. O volume é constituído por uma selecção de poesias do genial romântico, da responsabilidade de Victor Buescu, que o prefaciou e anotou. E beneficia, ainda, de um denso ensaio de Mircea Eliade. O lirismo de Eminescu sugere-nos, por vezes, o do tradutor, como nesta poesia, «Se os ramos»:

Se os ramos batem na vidraça
E os choupos estremecem,
É para que eu te idealize
Chegando devagar.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

E se as estrelas sobre o lago
O seu fundo iluminam,
É para que eu não sofra tanto
E serem o meu espírito.

E se vencendo as nuvens densas
A lua resplandece,
É para que eu de ti me lembre,
Amor, eternamente.

Carlos Queiroz, na sua curta vida, dirigiu várias revistas literárias, artísticas (tinha um gosto requintado pelas artes plásticas e peças de antiquário) e de turismo, como *Panorama*, criação do SPN, de António Ferro. Editou, mesmo, uma revista exemplar, *Litoral*, onde publica um belo poema de Fernando Pessoa, com quem convivera e de quem revelou cartas de amor a Ofélia Queiroz, colega de escritório do autor da *Mensagem* e tia do autor do *Desaparecido*.

É igualmente nas páginas de *Litoral* que aparece o seu poema «O amigo», que David Mourão-Ferreira compreende como a confissão das relações de amizade e literárias entre os dois poetas.

Dessa convicção, julgo ter surgido a dedicatória «(a Fernando Pessoa)», acrescentada ao poema, no volume *Epístola aos Vindouros*, pois ela não figura no texto de *Litoral*. O facto de ser apresentada entre parêntesis mais me convence não ser da autoria de Carlos Queiroz, mas sim do organizador do livro.

Antes de apresentar a minha tese, é forçoso citar o poema:

Era bom encontrar o amigo
No café, onde estava a olhar
Com um gesto elegante e ambíguo
Para o fumo a sumir-se no ar.

A poesia era o tema dilecto
Da conversa que o tempo engolia.
O real, o preciso, o concreto
Nem sabiam que a gente existia.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Nada era por nós maculado,
Nem um só sentimento era fosco.
Porque havia outra luz, outro lado,
E o mistério morava connosco.

Tudo isto foi antes de Orfeu
Ter levado o encanto consigo.
Esse amigo está vivo — e morreu.
(E de mim, que dirá esse amigo?)

David Mourão-Ferreira, talvez influenciado pelo retrato que Almada pintou para os *Irmãos Unidos*, identifica o *Amigo* com Pessoa, pela mesa de café, o cigarro, o gesto elegante e quiçá ambíguo (curiosamente, a pintura é posterior à publicação do poema, datada de 1944).

Mas o encontro de Carlos Queiroz com Fernando Pessoa nunca podia realizar-se antes de *Orpheu*, já que, quando a revista apareceu, em 1915, Queiroz tinha unicamente 8 anos de idade. E não era a poesia de Pessoa como a descreve o poema. Podia ser, sim, de Carlos Queiroz, quando começou a poetar, até ter lido (em que ano da sua adolescência?) *Orpheu*, que levou «esse encanto consigo», ou seja, essa comunhão com a poesia, ultrapassada, do amigo. Daí, a justificação dos dois versos finais: «Esse amigo está vivo — e morreu. / (E de mim, que dirá esse amigo?)» Está vivo (fisicamente) e morreu (na sua poesia antiquada, desconhecedora da modernidade de *Orpheu*). E dele, Carlos Queiroz, que admirou essa modernidade, «que dirá esse amigo»? Que dirá e não que diria, tempo do verbo a empregar, se, fisicamente, o amigo houvesse falecido, como Fernando Pessoa, em 1935.

Terei razão neste raciocínio? Não conheci, pessoalmente, Carlos Queiroz. Só entrei, discretamente, timidamente, no meio literário da capital em 1946, três anos antes do seu desaparecimento. Ninguém mo apontou na rua ou num café. Mas li-o nas primeiras edições d'*O Desaparecido* e do *Breve Tratado da Não-Versificação*, separata da revista *Atlântico*, em que eu já havia colaborado. E sei que foi membro do júri do Prémio Antero de Quental para 1948, a que concorri com *O Avestruz Lírico*, o meu primeiro livro de versos. Obtive uma menção honrosa.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O prémio (disseram-me) foi ele quem mo negou, com o argumento de que eu podia não prosseguir carreira na modalidade! Do premiado esqueci eu e a história da poesia portuguesa o nome e o título da obra.

Evidentemente que este facto jamais ensombrou a minha admiração pela sua singular personalidade de criador de poesia, que não me canso de ler e decorar, fiel, sempre, a quanto afirmei um dia:

A homenagem a um poeta que morreu
É decorar-lhe os versos.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O *PRIMEIRO* MODERNISMO *SEGUNDO* A CRÍTICA PRESENCISTA

ENRICO MARTINES

Um dos principais objectivos da acção crítica desenvolvida nos treze anos de actividade da *Presença* foi, sem dúvida, a explicação e a divulgação ao público dos melhores valores da arte — não apenas da literatura — modernista. *Folha de Arte e Crítica*, no subtítulo está já contida a promessa que a revista coimbrã fez questão de manter, considerando a arte em todas as suas formas de expressão e fixando, desde os primeiros números, as coordenadas intelectuais que orientariam a selecção e a valorização dos modelos artísticos dignos da atenção dos seus leitores. Entre os exemplos de «literatura viva», definição que José Régio adoptou como lema do gosto crítico presencista, os autores modernos — os que tinham fulgurado na cena intelectual portuguesa através de publicações meteóricas como *Orpheu* ou *Portugal Futurista* — apareciam, pela primeira vez, a par dos clássicos da tradição nacional, quais Gil Vicente, Camões, Antero de Quental, autores duma arte que é livre expressão da personalidade dum «homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação» [1]. Mas enquanto estes já eram autores estudados e afirmados no gosto do grande público [2], os autores contemporâneos eram ainda

---

[1] José Régio, «Literatura viva», in *Presença*, n.º 1, Coimbra, 10 de Março de 1927.

[2] Nem por isso a *Presença* deixou de lhe dedicar a devida atenção: nunca a revista coimbrã aceitou um corte com a tradição literária anterior ao modernismo, diferenciando-se de certas atitudes da geração de *Orpheu*; a *Presença* destinou parte da sua actividade crítica à reinterpretação de algumas ideias feitas referentes aos grandes representantes da

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

largamente desconhecidos, e isto por várias razões: pelo já citado carácter episódico das publicações que veicularam o movimento surgido por volta de 1915, mas sobretudo por causa da ausência duma base teórica que explicasse uma arte que recusava o grande público e que era voluntariamente requintada, difícil, provocatoriamente nova, e que lançava desafios ao leitor/espectador da obra [3]. *Presença* chamou a si a tarefa de valorizar os nomes dos autores da geração precedente, tornando-os conhecidos e metendo-os «dentro da História da Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar» [4]. Tal intenção é declarada por José Régio, por exemplo, num «Comentário» publicado no n.º 35 (Março-Maio de 1932):

> 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.

---

literatura portuguesa do passado próximo ou remoto: Camões é celebrado de forma original na primeira página do n.º 13 (13 de Junho de 1928); Eça de Queirós, a quem Adolfo Casais Monteiro dedica um ensaio em que o define como o «grande criador do romance português moderno», no n.º 17 (Dezembro de 1928); Camilo Pessanha, estudado por Carlos Queiroz no n.º 20 (Abril-Maio de 1929); João de Deus, a cujo centenário é consagrada grande parte do n.º 25 (Fevereiro-Março de 1930); e ainda, entre outros, Raul Brandão, António Nobre, Aquilino Ribeiro.

[3] José de Almada Negreiros chegou a afirmar: «Felizmente para ti, leitor, que eu não sou crítico, razão por que te não chateio com elucidações da Arte de que estás tão longinquamente desprevenido [...] 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» (citado por Eugénio Lisboa in *O Segundo Modernismo em Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pp. 96-97).

[4] Eugénio Lisboa, *op. cit.*, p. 26.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Episódio fundamental na história do esforço presencista para divulgar os autores da geração anterior é a publicação do artigo de José Régio, «Da geração modernista», no n.º 3 da revista. Neste ensaio, são apresentados criticamente os melhores valores da literatura contemporânea, um escol restrito de escritores, aí chamados *futuristas*, não no sentido pejorativo a que se referia Régio na citação anterior — nem em relação à corrente marinettiana —, mas porque capazes de representar «as tendências mais avançadas do seu tempo», de antecipar a «parte do futuro que já existe no presente»:

> Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa — eis alguns nomes já familiares aos novos que se interessam pela Arte que vibra, que se renova, que se inquieta, que evolui, que vive. Os seus livros ou as revistas em que aparecem não têm ainda um grande público... Pouco importa. Seja qual for a superioridade duns sobre outros, seja qual for o valor *eterno*, o *quanto* de imortal das suas obras, é através destes que a Literatura portuguesa acompanha o movimento europeu da Arte moderna [...]

Mestres contemporâneos, os primeiros três eram apontados como os nomes mais completos, mais complexos e mais interessantes, na perspectiva que tentarei analisar mais adiante. Uma vez lançadas as primeiras bases críticas e doutrinárias, *Presença* podia legitimamente acolher, nas suas páginas, os escritores considerados mais dignos da sua missão divulgativa: de facto, a partir do número seguinte, começam a aparecer na revista colaborações de Mário Saa e Raul Leal; no n.º 5 estreiam-se os três mestres celebrados no artigo de José Régio: na primeira página figura um desenho de Almada Negreiros; na p. 3 sobressaem as contribuições de Mário de Sá-Carneiro (o poema inédito «Ápice») e de Fernando Pessoa, presente com duas facetas da sua produção poliédrica: «Ambiente», conjunto de seis aforismos assinados pelo heterónimo Álvaro de Campos, e «Marinha», composição ortónima.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Era o início da colaboração assídua do autor da *Mensagem* na folha coimbrã, que se manteria até à sua morte, em 1935, de que são testemunhos não só todos os poemas e os trechos de prosa publicados nas páginas da revista, mas também a estreita correspondência que o ex-director de *Orpheu* manteve com os responsáveis da *Presença*[5]. Fernando Pessoa representou um importante ponto de referência para concretizar a intenção de valorizar os nomes da geração anterior, uma voz autorável para seleccionar as obras mais representativas de um movimento literário que merecia uma apreciação mais vasta: enquanto mestre contemporâneo, «herdeiro espiritual» da obra de Mário de Sá-Carneiro, e depositário moral e intelectual dos dois números de *Orpheu* — além da *Contemporânea* e da *Athena* — e sobretudo do que não chegara a ser publicado no n.º 3, abortado da revista de 1915. Por outro lado, as cartas patenteiam o constante esforço dos presencistas para aprofundar a compreensão dos vários aspectos da personalidade artística de Fernando Pessoa e o estímulo a publicar uma obra que, lamentavelmente, continuava a ficar em grande parte inédita.

Presença dedicou vários estudos críticos aos protagonistas do modernismo português, abrindo constantemente as suas páginas à publicação de exemplos da sua obra[6]. Esta meritória acção de divulgação concretizou-se também na publicação duma série de «Tábuas bibliográficas», dedicadas, como se lê na apresentação da iniciativa, aos «primeiros valores da nova geração — cuja obra já seja suficientemente vasta para que um ensaio bibliográfico deste género possua algum mérito [...] apenas nos propomos a bibliografia daqueles modernos escritores

---

[5] *Cf. Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da «Presença»*, edição e estudo de Enrico Martines, Edição Crítica de Fernando Pessoa, colecção «Estudos», vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, e Enrico Martines, «Relações de Fernando Pessoa com *Presença*», in *Letturas*, Revista da Biblioteca Nacional, s. 3, n.º 12, Lisboa, Primavera de 2003, pp. 45-61.

[6] Além dos nomes já referidos figuraram na *Presença* obras de outros autores ligados à geração anterior, como Luiz de Montalvor, António Botto, Ângelo de Lima.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

chamados *modernistas*». Os nomes anunciados são, mais uma vez, os de Mário de Sá-Carneiro — cuja «tábua» abre a série no n.º 16 (Novembro, 1928), a evidenciar o lugar cimeiro que a *Presença* lhe reconhece —, Fernando Pessoa (aliás autor da nota dedicada ao amigo suicida), Almada Negreiros, Mário Saa, Camilo Pessanha, António Botto, Raul Leal, António Ferro [7], ou seja, todos aqueles autores que «são ainda considerados pelo grande público, mesmo culto, indignos duma atenção séria», os «*inovadores* e *renovadores* que a maioria do público repele, e que serão os consagrados amanhã... quando já outros *novos* aparecerem a reagir sobre estes».

Presença tentou promover a publicação da obra dos autores mais próximos dos gostos literários do grupo. Uma das actividades mais meritórias da revista foi a criação das «Edições Presença» — na maioria dos casos, edições de autor —, através das quais, dentro dos limitados recursos económicos disponíveis, era apoiada concretamente a publicação das suas obras, em primeiro lugar as dos responsáveis e colaboradores, mas também as dos autores que mais os tinham influenciado. Para além de alguns projectos anunciados e não realizados — umas *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro* [8], uma *Anto-*

---

[7] A lista dos nomes era deixada em aberto por um «etc.», a que se seguia o nome de António Ferro. De facto, as notas publicadas foram, depois da primeira, as de Fernando Pessoa (n.º 17, Dezembro de 1928), Raul Leal (n.º 18, Janeiro de 1929), Mário Saa (n.º 19, Fevereiro-Março de 1929), António Botto (n.º 20, Abril-Maio de 1929) e Almada Negreiros (n.º 21, Agosto de 1929). Portanto, as anunciadas tábuas bibliográficas referentes a Camilo Pessanha (aliás, autor não directamente ligado às correntes modernistas) e António Ferro não foram publicadas.

[8] Este assunto ocupa a maioria das cartas trocadas entre Fernando Pessoa e João Gaspar Simões, a partir da carta datada de 26 de Setembro de 1929 até à de 26 de Outubro de 1930 e reaparece numa segunda fase, quando o projecto foi retomado e limitado à publicação de *Indícios de Oiro*, nas cartas escritas entre 25 de Fevereiro de 1933 e 10 de Fevereiro de 1934. O director anuncia assim a intenção ao ilustre colaborador: «Pensamos, na *Presença*, em quanto seria interessante incluir na nossa tarefa de *reveladores* da literatura verdadeiramente moderna e superior de Portugal — a edição das obras de Sá-Carneiro. É claro que o

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

logia da Nova (ou *Moderna*) *Poesia Portuguesa*[9] —, foram editados, em 1937, os *Indícios de Oiro*, poemas inéditos de Mário de Sá-Carneiro[10], e, dois anos mais tarde, a segunda edição de *Dispersão*, do mesmo autor.

A continuidade entre a chamada «geração de *Orpheu*» e a *Presença* foi afirmada por ocasião do I Salão dos Independentes, manifestação realizada em Lisboa em Março de 1930, em que a participação de artistas ligados à revista coimbrã atestava, de facto, o seu papel dentro do movimento modernista: «exposição de arquitectura e artes afins, pintura e desenho», onde os dese-

---

nosso capital é, por assim dizer, puramente espiritual! Contudo um esforço e uma tentativa sempre se poderão fazer. Não sabemos, porém, quais são as suas disposições no que respeita à oportunidade dessa publicação, nem no que respeita às concessões materiais dela. Disso nos elucidará o Fernando Pessoa com toda a franqueza», in *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da «Presença»*, cit., p. 95.

[9] Para a qual Simões pediu autorização a Fernando Pessoa para escolher obras dos seus heterónimos e de Mário de Sá-Carneiro, cf. *idem*, pp. 100-101.

[10] Esta publicação foi a única realização dum projecto mais amplo, surgido em 1933, de que Gaspar Simões escrevera a Pessoa em carta de 17 de Fevereiro: «é-nos possível iniciar a publicação de uma colecção de autores portugueses modernos com uma certa esperança de êxito. É nosso intuito reunir numa frente única os escritores portugueses que consideramos modernos, para que o público os veja, para que a sua obra ganhe consistência. Assim pensamos que, publicando pequenos volumes (100 a 150 páginas), de preço acessível, tornaríamos fecunda uma campanha de difusão da literatura moderna. Indiferentemente publicaremos: novelas, ensaios, poesia, teatro, ou seja o que for», *idem*, p. 208. Junto ao volume de Sá-Carneiro, Pessoa sugere a inclusão na colecção de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. A reacção de Simões (em carta não datada de Abril de 1933) mostra a importância que os presencistas atribuíam à acção de divulgação da obra dos mestres da geração anterior com quem se sentiam unidos por um parentesco intelectual: «Se conseguirmos depois levar até ao fim esta nossa nova empresa, que é uma biblioteca de contemporâneos, parece-me que não terá sido de todo inútil a nossa revista e o nosso esforço. Conto com o *Guardador de Rebanhos* para que os nossos dois grandes Mestres — deixe-me dizer assim — Fernando Pessoa e Sá-Carneiro — fiquem na nossa biblioteca como que a apadrinhar os seus afilhados da geração da *Presença*», *idem*, p. 221.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nhos de Júlio, irmão de José Régio e presencista assíduo, se viam expostos ao lado dos de José de Almada Negreiros, num significativo encontro de gerações. Também a poesia teve lugar no Salão: foi exactamente um presencista, João Gaspar Simões, quem pronunciou uma conferência sobre a poesia moderna. Na sua «Tendências e individualidades da moderna poesia portuguesa», Simões analisava o panorama poético modernista, colocando na mesma prateleira os principais representantes da geração de *Orpheu* — Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e os seus heterónimos, Almada Negreiros (além de Camilo Pessanha, Afonso Duarte, Mário Saa, António Ferro, António Botto) — e os nomes mais notáveis reunidos em volta da revista coimbrã — José Régio (considerado o mais importante), António de Navarro, Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Rocha, Branquinho da Fonseca, Fausto José. Todos estes autores, órficos e presencistas, apareciam num *Cancioneiro* publicado à margem do I Salão dos Independentes, antologia poética dedicada à memória de Cesário Verde, Camilo Pessanha, Ângelo de Lima e Mário de Sá-Carneiro — precursores da moderna poesia portuguesa.

Graças à sua obra de divulgação, ao seu esforço de compreensão e de análise crítica, *Presença* reivindicava a sua posição no modernismo português, na esteira da revolução proposta pelos homens de *Orpheu*. A existência de um *primeiro* e de um *segundo* modernismo português, de dois momentos que, para além das diferenças e da peculiaridade das respectivas características, pertencem a um mesmo movimento artístico-intelectual, tem sido tema dum aceso debate, sobretudo depois do artigo de Eduardo Lourenço «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo», cujo título anuncia a necessidade, na opinião do grande crítico, de manter distintos dois movimentos quase contrapostos. Lourenço reconhece, na crítica operada pela revista fundada em 1927, o mérito de ter vislumbrado, pela primeira vez, a novidade contida na proposta artística de *Orpheu*, mas imputa-lhe uma interpretação limitativa dessa mesma novidade, contestando a partir daí o parentesco que os representantes da revista mais jovem reclamaram, em relação ao ilustre «genitor»:

> A mais lúcida crítica viu a novidade de «Orpheu». Em lugar de honra, embora de modos dife-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

> rentes, os críticos de «Presença». [...] Eles viram o que a proximidade e o horizonte típico do «presencismo» permitia ver. Não é demérito deles nem mérito de ninguém se o tempo que precisou melhor o horizonte próprio do «presencismo» nos revela hoje as consideráveis limitações de uma interpretação diversamente excitante. [...] Nós cremos que é ainda tempo de separar sem dor esses falsos irmãos siameses que mutuamente se prejudicam. [...] Apesar de tudo, a premissa deste estudo, premissa formal, foi a de aceitar o «Modernismo» como prateleira conveniente para nela depor «Orpheu». Seja. A conclusão será, pois, a de repetir, uma vez mais, que nesse caso convém não meter «Presença» na mesma barca. Se «Orpheu» é «Modernismo», «Presença» não é o «Segundo Modernismo». É outra coisa de que apontamos alguns caracteres na medida em que «Presença» o permite. A maneira como surgiram, *depois* de «Orpheu», cronologicamente falando, não determina o seu verdadeiro lugar no contexto dos valores literários. [11]

Não é este o lugar para reconstruir o intenso debate que se seguiu às afirmações de Eduardo Lourenço, nem para definir se, de facto, a produção literária dos homens ligados à *Presença* representava ou não um regresso à tradição que a revolução dos autores do movimento de 1915 pretendera varrer. Mas a tese do ilustre crítico representa um interessante estímulo para interrogar as páginas da *Presença* e tentar definir de que maneira a crítica da revista coimbrã interpretou o modernismo português, do qual quis fazer parte. O que foi para José Régio e para os seus camaradas o movimento modernista? E o que é que os levou a estudar e divulgar as suas cria-

---

[11] Eduardo Lourenço, «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo», *in* Costa Barreto (org.), *Estrada Larga*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s. d., pp. 238-251.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ções artísticas? Quais os valores do modernismo que os presencistas defenderam e adoptaram e quais os elementos dos quais se distanciaram?

Não falta material crítico para tentar encontrar respostas a estas perguntas. Se é verdade que a *Presença* defendeu didacticamente e criticamente certos valores do modernismo, nem por isso se arvorou como paladina do modernismo enquanto movimento militante, partidária duma qualquer corrente estética contemporânea. Logo, desde o artigo de abertura e de apresentação da orientação crítica da revista, «Literatura viva», em que José Régio define e indica a arte merecedora de divulgação, o critério discriminante é que a obra seja directa, completa e sincera expressão da personalidade do autor. Nem toda a arte moderna corresponde necessariamente a este critério: mesmo revelando a tendência para uma «expressão directa, simples, organicamente ingénua», esta «não parece ser característica dele»; se a expressão é voluntariamente procurada pelo artista moderno, perde sinceridade e torna-se mecânica, maneirista, em poucas palavras, medíocre; são raras as excepções representadas por artistas modernos autenticamente originais: «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 aparências de pouca sinceridade.» Portanto, a função do crítico consiste em distinguir os simuladores dos autênticos criadores, presentes em cada época e em qualquer escola artística.

Literatura moderna (ou modernista) não é portanto sinónimo de literatura viva. Mas o que é para José Régio o modernismo? Já na sua tese de licenciatura, intitulada *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, defendida em 1925 [12], dedicava o sexto e último capítulo a «O modernis-

[12] Publicada em Coimbra em 1925, pelo nome civil do autor, José Maria dos Reis Pereira. Sucessivamente, foi revista e reeditada com o título *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, desta vez com a assinatura de José Régio.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mo em Portugal». Dirigindo-se a um ambiente académico tradicionalista que ignorava — ou pior ainda, tinha repelido secamente — os movimentos que tentaram uma renovação profunda na literatura portuguesa contemporânea, o jovem Reis Pereira demonstrava-se já dono duma grande e lúcida sensibilidade crítica e duma agudíssima consciência do seu tempo: o modernismo era proposto como nova categoria estético-literária, como um novo e complexo período estilístico, que era preciso inserir na história da literatura. É portanto uma definição que — na ausência de soluções mais satisfatórias — procura abranger e sintetizar a arte moderna: uma arte cosmopolita, «indiferente às tendências nacionalistas», resultado dessa ânsia de novidade e de libertação que caracteriza os artistas da nova geração; uma arte dinâmica e irrequieta, que provoca o rápido génesis e o rápido declínio duma série de *ismos*, cada um dos quais chamando a si a descoberta da verdadeira arte moderna; um movimento que soube indagar «as manifestações estéticas dos povos primitivos, das crianças, e até dos moradores dos manicómios» à procura duma arte «inédita — mais sintética e mais pura». Uma agitação estética em que, contudo, na opinião de Reis Pereira, prevaleceu uma atitude superficial e dominada pela procura da originalidade a todo o custo: «E a complexidade, o desvairamento e a inquietação reinaram no mundo da Arte. Assim nasceu uma Arte chamada modernista — sem que o Modernismo tenha sido definido.» O espírito do crítico já sentia a necessidade de transformar um rótulo usado para indicar um movimento de ruptura numa entidade teoricamente eficaz e construtiva:

> A verdade é que as mais diversas tendências cooperam na Arte moderna — e que esse seu carácter dito modernista provém sobretudo de certa sensibilidade característica dos artistas de hoje. Quero eu dizer: O Modernismo é antes uma disposição de certa sensibilidade moderna, do que uma nova concepção de Arte, e portanto uma nova escola artística.

Além desta sensibilidade comum, o autor da tese define «as características essenciais e comuns a toda a arte moderna»

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

resumidas em duas tendências antagónicas: uma em que o artista se abandona «candidamente ao seu instinto criador» («à sua inspiração», acrescenta), outra em que o artista «concebe completamente a Arte que vai realizar». Portanto, realizar-se-á desta forma — eventualmente no mesmo autor — uma arte completamente intuitiva, derivada directamente ou indirectamente das teorias de Bergson, a que se acrescentará — medindo-se com ela — uma arte completamente intelectual, medida por um desejo de construção e de equilíbrio: «E enquanto a primeira leva à ingenuidade, à ausência de normas, à negação dos preconceitos, ao culto de todos os primitivos — a segunda leva a um novo classicismo, à criação de novos preconceitos, a uma Beleza sobretudo de intenção e concepção.» [13] Parece já evidente que o futuro director da *Presença* tencionava afastar-se de certos excessos das vanguardas, tendendo para a exaltação de tudo o que, dentro do modernismo, mostrasse características de equilíbrio.

Este enquadramento crítico é confirmado nos vários ensaios que Régio dedica, nas páginas da *Presença*, à definição do espírito da arte moderna. Sendo o modernismo, para ele, mais uma sensibilidade particular do que uma corrente estética ligada à contemporaneidade, é-lhe possível aproximar dois conceitos aparentemente opostos, o de Classicismo e o de Modernismo: podem ser definidas como «clássicas» também as realizações artísticas contemporâneas — tal como as de qualquer época — em que «o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza» [14]. Para José Régio os melhores artistas modernos são os que, não se limitando a aderir às várias correntes contemporâneas (aspectos parciais e redutores da modernidade), seguiram livremente o próprio instinto de forma a exprimir a sua personalidade mo-

---

[13] As citações da tese são tiradas de Vieira Pimentel, «Da 'pré-*Presença*' à *Presença*: o nascimento de uma geração», *Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional, Lisboa, n.º 12-13, Primavera-Outono de 2003, pp. 17-44.

[14] No ensaio «Classicismo e modernismo», publicado no n.º 2 (28 de Março de 1927).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

derna, em todos os seus aspectos mais variados. Desta forma, realizando plenamente o seu modernismo, podem atingir a categoria de «clássicos» do seu tempo.

No ensaio «Literatura livresca e literatura viva», que ocupa integralmente o n.º 9 (9 de Fevereiro de 1928), Régio volta a falar da efemeridade da «fanfarra dos *ismos*» que caracterizou a Arte moderna, os vários futurismos, cubismos, expressionismos, dadaismos, ultra-realismos: «as 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. Ficam alguns achados fecundos, algumas obras que ultrapassam o interesse duma escola [...] Da revoada de quantas escolas pretenderam *descobrir* a Arte, ficam de pé alguns nomes.» A *Presença* não patrocina as correntes modernistas, mas sim as individualidades dos autores que encarnaram, através das suas obras, o espírito moderno. Como o próprio Régio confirma no n.º 23 (Dezembro de 1929, «Ainda uma interpretação do modernismo»), o que fica do «longo entrechocar de correntes e contracorrentes» são as «Obras-Primas da nossa época», aquelas que contêm elementos simultaneamente novos e eternos. Nova é a sempre renovada descoberta das possibilidades que no homem são eternas, porque presentes desde o princípio da sua história. Nesta dialéctica baseia-se a definição de Modernismo que Régio ali propõe:

> 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 esperar sempre mais do futuro, e a dispor sempre duma atitude de expectativa simpatizante e anti-sectária.

Nada de dogmático, de absoluto, de definitivo, mas uma constante e produtiva problematização do passado e uma exploração das novas possibilidades do homem. Portanto, ser modernista: «É ter intuição de novas riquezas do homem, eter-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

namente existentes nele, mas capazes de novidade por não terem sido descobertas até ao momento de o serem», e a arte modernista será exactamente «a expressão estética das *novas* (mas *eternas*) riquezas que o homem em si pressente». Por conseguinte, o modernismo não está circunscrito à época actual, porque «em qualquer tempo houve modernistas», é uma disposição mental e cultural, uma «intuição do Desconhecido» desligada dos *ismos* que, na verdade, desmentiam esta atitude de constante abertura: «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 os seus criadores sejam dos modernistas mais completos.» Segundo a leitura presencista, para ser modernista não é necessário negar o caminho percorrido, mas sim tentar ampliá-lo. O conceito de modernismo proposto por Régio não coincide exactamente com o 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.

O artista moderno pressente a existência de potencialidades ulteriores, «de que há sempre mais mundos dentro ou fora deste mundo, e de que o homem é sempre mais rico, pode ser sempre mais rico... do que supunha». Régio afirma assim o humanismo que caracteriza a leitura crítica da revista, a grande confiança na livre expressão do indivíduo que exalte as suas capacidades, contra qualquer restrição e qualquer tentativa de imposição de novos limites e de novas regras [15]. Na sua «Diva-

[15] Também o jovem crítico francês Pierre Hourcade, na sua «Defesa e ilustração da poesia portuguesa viva» — publicada no n.º 30 (Janeiro-Fevereiro de 1931) —, fala da existência dum espírito modernista, que se verifica na liberdade individual dos autores contemporâneos portugueses: «O que conta, o que sobreleva qualquer outra preocupação nesta

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

gação à roda do Primeiro Salão dos Independentes» (n.º 27, Junho-Julho de 1930), o crítico de Vila do Conde defende um modernismo independente e atemporal:

> [...] o artista mais moderno é o mais independente — e que um artista em verdade independente é sempre moderno, pois o é em qualquer época [...] Diga-se já, no entanto, que defino aqui um modernismo atemporal; isto é: verdadeiro para e em qualquer século. Único modernismo, de resto, compatível com o termo independência [...] É assim que o homem verdadeiramente independente só se submete a modelos, regras, preceitos, dogmas [...] quando tais modelos, regras, preceitos, dogmas, participem do seu génio: O seu génio aceitara-os então espontaneamente, [...] Acabo de traçar o retrato ideal do homem independente, moderno, modernista — num conceito de modernismo atemporal e num conceito de suprema independência.

De resto, João Gaspar Simões já dera — no ensaio intitulado «Modernismo», publicado no n.º 14-15 (23 de Julho de 1928) — uma interpretação deste movimento artístico perfeitamente inserida na linha presencista: a de exaltação do valor da personalidade e da originalidade individual. A época contemporânea é muito fértil neste sentido, porque produziu ver-

---

geração é, para cada um dos seus componentes, o conhecimento mais directo e a expressão mais sincera de si próprio. Donde o interesse votado a Gide, a Proust, a Pirandello, a Unamuno, a todos os grandes analistas e destrutores da personalidade. Os meios de expressão, enquanto meios de expressão, interessam-lhes muito pouco [...] Eles possuem, de facto, o que se poderia chamar o espírito do modernismo a parte de qualquer formalismo convicto ou *à rebours* [...] Uma certa inaptidão em muitos deles a 'teorizar', uma inabilidade a dissertar sobre fórmulas, preserva-os de toda a literatura fabricada segundo ideias preconcebidas.» Hourcade refere-se à *Presença* como representante duma «Segunda vaga» do modernismo português.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

dadeiros génios, como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, e porque manifestou a tendência para a livre criação de novas formas de expressão artística, que se ajustaram ao uso integral da personalidade: «Cada artista — artista criador — cria uma escola, pois, desde que o livre exercício da individualidade domina a nossa época como tendência predominante, todo o verdadeiro criador é agente duma nova forma de arte que os menos originais assimilam e uniformizam.» Portanto, a arte moderna, nas suas melhores expressões, corresponde às premissas daquela «literatura viva» proclamada desde o primeiro número da revista, uma arte que explora e investiga a riqueza das individualidades: «Nunca se chegou tão além na investigação de nós mesmos. O que havia de mais irrevelado, mais virgem, mais misterioso, mais rico, mais complexo no homem — tentaram-no os artistas modernos.» Uma investigação que exclui a exibição duma originalidade afectada e procurada: «Não é por se dizer *modernista* ou querer sê-lo que o é: como não é por ser *modernista* que é grande — um artista é grande quando é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade.»

Os ensaios e artigos interpretativos dedicados aos principais representantes da literatura modernista são também reveladores das preferências dos críticos presencistas. Os três mestres da «geração modernista», consagrados no citado artigo do n.º 3, são personalidades acima da média, cujo talento «pode até ser um perigo para a natural evolução das personalidades adolescentes». Mário de Sá-Carneiro é anunciado como o maior poeta contemporâneo, um esteta que, na sua aspiração à Beleza e na consciência da sua imperfeição, sublimou em atitudes trágicas e torturadas as premissas românticas e decadentes de que partira, inventando para a sua Tragédia novas formas de expressão e atingindo o estatuto de «maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas portugueses de qualquer tempo». Ao autor dos *Indícios de Oiro* dedica um estudo Adolfo Casais Monteiro, no n.º 21 (Junho-Agosto de 1929). Poeta «de molde não clássico», representante máximo da poesia moderna, uma poesia que é definida «pura», porque procura «apenas exprimir-se, cantar», alimentando-se exclusivamente do «valor poético de cada coisa». Sá-Carneiro é consi-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

derado, do ponto de vista formal, mais um renovador que um inovador, um «criador dentro do já criado», no sentido de ter dado um novo sentido e um novo desenvolvimento às formas existentes. De facto, os mestres modernistas cortaram o «cordão umbilical» que ligava todos os autores — mesmo os grandes — à tradição, não tanto do ponto de vista formal, mas por ter aberto as portas a um «novo mundo»; os poetas modernos estavam mais próximos do seu público, porque expressavam com toda a sinceridade e sem filtros os seus dramas íntimos, que são os dramas do seu tempo. Sá-Carneiro encarnou o seu drama de ser *quase*, de se sentir incompleto, de procurar constantemente um *além*, no seu anélito à vida e à Beleza. Portanto, como explica o crítico: «esse valor de sinceridade da moderna poesia, de que falei já, está bem visível em Mário de Sá Carneiro. As suas dores não são as dores por assim dizer *profissionais* do poeta romântico, que chora por método, por razão de escola.»

Outro poeta esteta cuja sinceridade é exaltada pela crítica presencista é António Botto, cuja «Arte tão pura, tão requintada, e tão viva» [16] é muitas vezes incompreendida pelos críticos. José Régio dedica a Botto um estudo publicado no n.º 13 (13 de Junho de 1928). O director da revista coimbrã concentra-se inevitavelmente sobre o problema da presença da sexualidade — no caso de Botto da homossexualidade — na sua poesia. O poeta é louvado porque «ousou ser como é»; a sua arte é viva porque é expressão sincera da sua personalidade de esteta:

> Chamo viva à Arte de António Botto — porque em toda a sua Obra vibram as suas experiências pessoais: os seus prazeres, as suas torturas, os seus ambientes, os seus juízos [...] Também chamo pura à Arte de António Botto — porque à sua humanidade o Artista só dá interpretações e expressões depuradas pela beleza: consciente ou inconscientemente sujeitas por ele ao ponto de vista estético.

---

[16] José Régio, *in* «Literatura livresca e literatura viva», no n.º 9.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Na mesma linha situa-se o artigo de João Gaspar Simões, «António Botto e o problema da sinceridade», publicado no n.º 24 (Janeiro de 1930). Para a maioria dos críticos, Botto — afirma este outro director da *Presença* — é de facto admirado pelo que a sua poesia oferece de menos sincero, ou seja, quando o autor não põe nela a sua natureza íntima, as suas pulsões eróticas. Pelo contrário, na opinião de Simões, Botto é artista exactamente porque é sincero, instintivamente sincero, não «pelo facto de o querer ser», mas porque a verdadeira sinceridade impõe-se ao artista sem esforço consciente e voluntário. Portanto, quem acusa António Botto de cantar «o amor masculino impudicamente, desassombradamente, *sinceramente*», censura-lhe o facto de ser um verdadeiro artista. Pelo contrário, Simões exalta «A voluptuosidade, o lirismo, o esteticismo da poesia de António Botto», porque resultantes do seu confiante abandono «aos seus desejos, às suas aspirações mais íntimas».

Voltando aos três mestres, se parece evidente a predilecção de José Régio por Mário de Sá-Carneiro [17], não são postas em menor evidência as peculiaridades que faziam de Fernando Pessoa «o mais original, o mais completo e o mais poderoso dos nossos modernistas», como Régio afirmava já na sua tese de licenciatura. No artigo «Da geração modernista» Pessoa é apontado sobretudo pela complexidade, pela multiplicidade e pela variabilidade de aspectos, «muito características do nosso tempo e muito reveladoras de faculdades excepcionais», o que torna o poeta dos heterónimos «o mais rico em direcções dos nossos chamados modernistas». Ao autor da *Mensagem*, Gaspar Simões dedicou o ensaio «Fernando Pessoa e as vozes da inocência», que suscitou reacções e co-

[17] Sempre citado, em primeiro lugar, nos artigos dedicados aos mestres modernistas, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* dedicara a Mário de Sá-Carneiro toda a segunda parte do quinto e último capítulo da sua tese de licenciatura, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mentários por parte do escritor estudado [18]. Depois da sua morte, a totalidade do n.º 48 (Julho de 1936) foi dedicado à memória do grande escritor.

O terceiro mestre, José de Almada Negreiros, é evidenciado por Régio como importador das principais correntes estéticas contemporâneas. Além disso, o crítico da *Presença* sublinha o seu espírito infantil, o «virginal sabor de primitivismo» que caracteriza a sua poesia lírica. O próprio Almada Negreiros quis atestar o mérito da acção cultural desenvolvida pela revista coimbrã, publicando uma saudação — «Para a *Presença*», no n.º 35 (Março-Maio de 1932) — em que «reconhece nos seus colaboradores a valentia constante dos únicos que durante a sua ausência de cinco anos mantiveram com galhardia uma presença pública das coisas que tantos crêem mortas ou inactuais. Viva a alegria portuguesa. Viva a *Presença*!»

O seu romance, *Nome de Guerra*, foi comentado por José Régio [19], cuja apreciação não foi isenta de algumas críticas. Os defeitos que Régio assinala no romance pertencem à categoria que o crítico define de «gongorismo modernista»: conceptismo e cultismo são indicados como tentações sempre presentes em Almada Negreiros, características que, aliás, contribuíram para criar aquela «auréola particular, misturada de escândalo, tão cobiçada pelos escritores irreverentes e jovens, dum Almada mestre excêntrico». Exactamente aquela atitude presente nalgumas expressões do primeiro modernismo — também apelidada de «sensacionismo ou sensacionalismo» — de que Régio várias vezes demonstrou querer tomar distância. A originalidade demonstrada pelo romancista carece em alguns casos de sinceridade e acaba por se transformar numa espécie de maneirismo, tornando-se excessiva: «Almada Negreiros possui a verdadeira ingenuidade do criador [...] Porém o seu virtuosismo também é grande — e mesmo excepcional — e não raro a sua ingenuidade nos surge demasiado consciente, demasiado vo-

---

[18] Publicado no n.º 29 (Novembro-Dezembro de 1930). Cf. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da «Presença»*, cit., pp. 28-29.

[19] No n.º 53-54 (Novembro de 1938).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

luntária [...] soa a fabricada.» É uma crítica perfeitamente coerente com o que Régio e a *Presença* declararam e demonstraram admirar — e censurar — no modernismo. Os excessos, na opinião de José Régio, acabaram por enfraquecer as qualidades do romance. O director da *Presença* é ainda mais explícito:

> Empreguei, finalmente, a palavra afectação. É que em algumas das excentricidades de Almada (e essas me aparecem meramente formais) não sinto aquela sinceridade irremediável, aquela *necessidade*, aquela fatalidade orgânica que são toda a força das excentricidades de Rimbaud ou Poe, de Gomes Leal ou Sá-Carneiro, de Faulkner ou Cocteau. Mas não se conclua daqui que tenho por superficiais todas as excentricidades e singularidades do artista Almada Negreiros.

Outro dos autores da geração do primeiro modernismo que mereceu a atenção crítica nas colunas da *Presença* é Ângelo de Lima. O artigo de António de Navarro — «Estudo para um ensaio. Ângelo de Lima», publicado no n.º 31-32 (Março-Junho de 1931) — refere-se, previsivelmente, à loucura de Lima, cujo caso patológico permite desencadear ulteriores possibilidades criativas. Ângelo de Lima é considerado por Navarro o único grande simbolista português.

O carácter provocatório da obra de certos autores modernistas podia pôr à prova a abertura e a tolerância dos responsáveis da *Presença* e levantar um debate sobre a oportunidade da sua publicação: foi o que aconteceu em 1929, a propósito de um trecho de Raul Leal (que acrescentava ao seu nome, entre parênteses, o pseudónimo Henoch), cujo título, *A Virgem-Besta*, antecipava o seu conteúdo blasfemo e potencialmente chocante. O próprio autor, ciente do possível escândalo que a sua prosa poderia provocar, tinha avisado José Régio, numa carta: «Se porventura a publicação desse artigo lhe puder trazer quaisquer sensaborias não o publique, pois eu não me ofenderei. Sou o primeiro a reconhecer que é excessivo e não desejo arrastar os meus amigos no abismo da minha loucura.» De facto, a questão surgiu no seio da revista coimbrã,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

entre os que desaprovavam decididamente a publicação do trecho de Raul Leal, os que receavam possíveis consequências negativas — de ordem mais prática que ético-religiosa — e os que, pelo contrário, apoiavam a sua livre aparição nas páginas da *Presença*. Exemplar foi a posição de José Régio a este respeito; na carta a João Gaspar Simões que acompanhava o envio do trecho (em Janeiro de 1929), ele escrevia: «Esse trecho do Raul Leal, que te mando. É escandaloso, e capaz de nos afugentar um ou outro assinante! Mas deixa lá. Não o publicar por semelhante motivo — seria um desmentido à *Presença*.» Finalmente, a publicação foi adiada e só se concretizou depois da cisão ocorrida em 1930, com o abandono de Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt e Adolfo Rocha (Miguel Torga) do seio da revista (no n.º 31-32, Março-Junho de 1931).

O que a *Presença* não desmentiu — aliás, afirmou e repetidamente sublinhou — foi a defesa da sinceridade do artista, da livre expressão de todos os aspectos da sua personalidade, mesmo os mais íntimos e incómodos para certos leitores e críticos. Se isto permite ou não a inclusão da revista coimbrã no mesmo percurso artístico dos homens do *Orpheu*, é questão que ultrapassa os limites deste artigo. Parece oportuno, contudo, concluir citando as primeiras palavras que Fernando Pessoa publicou nas páginas da *Presença*:

> Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nos sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi. [20]

---

[20] De «Ambiente», grupo de aforismos publicado no n.º 5 da *Presença* (4 de Junho de 1927).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

CRÍTICA FILOSÓFICA NA *PRESENÇA* O CASO DE ANTÓNIO LOBO VILELA

MIGUEL REAL

1. Introdução

De Óscar Lopes e António José Saraiva a Nuno Júdice e Eduardo do Prado Coelho, de Maria Aliete Galhós a David Mourão-Ferreira e Fernando J. B. Martinho, de Teresa Rita Lopes e Fernando Guimarães a Eduardo Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre, existe unanimidade quanto à importância maior de *Orpheu* na emergência de uma nova atitude cultural no pensamento português do século XX. Face a um simbolismo em decadência nacionalista e a um saudosismo em crescendo de influência, o movimento órfico teria ressuscitado a ideia de uma nova estética contra o vazio cultural de um realismo afolhetinado no romance e no teatro e um positivismo oco na universidade. *Orpheu* é uma das nossas mais importantes revistas culturais do século XX e a sua aparição desencadeou uma das mais profícuas vertentes da cultura portuguesa deste século — o modernismo, pulsão literária de raiz europeia que alimentará grande parte da poesia portuguesa do século XX.

Porém, a aura de festa gloriosa e o momento vivaz da nossa reconciliação com os movimentos culturais europeus, que no século XX *Orpheu* e *Presença* [1] representam, não só surgiu tardiamente como académica e culturalmente [2] só foi deve-

---

[1] A revista modificou o seu grafismo, passando a figurar *presença*, com minúscula inicial, a partir do quarto número.

[2] A primeira tese académica sobre *Orpheu* é de 1950: Maria Aliete Galhós, *O Momento Poético de Orpheu*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1950.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ras consciencializada a partir da polémica de um artigo de Eduardo Lourenço publicado em 1960 no jornal *O Comércio do Porto*, «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português», cujas consequências foram tão controversas que o próprio autor decidiu posteriormente apor um ponto de interrogação ao título [3]. Com este artigo, Eduardo Lourenço, o nosso mais insigne desconstrutor de mitos culturais, tentou provar de um modo definitivo a proeminência cultural de *Orpheu* face a *Presença*, e, de facto, entre 1960 e 1977, data das comemorações do cinquentenário da *Presença*, quando vieram a lume os livros de Eugénio Lisboa, David Mourão-Ferreira e Jorge de Sena sobre José Régio e a *Presença*, a posição teórica de Eduardo Lourenço pôde considerar-se dominante, mimetizada acriticamente por tudo o que na época era professor universitário ou crítico literário.

De facto, *presença* é, entre as grandes revistas culturais portuguesas do século XX, a de destino mais trágico, tragédia que tanto lhe marcou a grandeza estética quanto a esgotou em pequenas questiúnculas: nasceu envolvida pelo manto tentacular dos «mestres» Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a quem José Régio e João Gaspar Simões dobravam o joelho estético, considerando-se seus continuadores [4]; foi cercada e

---

[3] Em 1960, «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo» foi fortemente censurado, com elisão de todas as frases onde se referenciava o nome do presencista Adolfo Casais Monteiro, exilado no Brasil desde 1954; posteriormente, em estado de censurado, foi publicado em *Estrada Larga* (3.º vol., Porto, Porto Editora, s. d., pp. 238-251); em 1961, «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo» veio a conhecer uma nova versão, sem censura, na *Revista do Livro* (n.os 23-24, Junho-Dezembro de 1961), do Rio de Janeiro, agora com o título «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português»; mais tarde, em 1974, será publicado, com um ponto de interrogação no título, no livro *Tempo e Poesia* (Porto, Ed. Inova, 1974), passando desde então a ser assim referenciado.

[4] Cf. Enrico Martines (org.), *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da «Presença»* (Edição Crítica), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, bem como Fernando Pessoa, *Correspondência, 1905-1922* e *1923-1935*, 2 vols., Ed. de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, e ainda João Gaspar Simões, *História do Movimen-*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mesmo sitiada pelos prôceres do primeiro neo-realismo, todos eles teoricamente e esteticamente muito inferiores a José Régio, que a apodaram de «literatura de umbigo» (António do Vale/Álvaro Cunhal, 1939) [5], subjectivista, individualista, psicologista, esteticista (qualificativos considerados negativos do ponto de vista social ao longo das décadas de 1930 e 1940); foi frechada, em 1930, pelos seus antigos companheiros Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, que lhe criaram duas efémeras e pouco interessantes revistas concorrentes (*Sinal* e *Manifesto*) [6], e posteriormente por Adolfo Casais Monteiro [7], que, no entanto, até à sua morte, em 1972, se tornará o seu mais lúcido defensor [8]; foi severamente contestada por João Pedro de Andrade, um dos mais importantes críticos literários independentes das décadas de 1940 e 1950 [9];

---

to da «Presença», Coimbra, Atlântida, 1958, *José Régio e a História do Movimento da «Presença» (Autobiografia)*, Porto, Brasília Editora, 1977, e *Fernando Pessoa na Perspectiva da «Presença»*, separata dos *Arquivos do Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian*, XIII, Paris, Ed. F. Calouste Gulbenkian, 1978.

[5] Cf. António do Vale/Álvaro Cunhal, «Numa encruzilhada de homens», in *Seara Nova*, Lisboa, n.º 615, 1939, pp. 286 e segs. Sobre o movimento da *Presença* e a sua relação com o movimento do neo-realismo, cf. Fernando Guimarães, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, 1981, Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*, Lisboa, Ed. do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977, e *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Morais Editores, 1977, bem como António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida*, Porto, Livraria Latina, 1945, Joaquim Namorado, *Obras. Ensaios e Críticas*, ed. de António Pita, Lisboa, Caminho, 1994, e, como síntese teórica, Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova-Ed. Comunicação, 1981.

[6] Cf. interessantíssimo testemunho em Albano Nogueira, *Imagens em Espelho Côncavo*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1940.

[7] Cf. Carlos Leone, *O Essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

[8] Cf. Adolfo Casais Monteiro, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da «Presença»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

[9] Cf. João Pedro de Andrade, *A Poesia da Modernissima Geração (Génese duma Atitude Poética)*, Porto, Livraria Latina, 1943. De João Pedro

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

foi considerada defensora de uma estética expressiva e individualista ultrapassada com a criação, em 1938, da *Revista de Portugal*, de Vitorino Nemésio, e em 1951 com a criação das *Córnio*, dirigidas por José-Augusto França; em 1955 foi considerada revista «provincial» (provinciana) por David Mourão-Ferreira [10], e, no fim, em 1960, vinte anos após a sua morte, em 1940, o seu espírito inovador, «modernista», europeu, foi autenticamente estrangulado por Eduardo Lourenço, remetendo-a, enquanto obra poética, para um lirismo humanista desesperado de embate entre Homem e Deus. Tragicamente, tudo lhe correu mal, tanto em vida como na morte, seja na sua lenta agonia (1938-1940), seja na sua exumação de cadáver mal enterrado, em 1960, pelo permanente coveiro dos mitos da cultura portuguesa que é Eduardo Lourenço (fê-lo à *Presença*, fê-lo ao neo-realismo, fê-lo a António Sérgio, fê-lo à «Filosofia Portuguesa», mas, verdade seja dita, nunca o fez ao criador da *Presença* que foi José Régio [11]). Face a tal vontade de esmagamento cultural, nascida de circunstâncias conjunturais, apenas na década de 1970, um conjunto de novos estudos veio fazer justiça a esta revista, nomeadamente o texto de Jacinto do Prado Coelho «A crítica presencista», inserto em *Ao Contrário de Penélope*, que considera notavelmente altas a exigência qualitativa e a utilização de métodos de inspiração diferenciada da crítica inserta nas páginas da

---

de Andrade, ver igualmente *O Problema do Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1942 (ambos os textos reeditados parcialmente em João Pedro de Andrade, *Ambições e Limites do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Acontecimento Editora, 2002).

[10] Cf. David Mourão-Ferreira, «Caracterização da *Presença* ou as definições involuntárias», artigo inicialmente publicado na revista *Tetracórnio* (s. editor, dir. José-Augusto França, Lisboa, Fevereiro de 1955), posteriormente inserido no livro *Motim Literário* (Lisboa, Verbo, 1962); após a edição deste livro se ter esgotado e tendo o autor manifestado desejo de o não reeditar, «Caracterização da *Presença* ou as definições involuntárias» foi finalmente inserido, em 1977, no livro de David Mourão-Ferreira, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Ed., 1977, pp. 23-44.

[11] Cf. Eduardo Lourenço, «Sobre Régio», in *Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 136-149.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Presença [12], bem como os textos de Jorge de Sena [13], de Eugénio Lisboa [14], e, mais recentemente, a partir de finais da década de 1980, de Vieira Pimentel [15]. Todas estas intervenções vieram normalizar o estatuto poético de *Presença*, evidenciando os seus aspectos estéticos inovadores e a sua mentalidade revolucionária, tão revolucionária quanto a de *Orpheu*, embora publicamente menos escandalosa. Finalmente, em texto de 1993, David Mourão-Ferreira, experimentando fazer a síntese dos «valores» da *Presença*, regista a melhor crítica até hoje realizada sobre esta revista: «*a*) primado absoluto, como tal reiteradamente declarado, de uma liberdade de criação tanto mais ameaçada (e daí o que teve de *heróico*) quanto pretendia exercer-se em período político de crescentes limitações à mesma; *b*) preeminência, pelo menos aparente, ou mais visível na doutrina do que em obras concretas, do individual sobre o colectivo, e do *psicológico* (muitas vezes tão-só psicologizante) sobre o chamado *social* (nem sempre aliás inteiramente rasurado); *c*) afirmada valorização do intuitivo sobre o racional, se bem que essa mesma valorização insistentemente se exprimisse, nos melhores, através das vias de uma teimosa racionalidade; *d*) assumido princípio, a cada passo posto em prática, da total independência da arte e da crítica em relação a qualquer poder; *e*) exercício, enfim, de uma tónica intransigência perante todas as expressões inautênticas, todas as glórias fáceis ou fabricadas artificialmente, todos os produtos e todas as manobras da mediocridade mais ou menos organizada.» [16]

---

[12] Cf. Jacinto do Prado Coelho, *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand Ed., 1976, pp. 259-263.

[13] Cf. Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Ed., 1977.

[14] Cf. Eugénio Lisboa, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, [1977], 1984.

[15] Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» (1927-1940). Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2 vols., 1987 (policopiado). Cf., igualmente, *«Presença» — Labor e Destino de uma Geração (1927-1940). Estudos e Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

[16] David Mourão-Ferreira, «Esta nova presença da *Presença*», in *Presença*, edição fac-similada (3 tomos), Lisboa, Contexto, 1993, tomo I, p. 5.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

2. *Presença* e António Lobo Vilela

Na colecção dos «Cadernos da Presença», n.º 2, na contracapa do livro *Infinitismo*, de Eduardo Lobo [17], publicado em Fevereiro de 1932, anunciam-se oito novos livros de Pierre Hourcade, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro Delfim Santos, Álvaro Ribeiro, José Régio, Joaquim Magalhães, José Marinho e novo livro de Eduardo Lobo, *Estética Infinitista*, nunca publicado. Dos oito autores, dois pertenciam à direcção da revista (José Régio e João Gaspar Simões), quatro tinham sido alunos de Leonardo Coimbra na Faculdade de Letras do Porto (Adolfo Casais Monteiro, Delfim Santos, Álvaro Ribeiro e José Marinho), cinco pertenciam ao Grupo da Renovação Democrática, acabado de encetar actividade política pública (Eduardo Lobo, Delfim Santos, Álvaro Ribeiro, Adolfo Casais Monteiro e José Marinho).

Existem, assim, objectivamente, laços de afinidade intelectual, pessoal e filosófica entre a *Presença*, o grupo de discípulos de Leonardo Coimbra e o grupo de intelectuais fundadores do movimento da Renovação Democrática. Assim, não certamente por acaso, mas porque João Gaspar Simões e José Régio comungavam não-militantemente da visão doutrinária da Renovação Democrática, Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Ribeiro, José Marinho e Delfim Santos vêem os seus textos estéticos e filosóficos acolhidos nas páginas da *Presença*. Eduardo Lobo, vindo igualmente do Porto, onde cursara Matemática, militante do Grupo da Renovação Democrática desde a primeira hora, foi o pensador escolhido para o início da publicação de reflexões filosóficas na colecção «Cadernos da Presença» [18], reflexões desenvolvidas a partir de artigos anteriormente publicados no corpo da revista [19].

---

[17] Cf. Eduardo Lobo, *Infinitismo. Livro I. Lógica e Metafísica*, Coimbra, «Cadernos da Presença», 1932.

[18] O primeiro volume da colecção pertence a Branquinho da Fonseca, um dos três directores da revista, e intitula-se *A Posição de Guerra*, Coimbra, «Cadernos da Presença», 1932.

[19] Cf. Eduardo Lobo, «O infinitismo», in *Presença*, vol. 1, n.º 34, Novembro/Dezembro de 1932, pp. 4-6, e «Metafísica empirista», vol. 1, n.º 37, Fevereiro de 1933, pp. 9-11.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Quem é Eduardo Lobo, que possuiu o privilégio de inaugurar a publicação de livros de filosofia na editora da *Presença*?

Eduardo Lobo, de seu nome completo António Eduardo Lobo Vilela, licenciado em Matemática pela Universidade do Porto e em Engenharia Geográfica pela de Coimbra, completou o estágio e o exame de Estado para professor de Matemática do ensino secundário, tendo porém trabalhado como funcionário da Junta Autónoma de Hidráulica Agrícola do Ministério da Agricultura. Segundo informação do autor, não foi nomeado professor efectivo dos liceus por razões políticas [20]. Toda a vasta obra deste autor, com excepção da sua participação na *Presença*, é assinada com os três nomes por que ficou historicamente conhecido: António Lobo Vilela. Colaborador do *Diário Liberal*, encerrado em 1934, jornal de afirmação oposicionista à ditadura militar e ao Estado Novo, onde pontificavam os poucos artigos de testemunho político conjuntural de Joaquim de Carvalho, e do jornal *República* ao longo da década de 1940, jornal que reunia os políticos simpatizantes da I República, António Lobo Vilela era igualmente assíduo colaborador da revista e da editora *Seara Nova*. Politicamente, António Lobo Vilela iniciou a sua vida no Grupo da Renovação Democrática, acompanhando Delfim Santos, Domingos Monteiro, Álvaro Ribeiro, Pedro Veiga, Mário de Castro e Eduardo Salgueiro. Segundo a primeira notícia que dava conta desta nova associação política, publicada no *Diário da Noite* do dia 17 de Fevereiro de 1932, visava a Renovação Democrática uma purificação democrática das instituições do Estado português, limpando-o do clientelismo e do arranjismo eleitoral das antigas cliques políticas burguesas e republicanas, revitalizando a sociedade portuguesa através de um sentido político cultural e espiritual [21]. Animado de ideais democráticos anti-individualistas e

---

[20] António Lobo Vilela, *Ao Serviço da Democracia*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1945, pp. 5-6.

[21] Cf. Severino Apolónia, *O Grupo da Renovação Democrática ou uma das Últimas Utopias Político-Ideológicas Republicanas ante a Repressão do Estado Novo (1932-1933)*, Braga, Universidade do Minho, 1998, pp. 72-73 (policopiado).

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

antiburguesas, o Grupo da Renovação Democrática editou cinco livros (opúsculos) na colecção «Cadernos de Cultura Democratista», da autoria de Mário de Castro, Domingos Monteiro, Eduardo Salgueiro e dois do nosso autor presencista, António Lobo Vilela, *A Crise da Universidade* e *A Universidade Falou*.

O Manifesto do Grupo da Renovação Democrática, intitulado «Organização da Democracia. Manifesto Político do Grupo da Renovação Democrática», foi publicado em livro com cerca de três centenas de páginas [22] e de imediato posto fora do mercado pelos serviços de censura política do Estado Novo. Severino Apolónia caracteriza a ideologia do Grupo como «ecléctica», «assente nos ideais socialistas» e numa «filantropia de tendência anarquista, onde a liberdade, a transparência [política e moral], o sufrágio universal e a procura de justiça social» se constituíam como «os primeiros eixos da sua campanha» [23]. Defendendo eleições livres, opondo-se ao combate político entre fracções republicanas, denunciava igualmente a Renovação Democrática as injustiças do capitalismo, afirmando uma visão culturalista e espiritualista para a política em Portugal. Pedro Veiga, um dos mentores do Grupo da Renovação Democrática, considera que o ideário do movimento se consolidara em torno de sete ideias político-culturais: «reforço do Espírito Nacional [patriotismo], nova estrutura democrática [crítica dos arranjos político-eleitorais da I República], poder político [devolvido] ao povo [Portugal encontrava-se desde 1926 em regime de ditadura militar], instituições políticas firmadas no sufrágio, partidos instituídos como pilares da democracia, satisfação das aspirações [económico-sociais] populares, magistraturas políticas e jurídicas por eleição e só por eleição» [24].

---

[22] Cf. *Organização da Democracia. Manifesto Político do Grupo da Renovação Democrática*, Lisboa, Editorial Renovação Democrática, 1933.

[23] Severino Apolónia, *op. cit.*, p. 187.

[24] Pedro Veiga (Petrus), *O Movimento de Renovação Democrática ou o Novo Cenáculo da Vida Mental Portuguesa (1932-1945)*, Porto, Centro Editorial Português, 1981, p. 7; cf. igualmente o deveras interessante opúsculo de Pedro Veiga *Afinidades Políticas, Religiosas e Filosóficas entre Fernando Pessoa e a Renovação Democrática*, Porto, Centro Editorial Português, 1983.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Mário de Castro, sintetizando a questão política, explica que aderiu à Renovação Democrática porque o seu Manifesto, «Organização da Democracia», espelhava os desejos da nova geração republicana com cerca de trinta anos, sintetizados na dupla ambição de libertar Portugal simultaneamente do «caciquismo» republicano e da «ditadura» do Estado Novo, do «liberalismo capitalista» e do «nacionalismo» patrioteiro, a favor de uma «democracia autêntica» [25]. Mário de Castro teria encontrado no movimento da Renovação Democrática uma «filosofia humanista» radicalmente diversa da de outros movimentos políticos:

> Essa filosofia é a da confiança no poder criador do espírito humano e na sua evolução constante; é a do Homem e da sua cultura, cada vez mais elevada, como centro e fim de todas as actividades. Por isso é que as instituições político-sociais, e o pensamento que as dirige, têm de ser permeáveis a todos os esforços da Razão humana no seu imparável ritmo de excedência contínua.
>
> Democracia quer dizer enérgica aceleração deste ritmo; a Democracia é o único regime que estimula o espírito humano nos seus esforços de conquista do mundo externo e interior. Por isso as instituições que o corporizam não cabem em fórmulas cerradas, senão que têm de ser elásticas e permeáveis: não podem ser barragens da corrente, mas sim, muros laterais que canalizam.
>
> Na ideação crítica e construtiva do seu Manifesto, o grupo «Renovação Democrática» demonstra uma perfeita inteligência destes princípios.
>
> Caracteriza-o, pois, aquilo mesmo que é a essência da Democracia, no seu mais profundo significado: o Humanismo.

---

[25] Mário de Castro, *Para uma Nova Civilização (Razões por que Aderi ao Movimento da «Renovação Democrática»)*, Lisboa, «Cadernos de Cultura Democratista», 1933, p. 12.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

> Mas no seu humanismo está a nota mais viva dos seus merecimentos e da sua originalidade — aquilo precisamente que o torna assaz diverso das correntes humanistas anteriores, e muito do seu tempo. É que o humanismo que se patenteia no Manifesto está muito para além daquele humanismo de signo religioso que faz do espírito uma coisa ensimesmada, que se enriquece com a estiolação do organismo e se concebe distinta e antagónica com todas as manifestações de vida que não sejam puramente inferiores.
>
> O humanismo que palpita no Manifesto e enfuna a idealidade deste grupo é a afirmação decidida da prevalência dos valores do espírito, mas um espírito que se insere na Vida em toda a sua plenitude, que se não concebe fora dela e que só com ela flameja, porque lhe é imanente. [26]

Delfim Santos, um dos pensadores da Renovação Democrática, esclarece o sentido de «democracia» do movimento:

> Não somos, portanto, democráticos no sentido corrente, porque democrata e republicano já perderam o significado original e o seu sentido ideológico primitivo. O termo *republicano* foi o primeiro a perder o sentido para ficar sendo sinónimo de antimonárquico. Todo o seu sentido ideológico desapareceu para se cristalizar num anti. O mesmo está sucedendo ao termo *democrata*. Há quem suponha que ser democrata é também ser anti: anticlerical, antiditadorial, anti-integralista e agora antinacionalista-sindicalista. Mas isso não basta. Ser democrata é a afirmação de um conteúdo positivo de ideias que se opõem a outras, mas que não devem a sua existência à pura oposição a realidades transitórias

[26] *Id., ibid.*, pp. 16-18.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

> e temporais. E todas as atitudes negativas só têm uma consequência: afirmar a realidade daquilo que pretendem negar. Ser democrata não pode ser só isto: uma atitude de negação e oposição. Eis porque somos democratistas e porque valorizamos outros métodos e processos. Antes de sermos oposição, somos afirmação e por isso nos esforçamos por dar à política portuguesa uma nova orientação dentro de um nacionalismo corrente e sério de solidariedade e não de luta; de compreensão e não de ódio. [27]

Como referimos, António Lobo Vilela publicara dois livros nos «Cadernos de Cultura Democratista». No segundo, *A Universidade Falou*, toma partido expresso, porventura em nome do movimento, já que a edição é custeada e editada com a sigla da «Renovação Democrática», contra o texto enviado em 1932 por todos os professores universitários de Coimbra (com excepção de Joaquim de Carvalho [28], Virgílio Correia e Aurélio Quintanilha) ao Ministro da Instrução sobre o estado do ensino superior em Portugal, nomeadamente sobre a «autonomia universitária» e a melhoria da situação financeira dos professores. António Lobo Vilela condena fortemente os professores da Universidade de Coimbra que — acusa — reduzem a nobreza do acto de ensinar à reivindicação de melhores condições remuneratórias. Lobo Vilela segue a opinião de Rodrigues

---

[27] Delfim Santos, «Democratismo» (1933), in *Obras Completas*, I, *Da Filosofia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982², pp. 41-42 (itálicos do autor).

[28] António Sérgio, em carta de 13 de Setembro de 1933, aconselhara Joaquim de Carvalho a não assinar o manifesto reivindicativo dos professores: «conviria que não desse a menor impressão de defender os cavalheiros», isto é, os lentes de Coimbra, já que estes eram alvo da «antipatia de toda a parte democrática e progressiva do país» — cf. Fernando Catroga e Aurélio Veloso, *António Sérgio no Exílio. Cartas a Joaquim de Carvalho*, sep. de *António Sérgio*, número especial da *Revista de História das Ideias*, vol. 5, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983, p. 1015.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Lapa [29], que cita, acusando «50%» dos professores da Universidade de Coimbra de, «pelo desamor da profissão, pela fossilização dos seus métodos pedagógicos e pelo inferior ensino que ministram», não merecerem «o ordenado que lhes dão». António Lobo Vilela, figurando-se porventura como porta-voz do Grupo da Renovação Democrática, declara-se contra a «autonomia universitária» [30] devido à deficiência estrutural dos professores no campo pedagógico e no campo da actualização de conhecimentos científicos, considerando-a uma espécie de «feudalismo universitário» [31].

Segundo informação do *Dicionário de História do Estado Novo*, António Lobo Vilela teria pertencido à União Socialista a partir dos finais da Segunda Guerra Mundial, movimento político que intentava reestruturar e reanimar o antigo Partido Socialista de Antero de Quental. A União Socialista integrou o MUD — Movimento de Unidade Democrática, surgido em 1945, e, em 1942, já tinha integrado, em conjunto com o Partido Comunista Português e o Partido Republicano, o MUNAF — Movimento de Unidade Nacional Antifascista [32]. Em 1946, António Lobo Vilela é nomeado para a Comissão Central do MUD, ao lado de Azevedo Gomes, Bento de Jesus Caraça, Mário Soares, Hélder Ribeiro, Maria Isabel Aboim Inglês, Mayer Garção, Manuel Mendes, Alberto Dias e Tito de Morais [33]. No

---

[29] Pressupõe-se que Lobo Vilela desconheceria a carta por que Joaquim de Carvalho, seu colega no *Diário Liberal*, justifica a não assinatura do manifesto dos professores da Universidade de Coimbra — cf. reprodução desta carta de Joaquim de Carvalho de 1933 em Cruz Malpique, «Perfil intelectual do Prof. Joaquim de Carvalho», in *Miscelânia de Estudos a Joaquim de Carvalho*, n.º 2 (org. Joaquim Montezuma de Carvalho), Figueira da Foz, Biblioteca-Museu Joaquim de Carvalho, 1959, pp. 141-143.

[30] António Lobo Vilela, *A Universidade Falou*, Figueira da Foz, «Cadernos de Cultura Democratista», 1933, p. 27.

[31] *Id., ibid.*, p. 30.

[32] AA. VV., direcção Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Bertrand, 1996, vol. I, p. 938.

[33] *Id., ibid.*, p. 636.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

seu livro *Ao Serviço da Democracia*, editado em 1945, compilação de artigos de carácter político publicados na revista *Seara Nova* e no jornal *República*, reivindica para Portugal a realização permanente de eleições livres e a existência legal de oposição ao Governo representada no Parlamento. Em 1949, apoiando a candidatura do general oposicionista Norton de Matos à Presidência da República, António Lobo Vilela escreve uma espécie de manual de cerca de 80 páginas sobre a teoria dos regimes democráticos, demonstrando que os regimes autoritários se fundamentavam no triunfo da incompetência e da mediocridade, obstruindo a livre igualdade dos cidadãos [34], o que o levará à prisão do Estado Novo. Antes, em 1946, como que fazendo um balanço da sua actividade política oposicionista, publica *Linha Geral*, com prefácio de Câmara Reis, director da *Seara Nova*, compilação de artigos publicados no jornal oposicionista *República* e alguns artigos inéditos. Destacam-se os artigos «Ciência e filosofia», dotado de uma visão cientificista da filosofia [35], o artigo «Economia dirigida», manifestando-se contra a visão liberal e capitalista da economia [36], e os artigos «Economia cooperativista» [37] e «Cooperativismo» [38], em que defende a solução cooperativa de António Sérgio como fundamento do trabalho e do consumo numa economia moderna.

Porque António Lobo Vilela assina Eduardo Lobo nos artigos e no opúsculo publicados pela *Presença*? Desconhecemos, esta não andará perto de uma razão política, já que Delfim Santos, Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Ribeiro e José Marinho, pertencentes igualmente ao Grupo da Renovação Democrática, assinam os seus textos presencistas com os seus

---

[34] António Lobo Vilela, *Democracia. Princípios, Métodos, Instituições, Críticas*, Lisboa, ed. dos Serviços Centrais da Candidatura do General Norton de Matos, 1949.

[35] António Lobo Vilela, *Linha Geral (Artigos Políticos)*, Lisboa, Seara Nova, 1946, pp. 46-67.

[36] *Id., ibid.*, pp. 74-79.

[37] *Id., ibid.*, pp. 80-90.

[38] *Id., ibid.*, pp. 91-107.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nomes públicos. António Lobo Vilela não: utiliza o segundo nome próprio, «Eduardo», e o apelido materno, «Lobo», disfarçando assim a assinatura por que publicamente era conhecido — António Lobo Vilela.

A razão prende-se, presumimos (é apenas uma hipótese, não confirmada em testemunho escrito por parte do autor), com a mais antiga actividade pública de António Lobo Vilela — o espiritismo. O nosso autor era então um forte defensor do espiritismo, já com obra publicada no campo do ensaio espirita e dirigente da Sociedade Portuense de Investigações Psíquicas. Neste sentido, se, politicamente, Lobo Vilela podia usar o seu nome público como participante da Renovação Democrática, espécie de selo de garantia de que os espíritas do Norte estavam com a democracia, no campo do ensaio na *Presença*, sobretudo no ensaio filosófico, o espiritismo não constituía já uma mais-valia, mas, pelo contrário, uma menor valia, desencadeando preconceitos contra esta corrente filosófica e religiosa. Mas, certamente que não por acaso, na lista das obras de autor constantes do livro *A Universidade Falou*, de 1933, não constam nem as obras espíritas nem o ensaio publicado na *Presença*.

3. **A obra de António Lobo Vilela**

A obra crítica de António Lobo Vilela desdobra-se, ao longo das décadas de 1930 e 1940, em quatro vertentes maiores: o espiritismo, a didáctica da Matemática para o ensino secundário [39],

---

[39] Sobre a didáctica da matemática, António Lobo Vilela publicou, ao longo da década de 1930, os seguintes livros: *Sobre o Ensino das Matemáticas Elementares*, 1933; *Sobre a Didáctica da Matemática*, 1937; *Métodos de Matemática*, 1938; diversos livros de exercícios de Matemática: *Cadernos de Matemática (Álgebra e Geometria — 2.º ano dos liceus); Cadernos de Matemática (Álgebra e Geometria — 3.º ano dos liceus); Exercícios Resolvidos de Álgebra (4.º, 5.º e 6.º anos dos liceus); Exercícios Resolvidos de Trigonometria (6.º ano dos liceus), Métodos Geométricos (7.º ano dos liceus)*, 1939.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

a de tradutor de autores e livros clássicos gregos e romanos [40] e a actividade oposicionista política ao Estado Novo, que o levará à prisão nos finais desta última década.

Com efeito, a publicação dos dois artigos e do livro *Infinitismo* na *Presença* com o nome de Eduardo Lobo terá muito provavelmente como causa a não identificação do público leitor com a obra de filosofia espírita publicada pelo autor nos dois anos imediatamente anteriores, 1930 e 1931: *Palingénese*, 1930, *A Morte É Vida (O Problema da Sobrevivência)*, 1930, e *Poder Mental*, 1931. Curiosamente, em *Poder Mental* o autor anuncia a publicação para breve de um ensaio de filosofia, *Problemas Filosóficos*, nunca editado, cujo conteúdo deverá ter passado para *Infinitismo*. Com efeito, em *Infinitismo*, António Lobo Vilela nunca se refere à base espírita do seu pensamento, embora as teses nele presentes sejam de certo modo animadas e iluminadas pela filosofia espírita. Aliás, a visão espírita de Lobo Vilela intenta harmonizar as teses espiritualistas e metafísicas defensoras da existência de um mundo «sobrenatural», defendidas pelos espíritas, com a materialidade científica da época, reenviando sempre os dados das «revelações» mediúnicas para uma comprovação laboratorial e experimental na linha da nova atitude espírita de Mesnier.

Em *Palingénese*, o autor defende a reencarnação na perspectiva da metempsicose ou «palingénese» («princípio das vidas sucessivas») [41], apresentando-se filosoficamente como «evolucionista lamarckiano» de tendência «espiritualista», defendendo que, tal como «a função faz o órgão», o espírito do mesmo modo escolhe maneira de se adaptar a e dirigir o corpo escolhido,

---

[40] António Lobo Vilela traduziu ou prefaciou para a colecção «Clássicos» da *Seara Nova* os seguintes livros: *Protágoras e Crítone*, Platão; *Ménone e Parménides*, Platão; *Teeteto*, Platão; *Diálogo sobre a Justiça*, Platão, *As Vespas e As Aves*, Aristófanes; *Plutus*, Aristófanes; *Nuvens*, Aristófanes; *Coéforas*, Ésquilo; *A Deusa da Síria*, Luciano; *Licurgo, Sólone e Péricles*, Plutarco; *Lisandro, Pelópidas, Demóstenes*, Plutarco; *Cícero, Valério Publícola*, Plutarco.

[41] António Lobo Vilela, *Palingénese*, Leiria, ed. da Federação Espírita Portuguesa, 1930, p. 4.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

seja no momento da metempsicose, seja na circunstancialidade da sessão mediúnica. Assim, segundo o autor, a história da humanidade, como a história de cada indivíduo, desenrolar-se-ia em três etapas mentais. A primeira, passiva, assentaria na crença, na Fé; a segunda, activa, na Razão; a terceira, lúcida, verdadeiramente realizadora da personalidade individual e do último estádio da humanidade, na Intuição, identificando esta com uma capacidade mental e espiritual de vínculo metafísico dirigida a uma existência, mundo ou reino sobrenatural. Porém, nem mesmo esta «intuição sobrenatural» atingiria o conhecimento «absoluto» [42], já que os mundos sucessivos de seres espirituais transcendentes (segundo a visão filosófica de Alain Kardec, pai do espiritismo moderno, de que Lobo Vilela se socorre), em progressiva caminhada purificadora para a Luz, são eles também relativos a cada grau espiritual no interior de uma escala ou ordem de que desconhecem a totalidade (o «Absoluto»). No que diz respeito ao conhecimento da Verdade, o homem pode apenas atingir a máxima «certeza» possível sobre a existência quando se dão simultânea e convergentemente três condições: um pensamento racional, lógico, coerente, um pensamento experimental, comprovador factual do primeiro, e um pensamento ou sentido moral, englobando os dois primeiros: «Existe uma verdade racional, como existe uma verdade moral, como existe uma verdade experimental. E quando um princípio [espiritual, conhecido intuitivamente no interior da consciência] se harmoniza com estes três aspectos da Verdade, é máximo o grau da sua probabilidade [existência], é real o valor da sua certeza.» [43] Neste sentido, o autor identifica-se com a posição do filósofo Carnéades, de que a certeza se constitui como ponto de convergência de várias probabilidades.

Em *A Morte É Vida*, livro escrito devido ao falecimento de um amigo do autor, António Lobo Vilela defende apaixonadamente os dois princípios universais do espiritismo: o da certe-

---

[42] *Id., ibid.*, p. 20.
[43] *Id., ibid.*, p. 21.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

za da imortalidade da alma [44] e o da certeza da existência objectiva de comunicação com o espírito ou alma dos mortos. António Lobo Vilela defende a existência de princípios inatos do conhecimento [45] (que no livro *Poder Mental* designa por «formas do pensamento») e de «princípios de afinidades espirituais» [46], que permitem aos espíritos-almas tanto reencontrarem outros seres de vocação espiritual ou material semelhante na existência corpórea quanto, no momento da reencarnação, detectarem «famílias» que lhes propiciem o desenvolvimento das suas passadas aptidões, dando como exemplo o espírito de Mozart. Em *Poder Mental*, António Lobo Vilela esclarece:

> A lei que preside às atracções ou repulsões, no domínio hiperfísico, é a lei do ritmo vibratório. Assim se compreendem alguns casos de simpatia ou de antipatia que certas pessoas sentem por outras, espontaneamente e sem causa aparente. É ainda a mesma lei que explica a selecção que todos os indivíduos fazem instintivamente, preferindo, no seu convívio, aqueles que maiores afinidades espirituais têm consigo.
>
> As pessoas cuja tendência se orienta num determinado sentido atraem os pensamentos que foram gerados em estados de espírito similares, repelindo os que lhes forem antagónicos. É assim que se manifesta, claramente, a influência prodigiosa do pensamento, e, portanto, a necessidade de o educar, para que possa servir para melhorar as condições de vida da humanidade, fornecendo-nos, ao mesmo tempo, valiosos elementos de defesa [individual e colectiva]. [47]

---

[44] António Lobo Vilela, *A Morte É Vida (O Problema da Sobrevivência)*, Leiria, Ed. da Federação Espírita Portuguesa, 1930, pp. 16 e segs.

[45] *Id., ibid.*, pp. 23 e segs.

[46] *Id., ibid.*, p. 26.

[47] António Lobo Vilela, *Poder Mental*, Porto, ed. da Sociedade Portuense de Investigações Psíquicas, 1945², [1.ª ed.: 1931], p. 41.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Neste livro, o autor apresenta duas fotos de origem francesa de espíritos «corporizados» [48], defendendo que o que os antigos designavam por «revelações divinas» e «profecias» teria sido obtido por comunicação do homem com os espíritos:

> A revelação divina foi sempre obtida por via espiritualista e nenhuma religião tem o exclusivo dela. Parece-nos, portanto, fora de dúvida que Mahomet foi inspirado pelos espíritos como Moisés e todos os profetas e deles recebeu instruções como Sócrates e outros filósofos da antiguidade, como Jesus e os Apóstolos, como Joana d'Arc e tantos outros médiuns. [49]

Poder Mental, de 1931, com segunda edição em 1945, donde citamos, constitui-se indubitavelmente como a sua melhor reflexão filosófica, fazendo convergir a doutrina espírita com um volumoso estofo de dados científicos, exactamente como em *Hipóteses Metapsíquicas*, publicado em 1940. Em *Poder Mental*, António Lobo Vilela defende que o pensamento é uma «realidade objectiva» [50], de existência tão material quanto a matéria circunstancial, ambos assentes em estados vibratórios ou energéticos: «o pensamento é luz, é cor, é som e todas estas manifestações são função do estado vibratório da matéria que lhe serve de veículo» [51]. Assim, tal como existe uma mecânica da matéria, fundada em leis universais, deveria ser criada uma «mecânica do pensamento» [52], já que, sendo o fundamento da existência a energia vibratória, a vida é encarada pelo autor como «um pandinamismo colossal onde tudo se reduz a vibrações, desde o perfume de uma flor à asa de uma borboleta, ao

---

[48] António Lobo Vilela, *A Morte É Vida (O Problema da Sobrevivência)*, ed. cit., pp. 25 e 43.
[49] *Id., ibid.*, p. 59.
[50] António Lobo Vilela, *Poder Mental*, ed. cit., p. 7.
[51] *Id., ibid.*, p. 8.
[52] *Id., ibid.*, p. 11.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

canto de uma ave, ao brilho de uma estrela»[53], numa palavra: «tudo são radiações psíquicas [energéticas]» — posição filosófica muito semelhante à de Domingos Tarrosso meio século antes. Lobo Vilela recorda as duas experiências de Guerra Junqueiro feitas em França com o Dr. Baradua no sentido de se provar que as flores têm «alma»[54]. No campo das radiações ou das vibrações energéticas, as «radiações psíquicas» naturais (materiais, humanas) são alteradas e dirigidas por «radiações mentais» e espirituais, ou, dito de outro modo, a realidade material e natural é dominada e comandada pela realidade mental e espiritual[55]. Por sua vez, esta realidade mental e espiritual seria constituída por «formas-pensamento»[56] inatas sintetizadas em símbolos de valor universal[57] (esquerda-direita; feminino-masculino; branco-preto; ...), de que se deveria criar uma «estética transcendental»[58], de valor universal, em que cada um imprimiria o seu «carácter pessoal». Neste sentido — sem dúvida um pouco confuso, tendo como fundamento experiências mediúnicas vividas pelo autor —, a «cor» simbolizaria a «natureza» do pensamento, a luminosidade a «intenção» ou «qualidade» do pensamento; a «nitidez dos contornos» a vitalidade. Numa estética da cor, que é simultaneamente uma gnosiologia espiritual, Lobo Vilela destaca (certamente a partir de «auras» espirituais visionadas pelo autor):

> *a*) Azul, traduz religiosidade; amarelo traduz intelectualidade; cor-de-rosa traduz afectividade; vermelho traduz cólera;

---

[53] *Id., ibid.*, p. 15.
[54] *Id., ibid.*, pp. 20-22.
[55] *Id., ibid.*, pp. 25 e segs.
[56] *Id., ibid.*, pp. 30 e segs.
[57] Tanto quanto percebemos, uma espécie de estrutura simbólica do imaginário ao modo de Claude Lévy-Strauss e de Gilbert Durand.
[58] *Id., ibid.*, p. 31. Pensaria o autor neste tipo de «estética transcendental» quando anunciou nos «Cadernos da Presença» um livro intitulado *Estética Infinitista*, nunca publicado?

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

b) As cores menos luminosas, mais escuras, traduzem sentimentos grosseiros; pelo contrário, as cores mais luminosas, mais pálidas, traduzem sentimentos elevados. O negro traduz perversidade, ignorância; o branco, pureza, sabedoria. [59]

À objectividade de pensamento, passível de ser assinalada materialmente e medida cientificamente, acrescem «representações astrais», «ideoplásticas», desenvolvidas por «hiperestesia sensorial», particular a certos indivíduos [60] — os médiuns.

Nas décadas de 1950 e 1960, arrefece-se a actividade vivencial de Lobo Vilela, afastando-se da matemática, do espiritismo, da tradução e da política e publicando três obras-síntese, *Ciência e Poesia*, em 1955 [61], *Do Sentido Cómico e Trágico da Vida*, e sobretudo o seu testamento filosófico, *Problemática do Homem*, em 1963 [62], três anos antes de morrer. Nestes três livros, Lobo Vilela intenta visionar a realidade e o mundo social numa posição atemporal ou meta-histórica, defendendo uma posição eminentemente humanista da filosofia.

4. Conclusão geral

Do ponto de vista da crítica filosófica, pode afirmar-se que, sobretudo com os artigos de Eduardo Lobo, Delfim Santos e José Marinho, e, posteriormente, na segunda série, com os artigos de José Bacelar, existe abertura filosófica a novos horizontes reflexivos por parte da *Presença*, mas não existe propriamente uma filosofia nova identificada com a revista.

---

[59] António Lobo Vilela, *Poder Mental*, ed. cit., p. 32.

[60] *Id., ibid.*, p. 34.

[61] António Lobo Vilela, *Ciência e Poesia*, Lisboa, Portugália Editora, 1955.

[62] António Lobo Vilela, *Problemática do Homem*, Lisboa, edição de autor, 1963.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fazendo o cômputo geral, dos 658 artigos publicados na totalidade dos treze anos de vigência da *Presença*, apenas cerca de duas dezenas deles são de filosofia [63], o que não atinge sequer a frágil percentagem de 3,5%.

---

[63] Os artigos de carácter filosófico publicados em *Presença* são, na I série: vol. 1, de Mário Saa, «Excertos do próximo livro: 'A Explicação do Homem'», n.º 14-15, 22 de Julho de 1928, e, de Jaime de Macedo Santos, «Sobre Hegel e Croce», n.º 18, Janeiro de 1929; vol. 2, de José Marinho, «O equívoco chestoviano», n.º 29, Novembro/Dezembro de 1930, e «Reflexões e aforismos», n.º 31-32, Março/Junho de 1931, de Eduardo Nobre, «O infinitismo», n.º 32, Novembro/Dezembro de 1932, de José Marinho, «Diálogo sobre a imortalidade» e, de Eduardo Lobo, «Metafísica empirista», n.º 37, Fevereiro de 1932, de Delfim Santos, «Dialéctica totalista», n.º 39, Julho de 1933, de Adolfo Casais Monteiro, «Primeiro e segundo capítulos de 'Os Caminhos da Verdade'», n.º 41-42, Maio de 1934, de José Marinho, «Aforismo e discurso» e, de Manuel Maia Pinto, «Introdução a uma estética pragmatista», n.º 43, Dezembro de 1943, de José Marinho, «Reflexões sobre a religião, Deus e mandamento (continua)», n.º 46, Outubro de 1935; no vol. 3, de José Marinho, «O Homem, suas possibilidades e valores no pensamento de Leonardo Coimbra», n.º 50, Dezembro de 1937, de José Bacelar, «72 anotações à margem da vida quotidiana», n.º 52, Julho de 1938, de José Marinho, crítica ao livro de José Bacelar *Duas Frentes: Pedagogismo e Universalismo*, n.º 53-54, Novembro de 1938, e na II série: de José Marinho, «Razão e irracional» e, de José Bacelar, «Aquário», n.º 1, Novembro de 1939; de Novalis, «Fragmentos», trad. de Eudoro de Sousa, e, de José Bacelar, «Aquário», n.º 2, Fevereiro de 1940. Cf. Carlos Santarém, *«Presença». Uma Revista em Movimento*, Coimbra, sep. do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1980.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

DE VOLTA AO MODERNISMO, AINDA E SEMPRE: RECEPÇÕES DA *PRESENÇA*

FERNANDO J. B. MARTINHO

Passaram em Março de 2007 oito décadas sobre o início da publicação da *Presença*. Nos últimos anos, as comemorações dos centenários de escritores que lhe definiram o ideário, nela colaboraram ou, mesmo, dela se afastaram, desde Régio e Nemésio, em 2001, a João Gaspar Simões, em 2003, e a Branquinho da Fonseca e Francisco Bugalho, em 2005, e a Miguel Torga e Carlos Queiroz, em 2007, deram nova visibilidade à «Folha de Arte e Crítica» de Coimbra, e reavivaram o debate crítico em que, desde cedo, ela esteve envolvida. As comemorações do cinquentenário em 1977, acompanhadas de publicações, reedições, exposições e conferências, em larga medida sob a égide ou o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, então dirigida por David Mourão-Ferreira, já tinham propiciado uma ampla reflexão sobre o significado do movimento da *Presença* na literatura portuguesa contemporânea. Num opúsculo que se pretendia «de introdução à história e ao espírito» da revista de Coimbra, publicado pela SEC nesse ano, vem incluído um texto de João Gaspar Simões em que se aborda a questão que, aqui, sobremaneira nos importa, a posteridade da *Presença* (Simões, 1977: 11-22). Simões faz, aí, por assim dizer, a história das contestações «quer à doutrina quer à orientação crítico-literária do movimento presencista». Começa com a carta dos dissidentes em 1930, mais propriamente uma manifestação de crise de crescimento do movimento do que outra coisa qualquer, passa pelos ataques ao «abstencionismo sócio-político dos mentores presencistas», provindos dos sectores que, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 30, irão definir o ideário neo-realista, para se deter em dois conhecidíssimos ensaios de David Mourão-Ferreira e Eduardo Lou-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

rença, que, porventura, se lhe afiguram mais *letais* nos seus efeitos, o primeiro sobre o que seria o «provincialismo» da *Presença* e o segundo sobre a «contra-revolução» que a revista representaria em relação ao *Orpheu*, e aos quais não deixaremos de voltar.

No seu texto, Gaspar Simões refere-se com visível agrado às «pertinentes restrições» que Óscar Lopes, afinal um crítico e historiador da literatura identificado com a matriz filosófica do neo-realismo, alguns anos antes opusera à tese de Lourenço. Com efeito, no capítulo dedicado à *Presença* no segundo volume de *Entre Fialho e Nemésio — Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, de 1987, obra originariamente publicada em 1973, com outro título, podemos ler o seguinte: «A designação de 'Segundo Modernismo' é, certamente, contestável. Tornou-se comum a ideia de que o grupo da revista *Presença* não representa qualquer avanço em relação ao do *Orpheu*: pelo contrário, Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo, seriam mais 'modernos' do que Régio ou Torga. David Mourão-Ferreira sublinhou o 'provincialismo' dos presencistas e Eduardo Lourenço vê-os como fautores de uma 'contra-revolução', relativamente ao único autêntico Modernismo, o primeiro. Até sob o ponto de vista editorial, os volumes essenciais de Pessoa são posteriores aos dos presencistas — e a consagração de Régio, a longa e permanente campanha da *Presença*, incluindo a colaboração dos pioneiros, as suas 'tábuas bibliográficas', uma antologia no n.º 10, numerosos estudos e até as suas edições e reedições, constituíram o factor mais importante para o reconhecimento do valor do *Orpheu*. O segundo Modernismo serviu, afinal, de mediador ao primeiro.» (Lopes, 1987: 625.) E, mais à frente, voltaria ao contributo trazido pelos «presencistas» para a «consagração» do primeiro Modernismo, ao mesmo tempo que sublinhava o alargamento de horizontes a que haviam procedido relativamente às literaturas estrangeiras: «Não esqueçamos ainda que é aos 'contra-revolucionários' presencistas do Modernismo que se devem a consagração, em grande parte a publicação e a primeira compreensão (a segunda e a terceira não serão, por certo, mais definitivas...) de Pessoa, Sá-Carneiro, Almada, etc. Relativamente às literaturas estrangeiras contemporâneas, é certo que, por exemplo, James Joyce ainda não

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

recebe então a atenção merecida, mas Proust e Supervielle, por exemplo, foram consagrados em Portugal pela *Presença*. De resto assiste-se, nesta revista, a uma progressiva abertura em relação a certas literaturas até então muito ignoradas (nomeadamente a brasileira, a espanhola, a italiana, a inglesa), o que se acentua na *Revista de Portugal*, onde Paulo Quintela faz, entre outras, a revelação então importantíssima de Rilke, e Delfim Santos a de Heidegger.» (*Ibid.*: 641.)

João Gaspar Simões cita ainda, em apoio das suas posições, o livro de Fernando Guimarães, de 1969, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, onde se defendia «a tese de uma certa continuidade entre os poetas modernistas e os poetas neo-realistas» (Simões, 1977: 21). Ora a continuidade entre os poetas modernistas e os neo-realistas é, desde cedo, admitida pelos defensores de uma literatura socialmente empenhada, apesar da animosidade doutrinária de que dão provas contra os «presencistas». Rui Monteiro, em artigo publicado na revista *Pensamento* em 1940, «Razões que nos separam», por exemplo, esclarece o que afasta a geração emergente das duas anteriores e o que delas não deixa de aproveitar: «Da geração do *Orpheu* e da *Presença* separa-nos a substituição do individual pelo social, a consciência do condicionalismo da arte e do artista. Dela aproveitamos a libertação das formas, certos factos da análise psicológica e a lição do grande movimento poético.» (*Apud* Reis, 1981: 53-54.) Por sua vez, Joaquim Namorado, um dos poetas no campo neo-realista que melhor reflecte a influência de Pessoa, num artigo vindo a lume também em 1940 em dois números de *O Diabo*, «Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses» (Namorado, 1994: 240-250), deixava perceber que as vozes do neo-realismo emergente a que se referia no final se situavam na continuidade do Modernismo, constituindo, com o seu «amor das realidades forte e humano» (*ibid.*: 249), a etapa que se seguia às duas que antes apontara: «Se é com o *Orpheu* que o modernismo tem a sua primeira fase, a do *modernismo de guerra*, é a revista *Presença* que serve de fulcro à segunda fase onde não se trata já de destruir posições mas de estabelecê-las» (*ibid.*: 247).

Namorado, parece claro, está consciente da existência do que poderíamos considerar uma tradição modernista, em que,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

como vimos, distingue três fases, a última das quais seria representada pelo movimento de que fazia parte, então em busca do seu próprio espaço de afirmação, e igualmente apostado em se opor ao academismo, à «chateza duma literatice de gazeta da província» (*ibid.*: 243). Em reforço do que acabámos de dizer, haveria que lembrar que Joaquim Namorado, como noutro lugar tivemos ocasião de observar, no seu artigo estava «empenhado não só em enquadrar o modernismo poético português no seu contexto histórico-cultural mas também em apontar-lhe alguns dos principais traços definidores e em articular as suas ligações com o 'movimento mundial', e ainda em salientar as suas relações com a tradição literária nacional» (cf. Martinho, 2004: 338). Do mesmo ano é um artigo de Manuel Antunes intitulado «A poesia modernista de *Orpheu* a *Altitude*» (Antunes, 1987: 155-178), a que também se encontra subjacente a ideia de uma tradição modernista em que, apesar das diferenças de programas, se incluem três gerações, a do *Orpheu*, a da *Presença* e a da «novíssima escola» representada por revistas como *Altitude* e *Sol Nascente*, nascida «sob o signo de Marx» e que se distingue pelo «gosto pelo humanitário-social» (*ibid.*: 176). Numa nota final, Manuel Antunes chama a atenção para as dificuldades de reconhecimento que a poesia modernista ainda enfrenta no dealbar dos anos 40, um quarto de século depois dos seus começos, e para o desconhecimento, as incompreensões e ataques de que ainda é objecto: «Depois de uma viagem tão breve através do panorama modernista, cabe perguntar: levando no seu seio autênticos valores, porque se conhece tão pouco e permanece ainda incompreendida a poesia modernista? Defendida só dos próprios, atacada por muitos, desconhecida de quase todos, está na sua própria estrutura o motivo de tal incompreensão: poesia de raros e para raros. Trouxe benefícios? Sem dúvida. Perscrutou-se o mundo interior, fez-se cair a superstição da forma. *Vitalizou-se* a poesia, fazendo-a descer do hieratismo eloquente e balofo das academias para o campo psicológico.» (*Ibid.*: 178.] Doze anos depois, a publicação de um conjunto de revistas, como *A Serpente*, *Eros*, *Sísifo*, *Cadernos de Poesia* e *Árvore*, dá-lhe oportunidade de constatar, num artigo significativamente intitulado «Persistência do modernismo» (*ibid.*: 179-183), a «permanência», a

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

«constância» do Modernismo, que entretanto se impôs, embora, como «movimento aristocrático de poucos e para poucos», mais em «profundidade» do que em «universalidade» (*ibid.*: 182). Os «novos» que continuavam a tradição modernista, segundo Manuel Antunes, «passada a fase negativa da polémica, confessada ou inconfessadamente, [revelavam-se] possuídos da vontade de alargar e purificar, renovando o movimento desde dentro» *(ibid.)*. O seu propósito seria, assim, não tanto «romper» como «continuar» *(ibid.)*.

Manuel Antunes encarava, como vimos, nos começos da década de 50, o Modernismo como um «movimento» que se prolongava no tempo, e que, à semelhança de «todas as escolas», conforme frisava no termo do texto, um dia *passaria* (*ibid.*: 183). Até ele entrar, no entanto, em crise, alguns anos iriam, segundo pensamos, decorrer, abrangendo ainda os anos 60, em que inclusivamente se assiste à actividade, na cena literária nacional, de grupos enquadráveis em orientações neovanguardistas típicas do período tardo-modernista, como *Poesia 61* e a *Poesia Experimental*. Seja como for, o P.e Manuel Antunes vê indubitavelmente o Modernismo como um único e mesmo processo artístico, que, acrescentaríamos nós, as *descontinuidades* dentro dele existentes não punham em causa, uma vez que em cada momento da evolução literária se verifica «a presença simultânea de continuidades e descontinuidades» (cf. Guillén, 1989: 278), como seria fácil comprovar pondo em confronto, para não irmos mais longe, *Orpheu* e *Presença* e «presencistas» e neo-realistas. Se a isto juntarmos a distinção feita por vários autores, como é o caso de Jorge de Sena (Sena, 1994: 73-75), entre duas vertentes dentro do Modernismo, uma pós-simbolista e outra vanguardista, mais difícil de sustentar se afigura a famosa tese de Eduardo Lourenço em «*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?» (Lourenço, 1987: 143-168), tendo em conta que, como é bem sabido, nem tudo é vanguardismo no *Orpheu* nem a *Presença*, maioritariamente mais inclinada para o pós-simbolismo, está imune em um ou outro dos seus autores ao apelo vanguardista. Na conferência que pronunciou em Coimbra, em Junho de 1977, no âmbito das comemorações oficiais do cinquentenário da *Presença*, «O cinquentenário da *Presença*» (Sena, 1977: 17-33),

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Jorge de Sena volta a referir-se às duas «tendências» presentes no Modernismo e, a certo passo, embora sem mencionar expressamente o nome de Eduardo Lourenço, manifesta a sua discordância relativamente à tese que pretendia ver na revista de Coimbra uma «contra-revolução» do Modernismo: «Disse-se já que a *Presença* foi a 'contra-revolução do modernismo', expressão com que não concordo; mas eu próprio fui atacado e incompreendido, quando afirmei que um José Régio poderia ter existido sem que o *Orpheu* existisse, ao qual era, em cronologia, anterior. Creio que explicar isto, é explicar bastante da *Presença* e do papel que ela desempenhou. Se o *Orpheu* foi uma 'revolução', a *Presença* só pode ser chamada 'contra-revolução', na medida em que, como sucede a todas as revoluções, tentou organizar a 'revolução' e explicá-la criticamente, mas não no sentido de ter mantido o combate contra o academismo e a superficialidade, etc., e sobretudo de ter lutado pela independência do escritor e da criação artística. Este último aspecto reveste-se, naqueles anos, de peculiar importância que não deve ser diminuída: aspecto que torna o 'presencismo' que, como escola, não houve numa época literária que, essa sim, *existiu* e representou o modernismo. Porque, naquele tempo, quando se ia organizando a repressão da censura e a famosa 'política do espírito' fascista, proclamar aquela independência era um acto revolucionário. Era-o ainda mais, em face do moralismo clerical, do pedagogismo politicamente ingénuo, ou do intervencionismo das correntes nacionalistas, as forças que dominavam a cena político-cultural. E, neste sentido, a *Presença* também não foi contra-revolução.» (*Ibid.*: 30-31.)

Algum tempo depois da publicação do ensaio de Eduardo Lourenço no suplemento «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto* (14 de Junho de 1960), com cortes da censura que significaram a supressão de todas as referências que nele havia a Adolfo Casais Monteiro, redigiu este antigo director da *Presença*, então no Brasil, um texto intitulado «Páginas de um diário por escrever» que fez questão de enviar ao autor de *Heterodoxia*. Nesse texto, que Lourenço reproduziu a acompanhar a nota sobre o artigo em *Tempo e Poesia* (Lourenço, 1987: 247-257), Casais Monteiro, embora não lhe repugnasse «a distinção es-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

sencial» que aí se fazia «entre o *Orpheu* e a *Presença*» e admitisse mesmo como «legítima e necessária» a «preocupação ontológica» de Lourenço, não deixava de levantar objecções a uma tese que não tinha em conta o carácter plural da *Presença* e que, em vez de se centrar na oposição *Orpheu*/*Presença*, se centrava, afinal, na oposição Pessoa-Sá-Carneiro/Régio e Torga: «Ora, se a *Presença* é contra-revolução, o facto é não ser o *Orpheu* que é revolução — mas Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. Há no ensaio de Lourenço este equívoco inicial. Mas é um equívoco que pode ser uma lição. Assim como ele 'esquece' que o *Orpheu* foi todos os outros, e tudo o mais, assim também o tempo, talvez, identifique a *Presença* com Régio e Torga [...], e o problema se resolva com o estabelecimento de duas «famílias» em que se separarão, para um lado, os poetas do ôntico, para o outro, os do dramatismo e da aceitação do 'que parece ser'. De um lado os 'modernos', sejam do *Orpheu* ou da *Presença*, do outro os tradicionalistas, idem.» (Citamos pela edição de *O que Foi e o que não Foi o Movimento da «Presença»*, de Adolfo Casais Monteiro, por nós organizada, 1995: 113.) Há, obviamente, na parte final do passo citado uma deriva irónica que, todavia, não impede C. M. de constatar que o que acabara de dizer «seria um esquematismo só parcialmente válido». A encerrar o seu texto, Casais Monteiro deixa em aberto questões que a crítica posterior que fez sua a tese de Eduardo Lourenço nem sempre submeteu à discussão serena que era de exigir: «A questão de continuidade *única*, como a põe Lourenço, estaria portanto certa sendo legítimo reduzir a poesia à busca do essencial ôntico. Esta pressuposição é que me parece exigir discussão. Outras coisas, além dessa busca, não pertencerão ao 'fundo de experiência humana em geral'? O 'drama' de Régio, por exemplo? Ora, não é o ôntico impessoal, nem o drama pessoal que estão em causa — mas a poesia. Lourenço identifica-as, pois só isso lhe permitiria estabelecer a oposição *Orpheu*-*Presença*. Cai assim sob a crítica por ele próprio feita aos críticos da *Presença*; se eles se 'limitaram' a um reconhecimento de carácter psicológico ou sócio-psicológico, como afirma, ele limitou-se a um reconhecimento filosófico. E cá estamos na minha velha discussão com o Marinho... A verdade é que nada tem sentido pelas 'ideias', como Lourenço sabe muito bem. Não

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

são as ideias de Pessoa ou Sá-Carneiro que ele valoriza, sem dúvida; mas a sua interpretação, referindo-se a elas, e não à poesia, parece-me mostrar que, afinal, a poesia é realmente inatingível e, portanto, talvez todos os métodos só possam ser igualmente restritivos — e talvez igualmente verdadeiros.» (*Ibid.*: 114.) A nós nos parece, para não repisarmos argumentos que tivemos ocasião de expor com algum desenvolvimento no prefácio a *O que Foi e o que não Foi o Movimento da «Presença»*, e para o qual remetemos o leitor interessado (Martinho, in *ibid.*: 7-13), que o problema das relações entre o *Orpheu* e a *Presença* só terá a ganhar em ser colocado no lugar mais adequado à sua dilucidação, ou seja, no interior do próprio sistema literário.

Dois anos depois da publicação do ensaio de Lourenço numa revista brasileira, já sem os cortes da censura portuguesa, Herberto Helder referia-se-lhe no prefácio que escreveu para os *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, para manifestar a sua inteira concordância com a tese aí defendida (Helder, 1963: XII-XIII). Se o texto de Herberto Helder causou um certo escândalo no meio literário português de então, não foi certamente pela saudação entusiástica que o seu autor fazia ao ensaio de Lourenço, mas sim por, além de reservar um lugar cimeiro no panorama poético nacional ao autor dos extraordinários *Poemas Surdos*, proceder com esse gesto e com a referência a outros nomes a uma profunda revisão do cânone do Segundo Modernismo, colocando em destaque Nemésio e Navarro, ainda assim, como veremos, com algumas reservas: «Não é sem comoção que lemos os *Poemas Surdos*, lugar onde desemboca a terrível e libertadora aventura do poeta. Quando pensamos que esses textos foram escritos num tempo em que imperava a estética presencista e começava a instalar-se o dogma neo-realista, não podemos deixar de sentir um estremecimento. Estes poemas são, ao lado de algumas composições de António de Navarro e Vitorino Nemésio, a quase única reconfortante liberdade da poesia portuguesa, antes do aparecimento de Mário Cesariny e António Maria Lisboa. Mas António de Navarro é prejudicado por falta de atenção e excessiva confiança no acaso, enquanto Nemésio se prejudica a si mesmo pelas qualidades opostas.» (*Ibid.*: XXI.) O gesto *revisionista* de Herberto é característico dos poetas *fortes*, como lhes chamou

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Bloom, os quais definem a sua própria tradição e introduzem sem cerimónia alterações no cânone, coisa em extremo instável. Aliás, dois daqueles poetas, Edmundo de Bettencourt e Nemésio, figuram, como seria previsível, na antologia «ferozmente parcialíssima» que o autor de *O Amor em Visita* organizou em 1985, *Edoi Lelia Doura*, a par de outros membros da família poética que é a de Herberto, a dos poetas «entregues ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite» (Herberto, 1985: 8).

Entre os críticos que nos anos 60 e 70 retomam a tese de Eduardo Lourenço distingue-se o recentemente desaparecido Eduardo Prado Coelho, que, depois de um estudo dedicado à poesia da *Presença* (cf. *A Palavra sobre a Palavra*, 1972: 19--38), publica na *Colóquio/Letras* (n.º 42, Março de 1978) um ensaio sobre «Teorias da *Presença*», incluído no ano seguinte em *A Letra Litoral*, o qual, diferentemente do que o título poderia fazer supor, incide quase exclusivamente sobre os textos incluídos em *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, de José Régio, por neles certamente reconhecer o autor o que seria o paradigma da «estética presencista». Os textos de Régio são submetidos a uma impiedosa e, então, actualizadíssima máquina teórica, que põe, certeiramente com frequência, em evidência algumas contradições do discurso teórico e crítico de José Régio. A rematar, tece E. P. Coelho considerações que, por apelarem a uma ponderação e a um aprofundamento da questão da «contra-revolução», têm a nossa concordância, a não ser no que diz respeito à tónica posta na «política», presa em demasia ao contexto histórico-cultural em que o ensaio foi redigido: «A questão da 'contra-revolução' só faz pleno sentido se for analisada em diversos níveis e segundo focagens múltiplas: torna-se necessário considerar os vários círculos pessoais e históricos abrangidos pela etiqueta da *Presença*; e ainda os vários planos da sua produção: os textos literários; os textos de teoria e crítica; os textos ideológicos sobre cultura e política; e o próprio texto, em sentido mais amplo, das actuações políticas. E é por isso que um projecto desta natureza implica a releitura de toda a história cultural portuguesa do nosso século.» (E. P. Coelho, 1979: 148.) Passamos, em *A Letra Litoral*, para a leitura do ensaio seguinte, dedicado à poesia de

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Adolfo Casais Monteiro, e, ao depararmo-nos com uma referência ao Casais Monteiro crítico, que se situaria «em universos teóricos de todo incompatíveis com os de um Régio ou de um Gaspar Simões» (*ibid.*: 149), não podemos deixar de lamentar que A. C. Monteiro estivesse de todo ausente de «Teorias da *Presença*», onde a sua comparência era na realidade indispensável. Que Eduardo Prado Coelho continuou fiel aos seus gostos relativamente à *Presença*, provam-no as restrições que, não há muito, pôs numa das suas crónicas do *Público*, ao *dissidente* Miguel Torga: «Gostaria de gostar da poesia de Torga, mas confesso que me não é fácil. O facto de em dada altura ser a citação obrigatória de todos os políticos também não ajuda. Mas os seus versos deixam-me quase sempre num estado de indiferença.» («Torga, o fio do horizonte», *Público*, 8 de Agosto de 2007.) Um outro crítico revelado nos anos 60, Arnaldo Saraiva, na abertura do Colóquio Internacional sobre José Régio que se realizou em 2001, e de que ele foi o principal organizador, referiu-se detidamente, a certo passo (que valerá a pena reproduzir quase na íntegra, pelo interesse de que se reveste para o nosso tema), à recepção de Régio nessa década, não deixando de aludir à responsabilidade que também a ele coube no «ostracismo» a que o poeta de *As Encruzilhadas de Deus* terá sido então votado: «Régio foi decerto um dos mais respeitados escritores das décadas de 30, 40, 50. Mas a partir dos anos 60, antes ainda do seu falecimento em 1969, tornou-se notório o ostracismo a que o votaram até alguns dos jovens que, como eu, mais o admiravam. Claro que os seus livros continuaram a vender-se; que em 1984 se fez um congresso em sua honra; que a sua obra não deixou de interessar bons estudiosos, de Eugénio Lisboa a Duarte Faria, Vieira Pimentel, Eunice Ribeiro; que o seu nome persistiu na memória de admiradores ou 'devotos', como os que congrega o Centro de Estudos Regianos. Mas, sobretudo a partir do famoso texto de Eduardo Lourenço sobre a 'contra-revolução' da *Presença* — revista que, há dias, o nosso querido ensaísta teve a coragem de confessar que não lera..., mais problematizando assim um juízo já problemático —, dir-se-ia que se assistiu a um lento regicídio. Régio passou a ser visto por muitos como um autor do século XIX, ou como um epígono de Gomes Leal e de Guerra Junqueiro, e

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

passou a ser valorizado como encenador *démodé* de jogos dramáticos pouco animosos, ou como hábil 'jongleur' de palavras e de cenas enfáticas. Não por acaso, foi sendo retirado dos livros escolares, onde entravam cada vez mais escritores de quinta categoria e jornalistas de sexta. [...] O 'caso' de José Régio tem muito de já sabido: já a outros escritores, geralmente mundanos, o que Régio nunca foi, aconteceu passarem rapidamente da glória ao quase silêncio. Mas tem também algo de específico: a obra regiana ou a sua recepção parecem exemplares para suscitarem a reflexão sobre conflitos ou mudanças de gosto dentro do campo do modernismo e sobre a teoria da modernidade, que pode afirmar-se até na recusa do modernismo.» (Saraiva, 2004: 9.)

A última parte da passagem citada de Arnaldo Saraiva vem lembrar-nos que, por mais voltas que demos, voltamos sempre à questão do Modernismo. Admitamos, então, que o Segundo Modernismo representa, no período entre as duas guerras, aquele «regresso à ordem» de que fala a história de arte contemporânea (cf., por exemplo, o catálogo da exposição «Arte Moderna Portuguesa do Tempo de Fernando Pessoa», em que uma das secções tem precisamente por título «Regressos à ordem»). Teremos, no entanto, que excluir desse retorno, pelo menos, o desvairo verbal de certos poemas de António de Navarro publicados na *Presença*, bem como a atonalidade da poesia de Casais Monteiro ou a milagrosa surrealidade dos *Poemas Surdos* de Edmundo de Bettencourt. É certo que, nos anos 60, o período de maior contestação a José Régio, o autor de *Biografia*, com as posições conservadoras assumidas em algumas polémicas em que se envolveu (cf. pref. de O. M. Silvestre a Monteiro, 2003: 15), deu facilmente o flanco aos jovens que se lhe opuseram. Nós próprios não deixámos, em nota crítica a *Cântico Suspenso*, de chamar a atenção para as óbvias fragilidades de uma colectânea que estava longe do Régio de *As Encruzilhadas de Deus*, de *Fado* ou de *Mas Deus É Grande* (cf. recensão em *Vida Mundial*, de 7 de Março de 1979: 57-58). Já antes, de resto, ele dava sinais de se sentir distanciado da modernidade (cf. um texto de José-Augusto França incluído no *In Memoriam*, «Uma polémica com José Régio», em que transcreve uma passagem de um artigo de Régio de 1957: «Para

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mim, e talvez em razão de certas inclinações místicas (aliás combatidas por outras), sempre a questão do tempo, do actual, da modernidade, me pareceu secundária», *apud* França, 1970: 328-329). Casais Monteiro, por sua vez, publicava, em 1965, um artigo, em duas partes, em *O Estado de São Paulo* intitulado «José Régio antimoderno?» (Monteiro, 1995: 75-80), em que, ocupando-se das complexas relações de Régio com a modernidade, transcrevia, quase a abrir, a seguinte passagem de um outro texto seu: «ele [Régio] representa isoladamente uma tendência espiritual sem nada de comum com as directrizes fundamentais do 'espírito moderno'. Não será contudo paradoxal afirmar que ele é, não obstante, um 'poeta moderno'; pelo contrário, é este aparente paradoxo a raiz da significação que a sua obra assume: ela representa a ambivalência, a luta entre problemas de hoje e moldes espirituais de ontem, a dolorosa procura de uma imagem verídica do homem, que já não pode integrar-se nas distinções fornecidas por qualquer concepção idealista do mundo, mas não tem ainda outro vocabulário para se comunicar senão esse mesmo» (*ibid.*: 75). Curiosamente, Adolfo Casais Monteiro anunciava, aqui, algumas das conclusões a que chega Antoine Compagnon num livro estimulante e provocatório que, ao que julgamos saber, não teve grande eco em Portugal, *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, de 2005. Aí encontramos um entendimento do modernismo que se ajusta sem dificuldade ao entendimento que dele fazia José Régio: «historicamente, o modernismo, ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome, foi sempre antimoderno, quer dizer, ambivalente, consciente de si mesmo, e viveu a modernidade como um dilaceramento, como o silêncio de Rimbaud iria em seguida comprovar» (Compagnon, 2005: 12). Também o desejo que Barthes exprimiu em 1971 de se situar na «retaguarda da vanguarda» — esclarecendo que «ser de vanguarda é saber o que morreu; ser de retaguarda é amá-lo ainda» — teria o assentimento de Régio, antimoderno, não, naturalmente, no sentido de reaccionário ou de imobilista, mas no sentido que ao termo dá Compagnon, de moderno que o é contra vontade, de moderno dilacerado, atormentado (cf. *ibid.*: 7). É também, de certo modo, esse mal-estar de um moderno face aos «Tempos modernos, o moder-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nismo ou a modernidade» (cf. *ibid.*: 7), que está subjacente ao conhecidíssimo verso de Carlos Queiroz na «Ode a Arthur Rimbaud»: «(Moderno? Antimoderno? — *Transmoderno!*)» (Queiroz, 1989: 32-37). Seja como for, e em conclusão deste último ponto, poderíamos dizer, com Osvaldo Manuel Silvestre, a quem se devem algumas das páginas mais lúcidas e ponderadas que se escreveram sobre o Segundo Modernismo, que «não existem razões de peso (ou, se se prefere, suficientes) para negar à *Presença* uma caracterização modernista. Bastaria, por outro lado, a produção teórica de Régio até meados dos anos 30» [aqui, aproveitaríamos para sublinhar que Régio foi, conforme lembrou Aguiar e Silva num ensaio de 1995, o primeiro, logo na sua tese de licenciatura em 1925, a introduzir o Modernismo nas categorias historiográficas da nossa literatura (cf. Silva, 1995: 137-164)], «para esclarecer definitivamente a questão, já que ela é, sem dúvida, a de um modernista informado e empenhado no triunfo do seu modernismo» (Silvestre, 2000: 555).

A encerrar o «Intróito» a *Presença da «Presença»*, volume vindo a público no ano em que se comemorava o cinquentenário da revista de Coimbra, chamava David Mourão-Ferreira a atenção para «certos trabalhos de importância capital, acerca da *Presença*», de publicação recente em volume, de Eduardo Lourenço, Eduardo do Prado Coelho, Eugénio Lisboa, Fernando Guimarães, Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena e Luís Forjaz Trigueiros (Mourão-Ferreira, 1977: 19-20). De não menos capital relevância eram os textos incluídos no volume que Mourão-Ferreira, então, dava a lume, e entre os quais se encontrava um, «Caracterização da *Presença* ou as definições involuntárias» (*ibid.*: 23-44), em que se defendia a tese do *provincialismo* da *Presença* por oposição ao que seria o carácter *citadino, urbano*, do *Orpheu*, tese essa que, se não suscitou as reacções, mais virulentas, a que deu azo o ensaio de Lourenço, motivou ainda assim comentários aos «presencistas», sempre atentos ao que pudesse ser visto como um desvirtuamento do *programa* da revista. Casais Monteiro, por exemplo, em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, em Março de 1955 (Monteiro, 1995: 63-65), verberando o que havia de «simplificação», ou mesmo de *errado*, na tese de Mourão-Ferreira,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

não deixava de lhe apontar a *fecundidade*, assim como, mais tarde, poderia sem dificuldade ter igualmente reconhecido como produtiva uma outra tese de David, defendida a propósito da ficção da *Presença*, a que punha em evidência a centralidade que nela tinha o tema da adolescência (cf. Mourão-Ferreira, 1977: 45-55). Seja como for, independentemente dos *riscos* que comportam as teses, sempre instigantes, aliás, a que Mourão-Ferreira frequentemente se mostrou inclinado [cf. a sedutora leitura que fez de Mário de Sá-Carneiro e Pessoa, à luz do mito de Ícaro e Dédalo, nos anos 60 (Mourão-Ferreira, 1988: 63-74)], deixou-nos no volume de 1977 textos de leitura indispensável para o estudo do Segundo Modernismo, e em que ficam bem patentes as suas qualidades de crítico de altíssima craveira, tão à vontade no recurso ao traço impressivo da síntese, quando caracteriza grupos, figuras ou obras, como na análise cerrada de textos ou na pesquisa de motivos e temas ou ainda na sondagem de zonas mais obscuras, da ordem do mítico e do ritual, como se pode ver no ensaio sobre *O Barão* (Mourão-Ferreira, 1977: 193-216).

De Fernando Guimarães, autor de trabalhos fundamentais sobre a poesia portuguesa entre o Simbolismo e as mais recentes tendências, gostaríamos de sublinhar, relativamente aos estudos que dedicou à *Presença* e ao Segundo Modernismo, um aspecto que nos parece de grande relevância, a atenção que neles presta a questões de *recepção activa*, inseparáveis, em nosso entender, das que se põem em relação à *recepção crítica*. Logo na introdução do estudo pioneiro que foi, em 1969, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, frisava que o que aí sobretudo lhe importava era a «determinação de uma certa linguagem poética», que, para além das diferenças de «intenções» e da divergência de «conteúdos», punha em evidência, naqueles dois movimentos, e mesmo em orientações de algum modo alheias ao Modernismo, «a incidência em formas e valores expressivos idênticos, comuns» (Guimarães, 1969: 11). E, já perto do fim do ensaio, a que se seguia uma «Antologia», apresentava alguns exemplos a propósito de uma continuidade entre «presencistas» e neo-realistas: «Não se fez sentir, por exemplo, um vivo contacto entre a poesia que Afonso Duarte reuniu em *Ossadas* [...] e alguns dos mais significativos poetas

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

neo-realistas? E muitas das preocupações humanistas a que estes aderiram não eram comuns a um inconformismo revoltado, à defesa de uma literatura mais *interessada*, que se deparam em Miguel Torga |...| e Adolfo Casais Monteiro |...|?» (*ibid.*: 112-113). A propósito deste último, Mário Dionísio, que sempre fez questão, pelo menos no que pessoalmente lhe dizia respeito, de pôr em causa a relação entre a emergente poesia neo-realista e «uma hipotética evolução» da poesia da *Presença*, não deixou de reconhecer na colectânea com que estreou em 1941, «algum eco» do «excelente *Sempre e sem Fim*» de Casais (Dionísio, 1982: 21-22). Por sua vez, Eduardo Lourenço, no seu essencial *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, distingue, por exemplo, na poesia de Cochofel «o eco de um Régio e de um Torga» (Lourenço, 1968: 42). Um outro aspecto para que queríamos chamar a atenção em Fernando Guimarães é a preocupação que, desde cedo, foi a sua de separar a *Revista de Portugal* (1937-1940) da órbita da *Presença* e ver, antes, na revista dirigida por Nemésio o anúncio de uma tendência «que vai assegurar uma valorização implícita da especificidade da literatura, pela atenção que se presta ao papel da linguagem e de certas figuras que a privilegiam, sem excluir uma dimensão de abertura através da própria dimensão simbólica que essa linguagem não exclui» (Guimarães, 1977: 47).

Eugénio Lisboa, a quem, já desde a segunda metade dos anos 50, se deviam importantes trabalhos sobre Régio e outros autores que associamos ao momento histórico-literário que a *Presença* representa, procede no fim do estudo que dedicou ao Segundo Modernismo em 1977 a um «balanço do movimento» em que faz, com a arguta capacidade argumentativa que sempre distinguiu os seus textos críticos, a atenta verificação das «idées reçues», dos «mal-entendidos» que se foram acumulando sobre a *Presença*, encerrando o balanço com o inevitável paralelo que se mantinha e continuou a manter-se no horizonte da nossa tradição crítica moderna: «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 escreveram 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

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

luz e estes últimos ingredientes a um tempo mais obscuros e mais inspirados» (Lisboa, 1977: 73). A certo passo, Eugénio Lisboa citava, em apoio das suas posições, Jacinto do Prado Coelho (*ibid.*: 67-68), outro dos nomes referidos por Mourão-Ferreira no intróito supracitado, e que, no ano anterior, incluíra em *Ao Contrário de Penélope* um ensaio sobre «A crítica presencista» (Coelho, 1976: 259-263), em que, com a ponderação e o rigor que sempre nortearam o seu trabalho crítico, põe em realce o contributo trazido pela *Presença* à vida literária portuguesa: «num momento em que o pensamento estético de Fernando Pessoa estava praticamente desconhecido e a crítica em Portugal se caracterizava por não existir, a *Presença* trouxe a consciência da importância da actividade crítica tanto para o ficcionista, o dramaturgo, o poeta, como para o leitor. Muito lhe deve, por isso, a nossa vida literária das últimas quatro décadas» (*ibid.*: 262-263). Saliente-se ainda, neste contexto, a importância do levantamento bibliográfico relativo à *Presença* ou a autores que lhe estiveram associados como José Régio, a que, ao longo dos anos, Luís Amaro procedeu, no caso da bibliografia crítica com que encerra o III tomo da edição fac-similada compacta da *Presença*, de 1993, com a colaboração de F. J. Vieira Pimentel.

Este último é um dos universitários que, nas últimas décadas, ampliaram significativamente os estudos sobre a *Presença*, e com os quais, num rápido relance, iremos encerrar este artigo, esperando que, em breve, alguém meta ombros à tarefa de recensear o que de mais representativo se escreveu, no mundo académico, em tempos recentes, sobre, nomeadamente, algumas das principais figuras do movimento «presencista». A F. J. Vieira Pimentel se deve o estudo mais exaustivo que se escreveu sobre a *Presença*, a tese de doutoramento defendida na Universidade dos Açores, em 1988, sob o título *A Poesia da «Presença» (1927-1940). Tradição e Modernidade*, e de que se publicou uma parte em 2003, com o título *Presença: Labor e Destino de uma Geração (1927-1940)*. Vieira Pimentel deu a público em 2001 um livro intitulado *Literatura Portuguesa e Modernidade. Teoria. Crítica. Ensino*, em que se inclui um conjunto de textos sobre a *Presença*, elaborados depois da apresentação da dissertação de doutoramento, e tomando já

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

em consideração o contributo de um livro que marcou profundamente os estudos sobre Modernismo e Vanguarda, *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger. Caberia referir, neste contexto, a publicação de dois ensaios de Vítor Aguiar e Silva na revista *Diacrítica* em 1995 e 1996, e que tiveram grande repercussão no nosso meio académico: «A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa», a que já aqui aludimos, e «Modernismo e vanguarda em Fernando Pessoa». De 1994 é a inclusão de um ensaio de Luís Adriano Carlos, «O classicismo modernista de José Régio», no volume colectivo *Ensaios Críticos sobre José Régio*, em que se defende a tese de que a relação entre Pessoa e Régio, o *Orpheu* e a *Presença* — encarados como «duas sinédoques do modernismo português» que se intersectam na constituição de uma «metáfora histórica» —, é uma relação de complementaridade: «valorar um em função do outro, ontem ou amanhã, é perder o essencial de uma complementaridade definidora do modernismo que tivemos» (Carlos, 1994: 70). Recentemente, Carlos Leone, autor de uma monografia sobre Casais Monteiro e prefaciador de algumas das suas *Obras Completas* em curso de publicação na INCM, reservou lugar de destaque à crítica presencista e às controvérsias que a envolveram em *Portugal Extemporâneo: História das Ideias do Discurso Crítico Português no Século XX*, vol. II, de 2005. No vol. 3 da *Biblos — Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, de 1999, por sua vez, podíamos ler um bem informado artigo sobre o Modernismo português da autoria de Osvaldo Manuel Silvestre, em que se apresenta o nosso Modernismo no seu processo evolutivo entre o Alto Modernismo e a conjuntura tardo-modernista que se define nos anos 60. Acerca do lugar da *Presença* no Modernismo nacional, escreve ele as seguintes palavras, com as quais fechamos o nosso texto: «da *Presença* ficou-nos, sobretudo após a publicação, em 1960, do ensaio de Eduardo Lourenço [...], a imagem de uma literatura na qual se verifica um retorno a concepções do sujeito arruinadas pela 'aventura ontológica negativa' (E. Lourenço) de Pessoa e Sá-Carneiro — caracterização que, ainda que justa, não é suficiente para negar o M. dessa segunda geração, decerto não menos heterogénea do que a primeira. A *Presença* é, sim, um M. que se despediu já da

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

vanguarda histórica, remetendo-se a uma posição de autonomia artística intransigente, posição que num contexto histórico tão difícil como o seu (irrupção das ditaduras na Europa e em Portugal) não podia deixar de gerar equívocos. Ainda assim, e como afirmou Jorge de Sena, a sua função foi decisiva, uma vez que ela promoveu e revelou os homens de 1915; ela atacou a literatice ou literatura livresca como Régio lhe chamou; ela exigiu penetração e inteligência críticas, aonde havia só superficialidades ou boas vontades jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a.» (Silvestre, 1999: cols. 846-847.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antunes, Manuel, *Legómena — Textos de Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Carlos, Luís Adriano, «O classicismo modernista de José Régio», in *Ensaios Críticos sobre José Régio*, Porto, Edições Asa, 1994, pp. 51-70.

Coelho, Eduardo do Prado, *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, 1972.

——, *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

Coelho, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Livraria Bertrand, 1976.

Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Dionísio, Mário, *Poesia Incompleta*, 2.ª ed., com a reedição integral de *Poemas*, Mem Martins, 1982.

França, José-Augusto, «Uma polémica com José Régio», in *In Memoriam de José Régio*, revisão e org. de J. Silva Couto, Porto, Brasília Editora, 1970, pp. 325-330.

Guillén, Claudio, *Teorías de la Historia Literaria (Ensayos de Teoría)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Guimarães, Fernando, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Editorial Inova, 1969.

Guimarães, Fernando, «O que foi a *Presença*», in *Publicação Comemorativa do Cinquentenário da Fundação da «Presença»*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, pp. 23-52.

Helder, Herberto, «Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt», pref. a *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Portugália Editora, 1963, pp. IX-XXXII.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

——, org., *Edoi Lelia Doura — Antologia das Vozes Comunicantes da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

Leone, Carlos, *Portugal Extemporâneo: História das Ideias do Discurso Crítico Português no Século XX*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

Lisboa, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio — Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Lourenço, Eduardo, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1968.

——, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2.ª ed., 1987.

Martinho, Fernando J. B., «Limites cronológicos do Modernismo poético português», in *Largo Mundo Alumiado — Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, org. de Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício, vol. I, Braga, Universidade do Minho, 2004, pp. 331-341.

Monteiro, Adolfo Casais, *O que Foi e o que não Foi o Movimento da «Presença»*, pref., org. e notas de Fernando J. B. Martinho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

——, *A Poesia da «Presença» — Estudo e Antologia*, pref. de Osvaldo Manuel Silvestre, Lisboa, Livros Cotovia, 3.ª ed., 2003.

Mourão-Ferreira, David, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.

——, *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Namorado, Joaquim, *Obras. Ensaios e Críticas, I — Uma Poética da Cultura*, org., pref. e notas de António Pedro Pitta, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.

Pimentel, F. J. Vieira, *Literatura Portuguesa e Modernidade. Teoria. Crítica. Ensino*, Braga, Angelus Novus, 2001.

——, *«Presença»: Labor e Destino de uma Geração (1927-1940) — Estudos e Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

Queiroz, Carlos, *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*, pref. de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1989.

Reis, Carlos, apres. crítica, sel., notas e sugestões para análise literária, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova-Editorial Comunicação, 1981.

Saraiva, Arnaldo, «Nota de apresentação: revisitar Régio no seu Centenário», in *Actas do Colóquio Internacional sobre José Régio*, vol. I, *Estudos Regianos*, Centro de Estudos Regianos, Vila do Conde, Junho/Dezembro de 2004, n.º 12/13 (II série), pp. 7-11.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977.

——, antologia, tradução, pref. e notas, *Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, Coimbra, Fora do Texto, 2.ª ed., 1994.

SILVA, Vítor Aguiar e, «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa», *Diacrítica*, n.º 10, Braga, Universidade do Minho, 1995, pp. 137-164.

——, «Modernismo e vanguarda em Fernando Pessoa», *Diacrítica*, n.º 11, Braga, Universidade do Minho, 1996, pp. 705-736.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, verbete sobre «Modernismo», in *Biblos — Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, cols. 840-849.

——, «El segundo Modernismo», *in* José Luis Gavilanes e António Apolinário Lourenço (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp. 547-580.

SIMÕES, João Gaspar, «A posteridade da *Presença*», in *Publicação Comemorativa do Cinquentenário da Fundação da «Presença»*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, pp. 11-22.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O VALOR DA CRÍTICA E OS VALORES DOS CRÍTICOS (NOTAS SOBRE A CRÍTICA E A *PRESENÇA*)

CARLOS LEONE

Quanto vale a *Presença*? Oitenta anos após o seu surgimento, e quase setenta após o seu encerramento, é um cálculo não inteiramente ocioso.

Se tomarmos como referência o recente leilão (Porto, dia 3 de Outubro de 2007, noticiado no *Público*, 5 de Outubro de 2007, p. 15) da biblioteca do médico Alfredo Ribeiro dos Santos, talvez tenhamos um guia fiável. As principais peças postas a leilão foram colecções completas de revistas literárias portuguesas: *A Águia*, *Athena*, *Byzancio*. Muito diversas, é certo, todas elas anteriores à *Presença*, e com longevidades muito diferentes; em todo o caso, o preço por que cada uma foi arrebatada pode indiciar algo: 4100 euros pela célebre revista de Pascoaes (e Leonardo); 950 euros por uma das falhadas sucessoras de *Orpheu*; 500 euros por uma das precursoras de *Presença*.

Certo, o leilão foi no Porto, o bairrismo deve explicar alguma coisa (a primeira edição, em fascículos, dos *Contos Impopulares* de Agustina chegou aos 1000 euros); mas em qualquer caso, o destaque que *A Águia* obteve percebe-se se a compararmos com as restantes duas e com a generalidade das publicações portuguesas: a sua longevidade, a sua complexidade temática e a sua ligação intrínseca a obras e autores influentes na cultura portuguesa são susceptíveis de atrair muitas atenções. E, neste ponto, podemos perguntar: tudo isto não se poderia aplicar igualmente à *Presença*? Não, «igualmente» não.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O valor da crítica

Não será novidade para ninguém, pelos menos desde *O que Foi e o que não Foi o Movimento da «Presença»* (edição INCM, prefaciada por Fernando J. B. Martinho), de Adolfo Casais Monteiro, notar que o elemento unificador da revista foi a sua dimensão crítica. Não sendo novidade, será contudo invulgar fazê-lo, pois até hoje persiste a referência à «Folha de Arte e Crítica» feita prioritariamente em função da arte. Não vale a pena, aqui, depois de Casais (e de eu próprio, em *Portugal Extemporâneo*, vol. II, INCM, Lisboa, 2005) ter notado as contradições internas da tese de Eduardo Lourenço da *Presença* como «contra-revolução», voltar ao ponto de a diversidade artística da «Folha» não ser passível de uma redução a qualquer tese monista e, por conseguinte, o elemento original da revista ter de ser procurado noutro lugar. Vale a pena, sim, partir daí e reler a crítica da *Presença* para melhor aferir a sua relevância. Antes, porém, há uma questão a dirimir, a do valor da crítica.

Em Portugal, esse é um valor escasso. Sendo a crítica um juízo valorativo, que se exprime discursivamente mediante argumentação passível de comprovação (alguma, ao menos), a falta de interesse, público e especializado, nele permite pensar que um eventual leilão de uma colecção completa da revista não suscitaria o mesmo interesse que *A Águia* gerou. E não só pelo bairrismo; na realidade, sobretudo pela inevitável complexidade que o discurso crítico introduz não apenas no seu objecto — seja ele um filme, um livro ou uma representação teatral — mas na sua própria vida enquanto texto (enquanto literatura viva, diria Régio). Esta complexidade, ou reflexividade, inerente ao juízo crítico, que consiste em examinar as suas próprias condições de possibilidade, não evita hesitações e erros no discurso, mas confere-lhe uma lógica não estritamente lírica. Presente na revista desde o primeiro artigo do primeiro número, essa lógica evoluiu sempre e, com a cisão de Torga, Branquinho e Bettencourt, afirmou-se a partir do momento em que Casais Monteiro passou a integrar a direcção da revista (e não espanta que, assim, tenha sido Casais Monteiro, formado em Filosofia, o mais atento dos presencistas à questão da

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

crítica na economia da revista). E, sem espanto, foi justamente por uma questão de crítica, de exame valorativo das consequências do discurso relativo à arte e ao artista, que *Presença* (já na sua segunda série) chegou ao seu termo. Embora as relações pessoais tenham pesado, e o tempo (histórico e de publicação) não menos, o fim da revista em torno de uma questão de propriedade do discurso crítico não deixa de ser particularmente adequado: a sua vida fizera-se pela integração do «primeiro modernismo» na cultura portuguesa, entendendo esta segundo os critérios então correntes na cultura crítica europeia — e, assim, sendo intencionalmente extemporânea à realidade portuguesa; o seu fecho deu-se quando essa cultura estava silenciada pela Guerra, a qual, no seu fim, não trouxe a Portugal a modernidade política de que dependia a modernidade estética da *Presença* para se expressar. Como Casais também notou, a *Presença* esgotara as suas condições de possibilidade.

É com um mérito que, hoje, é possível apreciar e, sem meios termos, comparar com qualquer outra publicação portuguesa, do século XX ou não. Pode *A Águia* comparar-se-lhe? A sua acção cívica, artística e mesmo polémica foi relevante, mas ficou irremediavelmente presa a um tempo (I República) e aos nomes grandes da cultura de então que a fizeram (mesmo Pessoa, que aí escreveu — mas rapidamente todos perceberam que o equívoco era completo). A *Seara Nova*, então? A sua vida demasiado longa, se atendermos ao que hoje é publicado sob o seu título, prejudica-a, bem como as sucessivas cambalhotas na sua direcção editorial e consequentes variações de qualidade dos textos. Alguma publicação neo-realista? Nem há termo de comparação. As posteriores, como *O Tempo e o Modo*? Quanto muito, marcaram quem as fez. Sobra, claro, *Orpheu*. E ainda bem, pois permite-nos identificar nitidamente a marca própria da *Presença*: contrariamente à publicação de 1915, a sua durabilidade fez-se de um esforço (ainda que meio amador) de organização editorial moderna, resistente aos conflitos de vontades, esforço esse posto ao serviço da modernidade europeia com que procuravam renovar a cultura portuguesa — justamente recuperando criticamente os modernistas de *Orpheu* e, com eles mas sem os reproduzir, através da criação de obras

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

próprias. E que obras, as que resgatou à obscuridade, de Pessoa, Sá-Carneiro, e as que veio a criar, de Régio, Casais, Simões, Torga...

Ao contrário de *A Águia*, presa a um ideal de saudosismo antimoderno, ao contrário de *Orpheu*, inviável órgão modernista num país ainda em tanto pré-moderno, a *Presença* fez-se criticamente, isto é, reflectindo consequentemente sobre a realidade social, em particular artística e intelectual, em seu redor. Dessa reflexão procedeu a acção (da revista, das publicações que promoveu, dos seus membros individualmente) modernizadora no espaço público português, quer integrando no debate nacional obras e autores internacionalmente influentes, quer revendo a actividade artística e intelectual, e os critérios para aferir esta, de Portugal.

Não se trata de um órgão crítico do modernismo, como que por continuação do seu órgão poético *(Orpheu)*. E isto, claro, não só por *Orpheu* ser bastante pouco modernista (particularmente o n.º 1), mas sobretudo por a *Presença* se ter firmado como órgão crítico de arte e não apenas da arte modernista. E atenção: ao contrário do que é norma em Portugal, onde «crítica» geralmente se identifica com «crítica literária» (sobretudo quando se faz exercícios de «história da crítica», e por fortes motivos), a crítica esteve na *Presença* nas suas formas mais variadas: de exposições de belas-artes a literatura, de cinema a encenações de teatro, de música a filosofia, nas páginas da revista encontramos uma atenção a todas as manifestações merecedoras de acompanhamento crítico que, mesmo nas condições tecnológicas e políticas de hoje, seria difícil recriar.

É por isto que, ao contrário de *Orpheu*, inteiramente artístico e por consequência indiferente ao passar do tempo, e diversamente de *A Águia*, vitimada por uma idealização de um sentimento insustentável à distanciação crítica que o passar do tempo propicia, *Presença* mantém uma coerência teórica e estética que a mantém uma leitura viva. Essa coerência crítica, que podemos dizer a transformou num clássico moderno (para recorrer a um tópico caro a Régio), foi já explorada na antologia de Adolfo Casais Monteiro da poesia da *Presença*. Nela se projectava uma outra, a da crítica, que evidenciaria as

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

linhas mestras do pensamento que organizou a complexidade artística da revista. Mas, nunca realizada por Casais, e aqui apenas aproximada, a antologia da crítica deve também mostrar claramente os limites do discurso crítico presencista.

Uma crítica do presencismo

Enquanto discurso crítico, concertado apesar das suas diferentes vozes, o presencismo fez-se dentro de limites identificáveis — e, mesmo, identificados pelos próprios em regulares discussões, reflexões e revisitações internas na revista. Que sinais específicos o definem?

O célebre «lirismo crítico», que, apesar de formulado por João Gaspar Simões, tem um claro cunho regiano. Sobretudo no caso de Simões, trata-se de uma empatia com a obra criticada que mantém muitos pressupostos da crítica romântica e que rapidamente foi depreciada como «impressionismo». É-o, de certo modo, mas por sê-lo vale o que o talento do crítico valer, e no caso de Gaspar Simões, pelo menos até à década de 1960, valeu muito. Na crítica da *Presença*, o lirismo é quase constante, tanto na expressão como no pensamento, seja na análise de obras seja em reflexões mais vastas, temáticas ou polémicas.

O aspecto porventura mais problemático deste lirismo evidencia-se na reflexão filosófica presente na revista. Embora diminuta no número de colaborações, a reflexão filosófica constante na *Presença* é tolhida por uma falta de sistematicidade e de consequência que, aliás, marca também muito do que nela se comenta, de forma dispersa e geralmente em relação com a criação artística, sobre psicologia. Em ambos os casos encontramos autores e temas de real actualidade na Europa de então, e um desejo de os pensar de forma original e concatenada com os interesses gerais da revista. Não obstante, quer as próprias características da revista, não especializada e nem sequer muito regular, quer as características das colaborações, ocasionais e sem grande articulação entre si, limitavam nitidamente a originalidade e relevância filosófica e psicológica da crítica presencista.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

De modo similar, uma certa ingenuidade política está presente no essencial da crítica da *Presença*. Por motivos iguais aos que acabámos de referir mas também por as condições sociais e políticas do Portugal de então estremarem campos, entre a Situação e a Oposição, bem como entre as diversas oposições. Sem que ninguém questionasse o desafecto dos presencistas à ditadura militar e ao Estado Novo, certo é que foi rápida a criar-se a reputação de indiferentismo. Repetidamente desmentida por Régio, notoriamente falsa no caso de Casais (pense-se aliás no desfecho da revista, por uma crítica de Casais a Simões pela sua inconsequência política), mesmo no caso de Gaspar Simões parece excessiva. No conjunto, o argumento político contra a *Presença* só se entende no âmbito da ascensão do PCP nos meios oposicionistas e do consequente ataque a intelectuais liberais (*Seara Nova*) ou próximos deles (*Presença* e, de outro modo, ainda o *Orpheu*). Perante esta evolução, e ainda que a percebessem bem, os presencistas mantiveram, individualmente, posições oposicionistas bem demarcadas; porém, e mantendo-se fiéis ao espírito de crítica de arte, moderna e modernizadora, que presidia à revista, nada fizeram para a fazer tomar parte nas disputas da hora e, com isso, renunciaram a dar-lhe uma continuidade — que, a ter existido assim, teria sido bem espúria.

Dentro destes limites, as forças da *Presença* foram múltiplas e grandes. Como já ficou dito, a integração dos modernistas de 1915 na cultura portuguesa, que promoveu antes e melhor que todos, foi um momento maior do discurso crítico português. Longe de se limitar a valorizar o modernismo — o que, à época, seria já apreciável —, refez o cânone de toda a cultura portuguesa, em particular a literatura, naquilo que mais radicalmente se pode fazer, redefinindo os critérios de apreciação estética das obras e correntes artísticas.

Isto só foi possível devido à independência procurada e mantida durante toda a vida da publicação pelos seus membros, em especial os seus directores. Abertos a colaborações as mais diversas, atentos aos sinais mais dispares da sociedade de então, informados sobre as grandes tendências culturais europeias do seu tempo, os seus responsáveis lograram fazer da *Presença* a mais livre e menos parcial publicação

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

portuguesa que conhecemos. E isto sem nunca perder uma linha editorial própria, definida e mantida em condições nada fáceis.

Igualmente árduas, as práticas correntes de debate público. Não apenas a criação da censura, mas desde logo o costumeiro polemismo *ad hominem* nacional. Raras vezes resvalando para esse terreno, embora o jovem Casais Monteiro não se escusasse a usar de violência verbal com grande frequência, a seriedade no debate de ideias que se encontra na *Presença* é quase desconcertante. Se hoje, em condições, todas elas, muito menos exigentes, nada há que se lhe compare... De tal modo que, há alguns anos, Eduardo Lourenço referiu que não há o mínimo humor na *Presença*; não é facto, há até bastante mais *verve* do que é norma nas publicações portuguesas, mas parece uma observação exacta precisamente pela seriedade que predomina.

Por fim, o horizonte de sentido dentro do qual esta crítica se desenvolve, um universalismo marcado pelas correntes mais modernas da Europa dos anos 20 e 30 do século XX. Com todas as limitações do seu processo quase amador de produção, *Presença* é uma revista do seu momento histórico e, coisa rarissima, faz a ponte entre a hora europeia e a hora portuguesa, em pleno período de apogeu fascista, sem se confundir com este (esforçando-se até por divergir abertamente).

Os valores dos críticos (e das antologias)

Esta pequena antologia não pode ser comparada à definitiva antologia da poesia da *Presença* elaborada por Adolfo Casais Monteiro. Desde logo pela sua dimensão. Associada a esta, pela natureza dos seus textos, que não dispõem (apenas) de um valor artístico intrínseco mas antes se relacionam com objectos de análise e, alguns, com outros textos críticos, formando uma rede de remissões dificilmente antologiável. Igualmente por este último motivo a organização preferida na antologia de crítica não é sequer semelhante à seguida na de poesia: Casais separou portugueses e brasileiros e optou por uma seriação de autores por períodos históricos; aqui, prefe-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

rimos simplesmente manter o alinhamento temporal dos textos, evitando quando possível reincidir nos mais conhecidos e privilegiando os mais originais no tema e na abordagem. Isto faz que alguns números forneçam numeroso material e outros sejam passados em claro, o que é normal em qualquer antologia.

Menos feliz é a ausência de alguns colaboradores: Lopes Graça, por exemplo. Mas escolhemos os textos a partir de um pequeno conjunto de nomes, que nos pareceu o modo mais eficaz de garantir coerência ao conjunto dentro da economia de espaço da revista. Não haverá, portanto, que estranhar a predominância de Régio e Simões, bem acompanhados de Casais e, ainda, de alguns textos de Marinho e Pessoa. No caso dos textos destes dois últimos (e ainda em alguns dos directores), há que fazer uma nota: em rigor, os seus textos raramente podem ser considerados de crítica; no entanto, o seu valor como peças de análise ou de discussão cabe por inteiro dentro do espírito presencista de um discurso crítico não só moderno mas modernizador, socialmente consequente. Por isto foram incluídos.

Que balanço fazer dos textos aqui incluídos? Sem que isso afecte a unidade crítica do presencismo, já defendida por Casais, há que notar claras diferenças valorativas entre os textos dos três directores da revista, que constituem a parte de leão desta antologia.

Régio é, em todos os aspectos, o mais adulto. Desde o primeiro até ao último número, a sua escrita é a que se encontra mais próxima do autor «adulto» que virá a ser, as suas ideias as mais bem estruturadas se medidas pelo que virá a ser o seu ideário posterior, a sua acção como director a mais lúcida e serena de todos. Em tudo, foi ele o espírito da revista, até na sua diversidade, que a conduta por vezes seca mas nunca estremada de Régio permitia e, mesmo, suscitava. Que *Presença* tenha findado quando não quis arbitrar um conflito entre Casais e Simões é bem um sinal da sua importância e do reconhecimento dela. Tacitamente, o seu desligamento revelou bem que, também para ele, era nítida a impossibilidade de continuar, sem que com isso se fizesse qualquer renúncia ao percurso feito.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Gaspar Simões surge-nos também ele já muito próximo do que virá a ser a sua imagem pública nas décadas seguintes. Produção constante, espírito interessado, compreensão muitas vezes estreita daqueles conceitos de que se serve (em psicologia e filosofia, sobretudo), estilo bem definido, empenho inabalável. Não é discípulo de Régio, mas a sua adesão aos pontos de vista deste é frequente, uma influência vivida sem ansiedade, pelo menos durante os primeiros anos. Muito longe ainda do seu enquistamento final (marcadamente, desde meados da década de 1960), revela nestes textos um entusiasmo pelo novo e distante que o torna o coadjuvante ideal de Régio. Esta antologia revela bem, espera-se, a continuidade e o mútuo apoio dos seus textos.

Já Casais Monteiro surge a uma luz bem diferente. Ainda muito jovem, e começando a colaborar já com a revista em andamento, a sua entrada na direcção veio confirmar o pendor crítico da *Presença*. Trouxe consigo referências culturais próprias que enriqueceram a linha editorial moderna traçada por Régio e seguida por Simões, conferindo-lhe maior amplitude e dinâmica (sobretudo com o Brasil). Mas encontramo-lo aqui, de facto, ainda muito novo, o Casais de *Considerações Pessoais* mais do que o de *De Pés Fincados na Terra*. Ou seja: uma crítica quase explosiva, que se esforça pela frase definitiva mas redunda sempre, ou quase, espasmódica. Além disso, no mais feroz do seu polemismo, que acarretou várias queixas a Régio, visto desde o exterior como «o» director da revista. A sua juventude permitir-lhe-á, por outro lado, ser o mais lúcido examinador do legado da revista quando, já no Brasil, menos polémico e mais próximo de um modelo académico de escrita (que nunca o levou ao academismo), se tornar o presencista mais estimado pela geração emergente nos anos de 1960, apesar de lhe criticar muitas teses (sobre o presencismo, desde logo).

Mas essa é já toda uma história exterior à antologia da crítica da *Presença*. É a história da sua justificação, dispensável quando os textos estão aqui, disponíveis, pelo seu valor intrínseco.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ANTOLOGIA DA CRÍTICA DA PRESENÇA

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

LITERATURA VIVA

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 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 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 bizarria podem ser poderosas — mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras 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 de 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 cediça) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra dum 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. 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 autoplágios, 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 exibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades. Em vez de lhes alargar o gosto, a erudição amarelenta-lhes a alma... Mas esta é outra questão,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

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 contrafacções 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 aparências 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 exem-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

plo 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 isto 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.

In *Presença*, n.º 1, 10 de Março de 1927, pp. 1-2.

CLASSICISMO E MODERNISMO

José Régio

a) Sim, é possível que tudo o que em Arte é verdadeiramente superior — seja clássico. Mas esta afirmação pode ter significações e valores diversos: Primeiro: porque os juízos variam infinitamente sobre o que em Arte é verdadeiramente superior. Segundo: porque pode haver várias significações do termo — clássico.

b) Também julgo o classicismo característica de todas as superiores realizações artísticas. Ou antes: de todas as revelações superiores de qualquer corrente artística. A emenda tem mais valor do que parece, porque me obriga a definir o classicismo de que falo: Em pri-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

meiro lugar, direi que deliberadamente esqueço toda a história do termo *clássico*, e todas as suas definições mais ou menos académicas. Que o termo principiasse a ser aplicado a gregos e romanos, pouco importa. Sinceramente creio ter havido classicismo fora de gregos e romanos. Se os gregos e romanos mereceram ficar ligados, com a designação de clássicos, a atributos de superior equilíbrio estético, é porque realizaram obras de Arte superiores. O que não implica a impossibilidade de se atingir equilíbrio em obras de Arte diversas, até opostas, pelo fundo e pela forma. Assim o termo *clássico* se desprende deles. Assim a imitação de gregos e romanos é dispensável, quando não prejudicial, a um Artista que pretenda atingir o classicismo sem sacrifício da sua individualidade. O que não quer dizer que o amor das suas obras-primas não seja útil à formação duma personalidade, e duma consciência artísticas. E o que digo a respeito dos gregos e romanos, digo-o a respeito dos clássicos de qualquer nacionalidade. O que importa é que um Artista possua em si próprio, e por si próprio o descubra, o seu classicismo. Isto é: A conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras.

c) Tocados, assim, estes pontos gerais e aceite a sua conclusão, temos de aceitar um classicismo de todos os tempos: Onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza — aparece Arte clássica. Este equilíbrio é obra do Génio quando o Artista o consegue espontaneamente. É obra do talento, e sempre então muito menos completo, quando o acha pelo estudo, pela insistência, pela evolução consciente e provocada. Ora é evidente que mesmo entre os românticos, mesmo entre os modernistas, mesmo entre os primitivos, a sensibilidade, a inteligência, a imaginação — todas as faculdades criadoras — podem vibrar em unissono ao fogo de não sei quê que se chama inspiração artística... E nascerá então uma obra forte do seu íntimo equilíbrio — uma obra clássica. Assim o classicismo deixa de estar em desacordo seja com que doutrina estética for, porque deixa ele mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente.

d) Exemplifiquemos com o romantismo: Que foi o primeiro romantismo, em síntese, senão um estado colectivo de exaltação sentimental e passional? Suponhamos, agora, que esse delírio da sensibilidade se manifesta num Poeta de inteligência aguda, portanto de tendências críticas. Forçosamente essa inteligência crítica se revelará — mesmo naquilo que o Poeta quer seja apenas uma revelação de sensibilidade. E assim acontecerá que na revelação dum estado de alma o Poeta espontaneamente incluirá uma análise e uma crítica a esse mesmo estado de alma. A simples escolha dum adjectivo, ou a

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

justeza dum substantivo, nos advertirá da profunda consciência do Artista. Assim as afecções da sua sensibilidade nos aparecerão mais pungentes: porque pela inteligência que o Artista delas mantém, se volvem em afecções do seu pensamento. Suponhamos ainda que esse mesmo Poeta é dotado duma imaginação suficientemente rica, suficientemente inquieta, para achar as imagens, os ritmos, a decoração — exigidos pela sua superioridade de sensibilidade e inteligência. Então, o seu romantismo será clássico, e ele terá atingido a simplicidade complexa e *sublime*. É assim que são românticos e clássicos os mais belos poemas de Vigny ou Beaudelaire.

e) Também me não insurgirei contra o lugar-comum de se considerar o classicismo universalista. A verdade é que só é puramente individualista a Arte inferior, a que nem directa nem indirectamente consegue iluminar humanidade profunda, a que apenas consegue revelar um *caso* sem probabilidades de alargamento. Por mais bizarros que nos pareçam os sentimentos, os pensamentos, as sensações, as emoções de alguns grandes artistas, não podem deixar de girar à volta dos três ou quatro motivos eternos. O que varia segundo as épocas, as correntes, as individualidades — é o modo de sentir, pensar, interpretar esses motivos. Se ser individualista é ter e seguir obstinadamente uma individualidade — todos os grandes Artistas são individualistas. Todos são, também, universalistas, se ser universalista é iluminar humanidade profunda e eterna.

f) Por tudo isto chegamos a admitir a compatibilidade do classicismo e do modernismo. Por modernismo entendo um certo modo de personalidade actual — mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade modernista que as engloba a todas: Não obstante algumas dessas correntes se oporem violentamente, de todas participam as mais características individualidades de hoje. É que por evolução ou reacção, todas se originam no romantismo. É por natural evolução que o Dadaísmo o leva às últimas consequências, acabando por negar a própria Arte no exaspero niilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reacção que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda a estesia — caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. É simultaneamente por evolução e reacção que o Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, requintando até à obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral. Longe de mim o querer reduzir o Dadaísmo, o Futurismo, o Expressionismo, a esta caricatura a dois traços. Quero apenas isolar neles os seus pontos de comunicação romântica. E quero reve-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

lar neles o seu germe absolutista e dogmático. É por este germe que os maiores Artistas modernos se recusam a caber numa escola, preferindo seguir livremente o seu instinto criador e aproveitar toda a riqueza da personalidade moderna. O próprio exagero destas escolas foi benéfico — porque autorizou, animou e encorajou audácias mais duradoiras e menos estrepitosas. Mas limitar-se a uma destas correntes (que valem sobretudo como revelação de tendências) seria para um Artista incorrer no risco de ficar apenas um *caso literário*. Eis porque o modernismo superior é individualista e clássico — tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. É assim que para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista.

In *Presença*, n.º 2, 28 de Março de 1927, pp. 1-2.

NACIONALISMO EM LITERATURA

João Gaspar Simões

Em literatura, como em arte, deve o criador, por princípio, rejeitar todas as limitações. Compreende-se que se limitem as medidas duma torre, a altura duma casa, o tamanho dum quarto, porque a torre, a casa e o quarto têm um destino prático definido, uma utilização imediata; não se compreende, porém, que se limitem os confins duma obra de arte, que, de sua própria natureza, é teórica e inútil. Os limites duma obra de arte, entenda-se, são os limites da sua criação, da sua origem; os limites das faculdades criadoras do criador, isto é, da sua inteligência, da sua imaginação, da sua sensibilidade, da sua reserva sentimental. Devem, portanto, os artistas ilimitar os campos da inteligência, da imaginação, da sensibilidade e das reservas sentimentais, enchendo cada um deles do máximo de experiências, ou antes, do máximo de substâncias nutritivas. Ora a ilimitação e o enrique-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

cimento destes campos somente se poderão realizar mediante o aproveitamento de todos os horizontes e de todos os celeiros do mundo. Alarguem, por conseguinte, escritores e artistas, as fronteiras das suas relações intelectuais e artísticas, e verão alargar-se as dimensões das suas obras e o valor de estimação universal nelas contido.

Serve esta introdução a figurar duma maneira mais ou menos simbólica aquilo que o autor pensa dos limites da cultura dum artista e das suas consequências para a arte do país a que pertence. Assim, em Portugal, de há muito que se verifica essa tendência a fechar os limites da cultura e a encerrá-la num princípio: — *Nacionalismo*. Eis-nos diante da palavra que encerra a nosso ver um sentido paradoxal, porque nós não podemos orientar a nossa obra voluntária, senão involuntariamente. E o que numa obra pode existir de original, quer dizer, de sinal marcado de origem, não é aquilo que o autor nela quis pôr de original, senão o que ele não soube que pôs. Daí vem a impossibilidade do útil, do prático, em arte. O artista vai descobrindo-se à medida que realiza a sua obra e nunca chegará a conhecer-se, nem no realizado nem no por realizar, sob pena de encontrar-se, isto é, de limitar-se, de repetir-se, imitando-se a si próprio e dando à parte futura da sua criação um carácter de «pastiche». E eis o que acontece com a maior parte dos nossos escritores, dada a limitação da sua cultura e, portanto, a estreiteza da sua personalidade. Expliquemo-nos. O escritor português — sobretudo o contemporâneo, e o embebido de nacionalismo — possui uma cultura estreita, circunscrita a meia dúzia de autores franceses que lhe fornecem o seu próprio nacionalismo — e a muitos autores portugueses dos *menos bons*. Em geral é já de per si pouco rico de originalidade, de individualidade, quer dizer, de matéria complexa de criação; não tem atractivos humanos diferenciados; de modo que não sendo posto em presença duma diversa e profunda literatura universal que desperte as suas poucas qualidades latentes e as adormecidas, em breve se apossará da sua limitadíssima personalidade, escrevendo uma obra dum valor relativo e as subsequentes dum nulo valor, porque estas já serão «pastiches» da primeira.

Supomos ter deixado num artigo anterior aclarado o mecanismo das influências e das reacções originais. Não é inoportuno, contudo, insistir no grande papel que a cultura diferenciada e universal desempenha na formação e no descobrimento duma personalidade artística. Há uma frase de Gide que de certo modo sintetiza todo o nosso pensamento. Ei-la: «Que de Werthers secrets s'ignoraient qui n'attendaient que la balle de Werther de Goethe pour se tuer!» A penetração desta frase vai tão além na nossa ideia, que quase dispensa comentários. Mas, de facto, quantas coisas existem dentro de nós em

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

estado ígneo, que só ao contacto com a atmosfera simpatizante de coisas idênticas se solidificam, se concretizam e ganham consciência de si! Que, afinal, nisso reside o problema da instrução e todos os problemas referentes ao desenvolvimento do homem. E o que será a *teoria das reminiscências* de Platão mais do que isto? A meu ver são todos um mesmo e único problema: o problema das influências.

Mas não insistamos. É preferível regressar ao escritor português e ao seu acanhado conceito nacionalista ou casticista. Diga-se contudo, de passagem, que este é um mal mais remoto do que se poderá supor. À parte duas épocas da nossa história literária — o quinhentismo e o realismo — em que uma saudável curiosidade pela cultura europeia desperta escritores como Gil Vicente, Camões, Antero, Oliveira Martins e Eça de Queiroz — escritores estes a quem foi dado conhecer uma certa universalidade — nenhum interesse se descobre nas restantes, embora de onde em onde vejamos levantar-se verdadeiros génios, mas génios a quem um implacável provincianismo coarcta os voos criadores e reduz a simples casos de interesse nacional. E não é preciso ir muito longe — Camilo! O autor do *Amor de Perdição*, vítima de tanto comentador ignorante da sua própria obra, é duma grandeza maior do que vulgarmente se supõe. O seu poder dramático, o seu sentido do patético e a sua viva compreensão das paixões humanas, são casos únicos na literatura portuguesa, e, no entanto, à excepção da obra citada, mais nenhuma recebeu o prémio duma leitura mundial admirativa. Porquê? Porque Camilo se descobriu muito depressa, isto é, porque não chegando a descobrir-se totalmente, em virtude da imitação da sua cultura universal e da sua simpatia europeia, apenas aproveitou aquela parte da personalidade que a experiência própria e a do meio lhe ministraram. E como essas experiências ambas se circunscreviam a meia dúzia de casos de amor, cujos desenvolvimentos dramáticos não variavam na forma, nem na substância, senão em mínimos detalhes; a obra de Camilo não varia na forma nem na substância, senão também nesses insignificantes e mínimos detalhes. O que é indiscutível é que se essas experiências houvessem sido outras e a sua cultura se tivesse alargado para fronteiras mais longínquas, possuiríamos hoje um romancista grandioso, com uma grandiosa representação na literatura universal. Com certeza, por certo, bem mais grandioso do que Eça, porque quando este apenas com o seu cosmopolitismo e as suas excepcionais qualidades de artista, conseguiu alcançar uma tão grande universalidade, mais facilmente e melhor Camilo, com um génio substantivamente seu e português, a alcançaria. E eis-nos chegados ao *génio nacional*. Parecerá, na realidade, contrariar a nossa doutrina este apelo ao *génio subs-*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

tantivamente de Camilo e substantivamente português. Nós, ainda que tal pareça, não nos encontramos em guerra aberta contra o fundo nacional, colectivo, duma obra de arte. Nós bem sabemos o que em essência é *interessante* em Cervantes, em Shakespeare, em Goethe, em Balzac, em Dostoievski: o que é *interessante* à nossa qualidade de homens e de portugueses. Pois o que nestes arquétipos da literatura mundial é *interessante* à nossa dupla qualidade de homens e de portugueses, é a sua dupla qualidade de homens e de espanhóis, de ingleses, de alemães, de franceses, de russos. Como vêem, nós não ignorávamos isso; mas o que não ignorávamos também era como se alcançam estas duas e essenciais qualidades, coisa que acontece a muito bom teorizador das letras nacionais. E é em nome dessa perfeita compreensão da génese artística que nós nos insurgimos e clamamos. Reparemos, por exemplo, em Cervantes. Porque será tão justa e tão grande a universalidade do «Quixote?» Será ou não porque nele se jogam dois destinos, porque nele há uma dualidade profunda e eterna, a projecção de duas humanidades? D. Quixote e Sancho, eis os símbolos complexos e vivos, eis a razão virtual do seu valor!

É na sua dualidade que reside o verdadeiro significado nacional-universal da obra de arte. Significado universal em Quixote; significado nacional em Sancho. Expliquemo-nos: Cervantes fez encarnar a Alonso Quichano as virtudes superiores da raça espanhola e as virtudes superiores da humanidade em geral; enquanto que ao gordo escudeiro apenas fez encarnar as qualidades mais características do seu povo — o seu fanatismo, a sua sinceridade, a sua discrição, a sua grosseria. Sancho e Quixote são pois de interesse universal, porque consubstanciam, respectivamente, características humanas universais e características humanas nacionais: consubstanciam o génio humano de Cervantes e o génio racial da Espanha. É necessário tomar, todavia, este exemplo como um feliz acaso de simbolismo. Quer dizer: o que nós acabamos de constatar na obra capital de Cervantes duma maneira tão elucidativa porque concreta, constatar-se-ia na obra de Shakespeare, de Balzac ou de Dostoievski, duma maneira menos elucidativa não por dela se acharem ausentes essas duas ideias essenciais, mas por se encontrarem difundidas de modo complexo e abstracto. Assentemos, por conseguinte, em que no fundo genésico de toda a verdadeira obra de arte existe esta mesma dualidade, quer ela se apresente obscura, quer luminosamente, e que é da sua existência que à obra vem o poder de compreensão universal. Não é, portanto, dum único elemento — o elemento nacional — que vivem as grandes criações da literatura — mas da coexistência desse tão propugnado pelos nossos casticistas — com um outro dum valor bem mais apreciável —

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

o elemento universal, *humano*, de compreensão geral e eterna. E é assim, pela valorização simultânea da sua qualidade de português e da sua qualidade de homem, que o nosso escritor poderá vir a alcançar a recompensa incalculável duma aceitação e admiração universais. (Por valorização da sua qualidade de homem, entenda-se a valorização da sua inteligência, da sua sensibilidade, da sua imaginação, das suas reservas sentimentais, enfim da totalidade de todos os predicados indispensáveis a uma suprema expressão artística e humana.) Revoltemo-nos, pois, contra esse espírito pretensioso e provinciano do escritor português, que, olhando o mundo do seu ponto mais excêntrico, supõe olhá-lo do próprio centro — dignificando a nossa literatura pela introdução nela dum espírito superior, europeu, compreensivo...

In *Presença*, n.º 7, 8 de Novembro de 1927, pp. 1-2.

LEGENDAS CINEMATOGRÁFICAS

EMIL IENNINGS

José Régio

Falar de alguns dos maiores — de Rimsky, de Charlot, de Mosjoukine, de Buster Keaton — é sobretudo definir uma individualidade e tentar surpreender processos. Falar de Emil Iennings, não. Eu só o conheço nas «Variedades», no «Fausto», e n'«O Último dos Homens». Em qualquer destas criações, Emil Iennings desaparece debaixo do seu personagem. Em cada uma delas se transforma inteiramente num ser milagrosamente diverso do que é nas outras. Já não é só a sua máscara tão rica, tão móvel como a própria vida, que se mascara segundo a máscara viva do seu herói. É todo o seu corpo que se modula pela alma desse herói. E tanto quanto é possível a um artista de cinema ou de palco, vejam como ele vence no seu Mefistófeles essa resistência da matéria que é o seu corpo de homem gordo. Veja-se como esse corpo se emproa ou se esfarrapa n'«O Último dos Homens», rejuvenesce ou envelhece nas «Variedades». Com Lon Chaney, Conrad Weidt e outros, Emil Iennings pertence a essa escola realista que na Alemanha atinge realizações inultrapassáveis. E com eles que a ciência da caracterização triunfa. Mas talvez a classificação de realista não baste a definir a arte destes Mestres contemporâneos. Como cópia burguesa da vida, o rea-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

lismo é a menos artística das concepções de arte. Na arte tão humana de Emil Iennings, a vida aparece profunda, fantástica, dramática, grotesca — e mais real do que a realidade. Como em alguns desenhos de Grosz, até os detalhes puramente realistas (tantas vezes brutais) e os infinitamente pequenos da observação cooperam na impressão de *maior* que nos deixa o conjunto. Por trás da aparência quotidiana e vulgar tão flagrantemente surpreendida, ressoa o mistério, o trágico, o *espantoso*, e o cómico grotesco. São, talvez, características do génio alemão, que em Emil Iennings encontram o intérprete máximo de cinema. Aproveitando todos os recursos da moderna cinematografia, desenrolando não só todas as suas excepcionais capacidades de expressão mas também toda a sua experiência ou toda a sua shakespeariana intuição da vida, Emil Iennings é talvez o maior trágico contemporâneo. Porque actor no mais completo sentido da palavra, não se interpõe entre si próprio e a humanidade. Desaparece perante as suas incarnações, para que a humanidade se reveja nelas. E o triunfo da sua arte é que a humanidade reparará em si própria através dos espelhos que ele lhe oferece: Um vulgar crime passional aparecerá então como *um acontecimento que se não dá todos os dias*. E a tragédia dum velho porteiro a quem arrancam a farda revelar-se-á tão grande como a do Rei Lear.

In *Presença*, n.º 7, 8 de Novembro de 1927, p. 8.

REALIDADE E HUMANIDADE NA ARTE A PROPÓSITO DE «LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE» DE ORTEGA Y GASSET

João Gaspar Simões

As interpretações da época artística que vivemos desencontram-se, por vezes, no seu ponto essencial. Se Ortega y Gasset [1] afirma ser

[1] «La deshumanización del arte», *Revista de Occidente*, Madrid, 1928.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

a arte moderna sobretudo desumana, Julien Benda [2] declara-a estruturalmente humanizada. De maneira que, ante uma tal contradição de juízos, ambos iminentes, uma única atitude nos parece razoável: a conciliadora. Nem humana, nem desumana — individualista. Era esta a afirmação por nós já proferida anteriormente [3]. Individualista, queremos dizer, humana ou desumana, conforme a individualidade do criador. O facto, contudo, de atribuirmos à arte moderna uma tal fisionomia, implica, de algum modo, um certo assentimento na sua humanidade. É que, sem dúvida, nos inclinamos para uma estrutura humanizante. E se Ortega y Gasset estabelece algumas linhas justas sobre o corpo sinuoso que nos oferece hoje a arte são precisamente as que contornam regiões onde se pode entrever tanto um como outro aspecto. Varia segundo o ponto de vista. Há, todavia, um erro inicial na *Deshumanización* de Gasset, que ele poderia desvanecer, dizendo-nos, mais circunstanciadamente, o que entende por *humanidade* e *realidade*. Até aqui apenas nos habilitou a pensar em serem para ele uma e a mesma coisa. Ora, na arte, tais características não se podem confundir. Decerto que não é o realismo de algumas obras de Flaubert ou dos Goncourt que lhes infiltra a humanidade que possam ter; como não é a serena figuração da realidade nas estátuas gregas que as ressuscita da morte prematura e eterna; nem a servil apropriação da fisionomia externa dos objectos da natureza, nas obras académicas, que lhes retira o aspecto convencional e inerte! Porque, se assim fosse, que vibração humana não se despenharia pelas figuras hirtas e inexistentes duma fotografia vulgar! Gasset, pensamos, ou confunde dois aspectos distintos da arte, ou, por deficiência aclaradora, nos obriga a construir juízos errados sobre os seus. Realidade e humanidade podem ou não ser reveladas uma pela outra. Se há obras em que um realismo minucioso corresponde a um humanismo vigoroso; outras há incapazes de se erguerem da sua realidade escrupulosa a uma humanidade nem sequer distante. Em arte, realismo é a actividade que persegue a configuração física das coisas do mundo; *humanismo*, ou humanidade, a assimilação do aparelho espiritual dessas mesmas coisas. De maneira que o realismo se alcança com a submissão voluntária às formas materiais da realidade; o *humanismo* com o domínio espiritual das formas obtidas. Por outras palavras: Enquanto um artista tem por fim transmitir à sua criação um carác-

---

[2] *Belphégor*, Émile-Paul Frères, Paris, 1924.

[3] Vide «Modernismo», n.os 14-15 de *Presença*.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ter estritamente real, deve-se subordinar a realidade que persegue e submeter-lhe os seus órgãos criadores até conseguir deles a máxima impassibilidade. De criador, o artista volve-se em instrumento passivo de imitação. Tudo quanto poderia haver na sua obra de elaboração própria se desvanece para dar lugar a um puro mecanismo fotográfico. E, então, o que chamo *transposição estética* é, aí, um simples fenómeno óptico: inversão dos raios luminosos ao lançarem-se no ambiente nocturno da câmara. *Objectivo*, o artista; *objectiva*, a lente da máquina fotográfica. Isto é o realismo tomado no seu significado mais genérico. Arte perfeitamente realista não a há — porque a não pode haver. Para que a houvesse exigir-se-ia do homem uma actividade completamente mecânica a que, nestes casos, ele se não sujeita. E o não havê-la deve-se à estrutura humana da alma dos artistas: à natureza espiritual do seu aparelho reprodutor. Na máquina fotográfica existe uma placa, quimicamente preparada, que se deixa impressionar. No homem, uma alma de substância misteriosa, impressionável embora, mas impressionante (que impressiona ou imprime) sobretudo. Porque, de facto, a sua impossibilidade de alcançar natureza objectiva completa vem-lhe dessa organização activa que *re-age* e *a-molda* ainda o que sobre ela procura agir ou procura moldá-la. Ora o realismo não é dado ao artista exactamente porque ele é *pessoal*, quer dizer, porque tem a força da sua personalidade *re-agindo* e *a-moldando*. Os grandes realistas foram-no por haverem deixado de o ser, isto é, por haverem atingido, dentro da maior objectividade realista, o máximo de humanidade. O realismo da sua obra deixou-se impressionar pela força actuante das suas almas. Enquanto o seu trabalho se circunscreveu à captação da realidade física do mundo exterior — foram artistas realistas inferiores. Esta reprodução vibrou, adquiriu espírito, plasma vivo, e, então, subiram à categoria de artistas realistas superiores. Realismo e humanismo, podem, portanto, concorrer numa mesma obra. O que se não pode é confundir, como faz Gasset, as duas coisas. Aceitamos que a arte moderna não seja realista. Rejeitamos, porém, que daí resulte alguma espécie de desumanidade.

Julien Benda acusa, agride, lamenta, odeia a *presente sociedade francesa* porque ela «demande aux oeuvres d'art qu'elles lui fassent éprouver des émotions et des sensations; elle entend ne plus connaître par elle aucune espèce de plaisir intellectuel», e acrescenta: «*l'esthétique moderne* s'appliquent exclusivement à l'art qui traite de l'âme humaine». Ortega y Gasset insiste: «Por todas las partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana.» A qual dar razão? Incontestavelmente, ao primeiro. Se aqui e ali surgem estéticas e individualidades desumanizadoras; se aqui e ali, nas manifestações artísticas

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mais humanizadas, se introduzem aparências e aspectos desumanos — isso se deve ao individualismo iminente e poderoso dos artistas contemporâneos. Surpreender a realidade exterior, o mundo, na sua totalidade e na sua essência, fundir-se nele, abandonar-se à sua complexidade, possuí-lo nos seus antagonismos — eis o mais intenso prazer do *modernista*. Ora um tal prazer obtém-se pelo exercício da intuição, isto é, pelo acto de aderência às próprias coisas, imediato, espontâneo, natural, primitivo. E, assim, o mundo não é, para ele, o que de facto é, mas o que lhe parece, ou conforme lhe aparece ao fundo da consciência embrionária, inorgânica, mal distinta ainda da subconsciência. Por isso é ingénuo na sua visão das coisas, *irreal*, primário. Ingénuo, não inumano. Se o mundo que realiza na sua arte é diverso do realizado, de facto, objectivamente, para todos os homens, é porque o seu é duma realidade mais directa, mais viva, mais evidente, e, no fim de contas, mais *real*: da única realidade, concedida ao homem — a sua própria. A fusão que o artista moderno obtém com o mundo envolvente, sendo, deste modo, das mais completas, parece, à primeira vista, não existir. Mas o certo é ele viver intensamente a vida. O certo é ele viver hoje, para amanhã se achar exausto, céptico, humorista, indiferente. E é devido a isso que as suas descobertas, os seus triunfos, os seus desesperos, as suas dores, as suas renúncias, as suas desilusões, são a matéria da sua arte. O que Ortega y Gasset diz ser característico e logicamente originado na concentração do artista contemporâneo no culto das formas estéticas, como puras formas — a intranscendência e comicidade da arte, tem outra raiz, qual seja, afinal, essa cansada paixão da vida. Tradicionalmente, a arte tinha recebido uma adoração fervorosa da parte dos artistas. A subjugação aos seus *cânones* e a fidelidade das inteligências às suas leis era inexorável. Criam nela como numa divindade. Isto, enquanto não tiveram uma experiência tão funda de si próprios e enquanto, por conseguinte, não descobriram o valor inestimável das suas almas desprezadas, recalcadas, ante o jogo estéril da inteligência e das formas estéticas *como puras formas*. Uma vez feita uma tal descoberta, porém, exauriram-se pela experimentação de todos os prazeres e de todas as complicações, de todas as torturas e de todos os refinamentos — exauriram-se, cansaram-se. Ei-los, portanto, possuidores do sesame da arte: ei-los na intimidade das suas meio virgens ainda, meio desfloradas, envelhecidas, corruptas almas: ei-los cépticos, ironistas, civilizados. A arte moderna perdeu a sua transcendência, porque o artista moderno já não acredita, devemos dizê-lo, na moral, na sociologia, na religião e não se ilude, por isso, com os destinos morais, sociais, religiosos dela. E, assim, a arte tomou uma feição

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

pouco séria devido a o artista a utilizar com grande parte da solenidade tradicional que, ainda querendo, lhe não roubaria, mas infiltrando-lhe o seu próprio espírito. Ora a ironia e o riso surgem, muitas vezes, do desacordo entre forma e espírito. O cómico e a ironia são isso mesmo — falta de correspondência entre duas atitudes.

Gasset esquece, também, quase completamente, Bergson e parece não dar ouvidos à germanização da cultura ocidental tão alarmante para Benda [4]. O escritor francês acusa o filósofo de *L'évolution créatrice* e os simbolistas — de quem derivam os progressos estéticos modernos — de germanismo intenso. Ora germânicos são: o sentido místico do conhecimento, o intuicionismo, o culto do informe, a religião do profundo, do antagónico, do orgânico. Desde Rimbaud e os simbolistas, até aos dadaístas e ultra-realistas, que a França sofre, de facto, um poderoso desvio na sua cultura. Como pode Ortega y Gasset, então, acusar de desumanizada uma época que transpira germanismo por todos os poros? Que conciliação fará das suas ideias com as tendências das obras de Gide, de Claudel, de Breton, de Soupault, de Tzara? Bem sei que houve o cubismo; que vive Valéry; que perdura Picasso, contra tudo. Mas nada disso impede. O intelectualismo destes artistas ainda é a expressão de um intenso humanismo. A fuga do humano, do real, é ainda um meio, neles, de se entregarem a si próprios, de se volverem à conquista perigosa e trágica da sua humanidade mais íntima e essencial. Quando não seja isto é uma renúncia forçada, um *déguisement* imposto à sua incapacidade criadora. Olhe-se Valéry. Porquê uma deserção de vinte cinco anos da actividade e do convívio literários? Talvez um dia se encontre razão subtil e plausível para essa espécie de morte transitória do poeta do *Charmes*. Que agitação humana se não sente fossilizada na sua poesia lenta, contorcida, estratificada, rochosa! Que drama tão vivo e tão simuladamente organizado o seu estilo! Que morte prematura a da sua emoção! O cubismo e Picasso são já outra coisa. Adiante, porém. Um dos exemplos mais edificantes de Ortega y Gasset e da sua teoria é o dos *Sei personaggi in cerca de autore*. Mas Pirandello é perigoso: arma ciladas em cada frase dos seus personagens. E quem nos diz mesmo não ser um *processus* de transposição viva que o autor italiano procura na sua peça? Há tanta avidez humana nas suas figuras! Que não seja a obra destes dois escritores, todavia, realista — de acordo. E, contudo, humana. Os simbolistas foram os primeiros a descobrir o mundo interior e a possibilidade duma

---

[4] *Les sentiments de Critias*, Émile-Paul Frères.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

arte distante do mundo externo. Se a humanidade da arte moderna não é realista é porque se estriba no subjectivo e na visão individualista do homem. Ora não sendo ela realista, quer dizer, não aceitando o mundo externo como realidade superior à sua realidade interna — é a esta que dá preferência. Neste ponto, apenas, pode a arte ser desumana para os que acreditam unicamente na humanidade ordenada e concreta. Uma ideia da realidade, por menos real que seja, é, contudo, real e humana na medida que o parece à consciência que a vive. Deste modo um quadro de Miró ou Carrá é humano contra toda a irrealidade das suas linhas, porque exprime, além de tudo, uma visão da realidade: a visão da realidade de Carrá ou Miró. O homem só cria humanidade com a sua própria e, isso, em virtude de o espiritual só ao espiritual ser perceptível. Uma câmara escura é capaz de reproduzir as formas sensíveis da natureza enquanto puras formas sensíveis: já, porém, não reproduzirá o seu espírito, porque a sua essência é imponderável e invisível: não tem forma ou extensão apreciável aos sentidos. A inabilidade da máquina fotográfica a reproduzir a *vida*, deve-se à interrupção ocasionada por ela no *progresso vivo* dos seres. Recolhida a imagem interrompeu-se esse progresso. Daqui ser mais emocionante a fotografia duma paisagem, do que um retrato. E daqui, também, o cinema já ser arte na medida em que permite o *progresso vital*. Ao homem só, efectivamente, é dado prolongar a vida do que contempla como forma, porque lhe inocula a sua própria. E, neste ponto, eis-nos à beira da diferenciação entre um artista e quem o não é. É necessário, todavia, chegar ao fim. O ensaio de Ortega y Gasset é sugestivo e belo pelo que exibe de simpatia e superioridade intelectual da parte do catedrático espanhol, seu autor. Na opinião de Curtius, o crítico alemão de Heidelberg, Gasset é uma das mais bem organizadas inteligências da Europa. E a sua *Deshumanización del Arte* é, para nós, tanto mais valiosa quanto conhecemos a espécie de desprezo e incompreensão que germinam em quase todos os nossos intelectuais e catedráticos perante a arte moderna. Qual seria capaz de escrever: «El arte nuevo es un hecho universal» «con estos jóvenes [os modernistas] cabe hacer una de duas cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional»? Eis uma atitude superior e exemplar. Porém, dissemos, é necessário chegar ao fim. Ortega y Gasset interpreta demasiado geralmente certas tendências da arte actual. E digo geralmente porque me repugna dizer superficialmente. Gasset é profundo, mas pressegue, sobretudo, as ideias em si, afastando-se de mais da realidade humana. Ora a arte moderna só até certo ponto se

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

paramenta dos trajes com que ele no-la oferece. É pena, de facto, que Gasset não tenha uma concepção da arte mais flexível, mais elástica, mais pragmática, isto é, mais aproximada da realidade intrínseca da de certos artistas representativos do momento. Mas o seu defeito, afinal, é o de todos os filósofos quando se aproximam duma questão que escapa aos atributos das suas inteligências. Porque, efectivamente, a arte não é a técnica pura que supõe o autor de *El tema de nuestro tiempo*. E, daí, só em função de cada artista poder sofrer que a definam. A Gasset certas manifestações, sem dúvida intelectualistas, e desumanas logo, da arte moderna, iludiram-no. Contudo, a nossa época artística só é intelectualista e desumana porque o são certos artistas. E a nossa época é eminentemente individualista.

In *Presença*, n.º 16, Novembro de 1928, pp. 2-4.

BREVE HISTÓRIA DA PINTURA MODERNA

José Régio

Começando pelo princípio: O que é um quadro? *Uma coisa para se ver*. Mas, como é evidente: nem tudo o que é para se ver é um quadro. Um quadro é uma coisa para se ver (isto é: para interessar os olhos) realizada pelo homem sobre uma superfície. Bem. Mas como pode um homem interessar particularmente o sentido da vista, com uma simples superfície de tela, madeira, cartão, etc.? Dispondo nessa superfície linhas e cores. Em primeira análise, pois, um quadro é uma superfície recoberta de linhas e cores. Mas serão todos os homens igualmente aptos a recobrir de linhas e cores qualquer superfície? Sim, todos os homens que tenham mãos e olhos são igualmente aptos a tão simples tarefa: Mas nem todos são igualmente aptos a fazê-lo de modo a interessarem vivamente o sentido da vista: Aos mais aptos a tal, veio a chamar-se pintores. Muito bem. O que fica dito bastaria quase a legitimar as tentativas de alguns cubistas. Mas avance-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

mos: Em qualquer coisa que veja, será o homem capaz de *apenas* interessar o seu sentido da vista? Bem parece que não. Desde os indivíduos mais simples aos civilizados — tem o homem natural tendência a reconhecer no que vê qualquer coisa já vista; a relacionar o que vê com qualquer coisa já sentida ou pensada; a interpretar o que vê segundo certas disposições pessoais; etc. E como todos os homens, o Artista é tendente. Eis como dispondo em qualquer superfície linhas e cores, tem o Artista natural tendência a evocar através delas o que já viu. Assim começou o pintor de arremedar a obra da Criação, tentando imitar, copiar quanto via; e a ficar satisfeito ao reconhecer que o conseguira um pouco. Por sua vez, os outros experimentavam diante da obra do Artista o contentamento de reconhecer, através dessas linhas e cores oferecidas aos olhos, coisas e seres familiares. Ao Artista e aos seus mais afins espectadores — dava isto uma espécie de *saciedade feliz*. Semiconsciente do seu poder, o Artista requintou: As cores revelaram-se-lhe capazes de mil corrupções, ou modalidades...: os tons. E no alvoroço de copiar quanto o cercava, servindo-se dos tons e jogando com as linhas segundo sua intuição e experiência, sobre uma superfície de duas dimensões (comprimento e largura) o Artista criou a profundidade... Apareceu a perspectiva. As coisas e os seres ressaltaram dessa superfície, adquirindo volume... E foram dispostos segundo vários planos. Bem! Paremos aqui, porque muitos se ficaram aqui: Como se a Arte fosse apenas isto! O máximo desta pintura (se tal pintura, afinal, fosse possível a não ser nos maus olhos da multidão cega) seria identificar tanto quanto possível a coisa pintada ao seu modelo: Enganar tanto quanto possível os olhos! Pintar uvas em que as aves viessem picar. Ora o certo é que embora aproximando-se muito menos deste ideal — certos pintores vieram a distinguir-se entre os seus colegas; e entre os espectadores da sua pintura. Havia em seus quadros qualquer coisa que faltava aos dos outros, embora também nos dos outros qualquer coisa houvesse que aos seus faltava. E obscura ou claramente, eles próprios e os seus mais profundos admiradores compreenderam isto: *Isso* que faltava aos seus quadros não lhes fazia grande falta, como se *bastasse* o que neles havia; como se tudo o que lhes faltava fosse prolixo e supérfluo; como se lhes não faltasse nada! E aos quadros dos outros fazia tanta falta o que lhes faltava, que todas as qualidades neles patentes pareciam não *chegar*... Pareciam, mesmo, não existir! É agora ocasião de voltarmos atrás. Tínhamos observado o seguinte: Que há no homem natural tendência a reconhecer em qualquer coisa que veja (presentemente num quadro) qualquer coisa já vista: Assim põe em jogo a memória... e a imaginação. Vimos já que tal tendência foi cada vez mais satisfeita

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

pela pintura, até que... Mas voltemos ainda atrás. Igualmente notáramos a tendência humana a se relacionar o que se vê com qualquer coisa já sentida ou pensada. Melhor: a se relacionar o que se sente ou pensa diante de qualquer espectáculo (um quadro é um espectáculo) com impressões ou ideias já tidas diante de outros espectáculos; ou com impressões e ideias só ainda não tidas por falta de quaisquer espectáculos e momentos excitantes. Continuando e resumindo: O observador dum quadro exigia que esse quadro tivesse nele um *efeito;* e que esse efeito *lisonjeasse* as suas disposições pessoais. O Artista exigia o mesmo da sua obra — exigindo-lhe que o *exprimisse*. Não há dúvida que tudo isto é muito humano. Consciente ou obscuramente, compreendeu-se então o seguinte: Desde o princípio que, vendo qualquer coisa, o Artista sobretudo *se revia*. E ao espectador do seu quadro sucedia o mesmo. Consequentemente se compreendeu ainda: que embora, na aparência, o pintor usasse exclusivamente do seu sentido da vista — usava através desse sentido de todos os seus outros sentidos... E mais: sobretudo usava através desse sentido da sua pessoal visão interior. Descobriu-se a interdependência dos sentidos, e o intercâmbio deles. Sendo dos primeiros a tomar consciência destas verdades subtis — os literatos falaram no «som vermelho dum clarim» ou numa «sinfonia de cores». Baudelaire, quase tão profundo crítico de Arte como poeta, canta:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

E reconheceu-se também que por mais exacta, por mais perfeita, por mais *semelhante* que fosse, por exemplo, qualquer marinha — o espectáculo do mar seria sempre mais vivamente interessante do que ela, no caso da marinha sobretudo se limitar a uma *reprodução* do modelo. Ora a marinha ultrapassaria este inoportuno ideal — ideal humano, como vimos, embora de humanidade primitiva; mas não artístico embora existente, como todas às características primitivas do homem, ao fundo da própria Arte — a marinha, digo, ultrapassaria este ideal competindo em vivo interesse com o espectáculo do mar, 1.º: Se o prazer que nos oferecesse deixasse de querer *repetir* o que nos poderia oferecer o mar em pessoa; 2.º: Se olhando a marinha nós atingíssemos do original uma visão íntima que a própria vista do mar nos não fizera atingir. É que então o Pintor, verdadeiro Artista, *comunicara intimamente* com o mar. Vira-o, não só através dos seus olhos de toda a gente, mas sobretudo através da fatalidade dos seus olhos de Artista. E poderosamente conseguira transmitir-nos a sua impressão através de uma técnica sincera, isto é: própria, isto é: condiciona-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

da pelas mesmas fatalidades do seu temperamento... e *contemporânea da impressão transmitida*. Porque para *reproduzir* qualquer modelo, a fotografia estaria sempre acima da pintura. Estas e outras verdades, afinal existentes na adivinhação de todos os grandes pintores de qualquer época, — geraram a pintura moderna. E anunciaram para a Pintura a nova e magnífica renascença que atravessamos. Assim os impressionistas se desinteressaram de nos dar os contornos e as formas, sonhando eternizar o momento efémero, pintar a vibração da luz, formar e deformar as coisas pela sua atmosfera... Preferindo, afinal, pintar *impressões* — pintar o reflexo do mundo neles. Cézanne requinta-os, fazendo da sua própria inquietação plataforma para novos avanços. Seria supérfluo enumerar quantas escolas vieram, embora contradizendo-se e guerreando-se, afirmar profundas verdades comuns. As escolas passaram — geradoras de velhice quando demoram. Mas deixaram de pé todos os grandes criadores delas. E através delas e deles — de pé deixaram as mesmas verdades simples: Tudo quanto vemos — o vemos através dos nossos olhos. Portanto, através de nós. Nós não sabemos se o que realmente vemos existe: Mas sabemos que, para nós, existe aquilo que para nós existe. Portanto, pintando, o pintor fatalmente pinta a sua própria visão. E a sua visão depende não só dos seus olhos — mas dele todo: Também dos seus ouvidos, do seu olfacto, do seu tacto, do seu paladar; e também das suas crenças, das suas doenças, das suas manias, dos seus vícios, das suas virtudes... Daqui nasce a atitude, consciente ou subconsciente, voluntária ou involuntariamente voluntária, de todos os grandes pintores e desenhistas modernos: A sua pintura é um meio de tornar *visível* o seu mundo psíquico. Pintores que são, esse mundo interior revela-se-lhes sobretudo através dos olhos, ao contacto com o mundo exterior. E revela-se aos outros em seus quadros, ainda através dos olhos desses outros. Porque não se julgue que os pintores modernos estão essencialmente longe dos seus primitivos camaradas: Também para eles um quadro é uma superfície coberta de linhas e cores, de combinações de linhas e de cores. Também para eles é grato reconhecer e dar a reconhecer, através dessas linhas e cores, as coisas já vistas. Mas a pintura realista no sentido de fotográfica — deixa de ter razão de ser para quem sabe que o homem nada pode *ver* senão através de si: Que o homem, pois, não pode exprimir senão exprimindo-se — e que a Arte é isso mesmo. De modo que a pintar um corpo tal qual a memória fotográfica lhe diz tê-lo visto — o pintor moderno pode bem preferir pintá-lo criando-o a seu gosto. Quer dizer: reunindo nele diversos corpos vistos, ou elementos de vários corpos vistos. Suprimindo nele o que julgue insignificante, etc.: Isto é: aten-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

dendo menos à memória do que à imaginação, que afinal ainda é memória... pois não pode trabalhar senão sobre dados por ela fornecidos. É possível imaginar-se uma sereia, que ninguém viu, mas depois de se haver visto uma cauda de peixe e um busto de mulher. A tendência a se querer rever num quadro qualquer coisa já vista continua, pois, a ser mais ou menos satisfeita. Mas consciente de que é sobretudo a animação das formas, o interior das coisas, que gera o *momento de Arte;* consciente de que só pela sua *intimidade* com o mundo exterior o *essencial* desse mundo se lhe revela; consciente de que só por meio do seu próprio mundo interior pode atingir tal intimidade; consciente de que tal intimidade pode bem não passar duma ilusão sua, pois bem pode ser que ele só veja nas coisas e nos seres o que lhes *forneça;* consciente de que, porém, nenhuma ilusão tem mais direito a ser tratada como verdade; consciente ou não de tudo isto, mas em qualquer caso seguro de tudo isto — o pintor moderno escolhe de entre o incomensurável jogo de linhas, formas e cores que se lhe oferecem aos olhos, as linhas, formas e cores que lhe sejam mais *simpáticas*. Assim arremeda, inventa, deforma, recria, *descobre* a realidade — vendo-a conforme lhe for mais natural vê-la, concebendo-a conforme lhe for mais próprio concebê-la: Uns sobretudo com a sua inteligência, outros sobretudo com a sua sensibilidade, outros igualmente com uma e outra. E não vejo em que os pintores contemporâneos se afastem nisto dos grandes pintores de qualquer época. Bem pelo contrário: Estão essencialmente mais perto deles (seja qual for o génio e a grandeza do génio duns e doutros) que dos macaqueadores ainda hoje preferidos de certo público. Foram os discípulos dos grandes, e depois os discípulos dos discípulos desses, e depois os discípulos desses discípulos-de-discípulos — que evidenciaram esta coisa verdadeiramente misteriosa, esta farsa dos deuses: Ser-se dotado duma real *habilidade* para pintar, sem se ser pintor. Ter-se o poder de mimar os Artistas, sem se ser Artista. E conseguir-se, de facto, copiar engenhosamente a natureza, *sem nada se dizer dela*. Era a isto que a Pintura descambava, era na consagração desta indigência que se detinha, quando todos os germes vivos se reuniram na mesma revolta: Os modernos *recuperavam* a Pintura. Porque recuperavam o seu verdadeiro dom de Artistas; descobriam recônditas ligações com todos os seus grandes antepassados; e mais ou menos conscientes possuidores de certas verdades eternas da Arte — mais ou menos conscientemente tendiam todos a tirar as últimas consequências dessas verdades. Eis, em suma, o que distingue a pintura do nosso tempo: Redescobrindo as verdades imortais da sua Arte, regressando, pelo próprio excesso da civilização atingida, às atitudes primitivas, os Artistas modernos tam-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

bém não desprezam a verdadeira civilização: a lição dos séculos e dos mestres, fatalmente presente no seu sangue. E duma e doutra conquista, lhes vem que eles tendem a tirar as últimas consequências. Daí o repelirem mestres e academias, sabendo que *ninguém aprende verdadeiramente senão o que aprende por si.* Máxima evidentemente nem agradável aos professores das Escolas de Belas-Artes, nem a seus submissos discípulos. Daí, também, a derrocada da técnica comum-de-todos; e a afirmação de que cada Artista tem a sua técnica própria, ou antes, o que é mais: de que cada *momento* do Artista tem a sua expressão própria. Idênticas atitudes resultaram de idênticas verdades, que eu não cito por as ter reduzido às capitais. Mas todas essas atitudes são demasiado leais, demasiado altivas, para ganharem a simpatia de quem não esteja com elas profundamente concorde.

In *Presença*, n.º 17, Dezembro de 1928, pp. 4-5 e 11.

TÁBUA BIBLIOGRÁFICA

Fernando Pessoa

Nasceu em Lisboa, em 13 de Junho de 1888. Foi educado no Liceu (High School) de Durban, Natal, África do Sul, e na Universidade (inglesa) do Cabo de Boa Esperança. Nesta ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês; foi em 1903 — o primeiro ano em que esse prémio se concedeu.

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. Alberto Caeiro, que se tem por nascido em 1889 e morto em 1915, escreveu poemas com uma, e

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

determinada, orientação. Teve por discípulos — oriundos, como tais, de diversos aspectos dessa orientação — aos outros dois: Ricardo Reis, que se considera nascido em 1887, e que isolou naquela obra, estilizando, o lado intelectual e pagão; Álvaro de Campos, nascido em 1890, que nela isolou o lado por assim dizer emotivo, a que chamou «sensacionista», e que — ligando-o a influências diversas, em que predomina, ainda que abaixo da de Caeiro, a de Walt Whitman — produziu diversas composições, em geral de índole escandalosa e irritante, sobretudo para Fernando Pessoa, que, em todo o caso, não tem remédio senão fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde. As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos.

(Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.)

Fernando Pessoa publicou, ortonimamente, quatro folhetos em verso inglês: *Antinous* e *35 Sonnets*, juntos, em 1918, e *English Poems I-II* e *English Poems III*, também juntos, em 1922. O primeiro poema do terceiro destes folhetos é a refundição do «Antinous» de 1918. Publicou, além disto, em 1923 um manifesto, *Sobre um Manifesto de Estudantes*, em apoio de Raul Leal, e, em 1928, um folheto, *Interregno — Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*, que o Governo consentiu que se editasse. Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere pois considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes. Nenhum escrito heterónimo se publicou em folheto ou livro.

Tem Fernando Pessoa colaborado bastante, sempre pelo acaso de pedidos amigos, em revistas e outras publicações, de diversa índole. O que dele por elas anda espalhado é, na generalidade, de ainda menor interesse público que os folhetos acima citados. Abrem-se, porém, mas com reservas, as seguintes excepções:

Quanto a obras ortónimas: o drama estático *O Marinheiro*, in *Orpheu*, 1 (1915); *O Banqueiro Anarquista*, in *Contemporânea*, 1 (1922); os poemas *Mar Português*, in *Contemporânea*, 4 (1922); uma pequena colecção de poemas in *Athena*, 3 (1925); e, em o número 1 do diário de Lisboa *Sol* (1926), a narração exacta e comovida do que é o Conto do Vigário.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Quanto a obras heterónimas: as duas odes — *Ode Triunfal* e *Ode Marítima* — de Álvaro de Campos, in *Orpheu*, 1 e 2 (1915); o *Ultimatum*, do mesmo indivíduo, em o número único de *Portugal Futurista* (1917); o livro de *Odes*, de Ricardo Reis, em *Athena*, 1 (1924); e os excertos dos poemas de Alberto Caeiro in *Athena*, 4 e 5 (1925).

O resto, ortónimo ou heterónimo, ou não tem interesse, ou o não teve mais que passageiro, ou está por aperfeiçoar ou redefinir, ou são pequenas composições, em prosa ou em verso, que seria difícil lembrar e tediento enumerar, depois de lembradas.

Do ponto de vista, por assim dizer, publicitário, vale, contudo, a pena registar uns artigos em *A Águia*, no ano 1912, sobretudo pela irritação que causou o anúncio neles feito do «próximo aparecimento do super-Camões». Com a mesma intenção se pode citar o conjunto do que veio em *Orpheu*, dado o escândalo desmedido que resultou desta publicação. São os dois únicos casos em que qualquer escrito de Fernando Pessoa chegasse até à atenção do público.

Fernando Pessoa não tenciona publicar — pelo menos por um largo enquanto — livro nem folheto algum. Não tendo público que os leia, julga-se dispensado de gastar inutilmente, em essa publicação, dinheiro seu que não tem; e, para o fazer gastar inutilmente a qualquer editor, fora preciso um tirocínio para o processo a que deu seu apelido o saudoso Manuel Peres Vigário, já acima indirectamente citado.

In *Presença*, n.º 17, Dezembro de 1928, p. 10.

COMENTÁRIO

ALEXANDRE DE ARAGÃO

Presença cumpre hoje o doloroso dever de registar a morte inesperada e trágica dum dos seus. Com felizes excepções, parece que não é próprio aos poetas morrerem de velhice ou gozarem feliz destino. Disse Wilde: «Os deuses fazem pagar caro os dons que concedem.»

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Fernando Pessoa escreveu a respeito de Sá-Carneiro: «Morrem cedo os que os deuses amam.» E as mães a quem aterroriza terem um filho que faz versos — lá têm o seu instinto de mães que as avisa. Alexandre de Aragão morreu cedo — infelizmente cedo de mais para que todos soubessem que os deuses o amaram: Não chegou a deixar uma obra, possuindo embora todos os dons necessários a deixá-la. E tendo feito das coisas da Arte e do Espírito a principal, se não única, razão da sua vida, — morreu sem ter tido tempo de ganhar o lugar que no mundo da Inteligência e da Arte lhe pertencia. Eis, talvez, o que há de mais intolerável no destino com que os deuses o acabrunharam. Para com ele, o amor dos deuses foi, em verdade, bem pouco amável. Que a sua memória nos perdoe o escondermos com estas imagens, com estas palavras, a profunda emoção que nos causa a brutalidade da sua morte. Mas é preciso saber sorrir um pouco sobre a cova dos poetas infelizes. E em particular, é preciso não nos desgrenharmos sobre a sua: Ele amou, como poucos, as belas imagens evocativas, as formas harmoniosas e incorruptíveis, as palavras cantantes e simples á força de estudo, as áureas e longínquas legendas da mitologia... — e detestou os demasiado fáceis prantos das carpideiras ultra-românticas. Foi, na nossa poesia, um neoclássico. *Saudades do Sol*, — eis como durante algum tempo chamou ao livro em que sonhava reunir os seus versos. Se para lá desta vida há o Sol que nesta lhe faltou — saciem-se enfim as suas saudades. Do templo que os fados lhe não deixaram erigir, restam colunas, capitéis, fragmentos, mutilações, indícios... Restam alguns versos publicados e outros que procuraremos reunir e publicar. É o bastante para que o seu nome fique no rol dos que amaram a Beleza; e para que a sua memória desminta a brevidade da sua passagem por este mundo. Deus, se há um Deus que ele não chegou a procurar por amar com demasiada satisfação os belos deuses humanos da Grécia, — não pedirá licença a nenhum Dogma para o aceitar no seu seio imenso.

A PROPÓSITO DA HOMENAGEM A A. CORREIA D'OLIVEIRA

Após um manifesto a rir, — escrito num momento em que só era possível rir — *Presença* expõe 5 razões sérias e um post-scriptum

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

sobre a homenagem prestada por algumas pessoas de Coimbra ao poeta António Correia d'Oliveira. Ei-las:

1.ª — *Presença* estranha que o tom da redacção do seu manifesto tenha chocado aqueles que organizaram a marcha *aux-flambeaux* que conduziu o poeta entre balões venezianos e cantigas chulas, como «o nabo do grelo», da estação à Universidade.

2.ª — Estranha o significado da homenagem que absolutamente nada determina. Correia d'Oliveira é um poeta que escreveu duas ou três obras *interessantes*, debaixo do ponto de vista da espontaneidade e da simplicidade, do que de mais vulgar há no génio português: a sentimentalidade fácil. Daí, porém, a ser considerado o maior, um dos maiores, ou mesmo um dos grandes poetas portugueses (alguns ilustres catedráticos aproximaram-no de Camões, Bernardim, Cristóvão Falcão, etc.) alarga-se um abismo.

Se, entre os que celebraram Correia d'Oliveira, há quem considere António Nobre um poeta de 3.ª ordem — como chamar grande poeta ao autor do *Auto do Fim do Dia*?!

3.ª — Aceitando, mesmo, Correia d'Oliveira como um grande poeta, qual a razão momentânea desta homenagem? Por que motivo se lhe associou a Universidade e se decretou feriado? Acaso o poeta publicou agora alguma das suas obras-primas? Acaso atingiu aquela idade venerável convidativa de homenagem? É ele aos olhos de Portugal o representante mais nacional-universal da poesia portuguesa? Tem a Universidade, em qualquer tempo, revelado interesse pelos grandes ou pequenos poetas vivos, prestando-lhes homenagens, excitando os seus alunos a estudá-los, organizando conferências sobre as suas obras (como, de resto, se faz na Alemanha, em França, em Espanha)? É frequente associar-se o estado à admiração pela poesia?

4.ª — Para todas estas interrogações *Presença* vê apenas duas respostas: ou os promotores da manifestação são os seus únicos responsáveis, como são os responsáveis duma tal D. Mercedes Blasco (a quem, numa carta que pode ler-se em prefácio à conferência agora publicada, chamam o que nos envergonharia repetir) ter pronunciado uma conferência na Associação de Estudantes de Letras — e foram eles, com a mesma sagacidade e dom de admiração, que *convenceram* — catedráticos, ministros, estudantes do Liceu e da Universidade (tudo entidades pouco dadas à poesia e naturalmente desconhecedoras da obra do homenageado) — de que Correia d'Oliveira era o maior poeta português contemporâneo, ou, então, não se homenageou um poeta — Correia d'Oliveira foi o *fantoche* que serviu mais uma vez para alguém poder, em nome dum ideal poético — consagrar um ideal

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

político-religioso. E a *Presença* protesta, como protestou desde sempre, que se explore a credulidade das almas capazes de amarem um poeta, unicamente enquanto poeta, fazendo ver que é a poesia que se consagra, quando o consagrado é um ideal político ou religioso — republicano, socialista, integralista, protestante, católico, budista ou maometano.

5.ª — Por último: O espírito de compreensão é o mais belo e difícil de conquistar. Por ser belo e difícil *Presença* não se admira que algumas das pessoas que falaram na Sala dos Capelos sobre Correia d'Oliveira — o não possuíssem.

Em Portugal, quanto mais se sobe, mais se desce. Os professores de literatura das nossas *Faculdades de Letras* são, em geral, aqueles para quem o espírito de compreensão é belo e difícil. Daí não o possuírem!

Cremos que se aproveitou a oportunidade, tratando-se dum poeta que cultiva a quadra popular, para tentar deprimir os que a não cultivam. (Isto é característico das consagrações: elogia-se quem se consagra à custa de deprimir os que se não consagram. Hábito *nacional* que se estende da *senhora vizinha* à Sala dos Capelos). Um Ilustre Professor atingiu a mais alta esfera da compreensão definindo poesia. Poesia para ele é o Senhor Correia d'Oliveira! O resto — é futurismo!' *Presença* não sabe se deve rir, se deve chorar, diante da estreiteza, da secura, do pedantismo, da insignificância de capelo e borla! O melhor ainda foi a sua estrondosa blague. Antes de terminar *Presença* quer perguntar ao catedrático: Já leu Ortega y Gasset, Henri Bremond, Charles du Bos, Robert Curtius? Sabe o que é, na realidade, isto de poesia? Já leu alguns dos grandes poetas modernos como Claudel, Supervielle, Valéry, Conventry Patmore, Pedro Salinas, Sá-Carneiro entre os quais alguns *profundamente católicos?*

Com certeza — não. O Ilustre Catedrático só conhece — António Correia d'Oliveira.

P. S. — *Presença* estranhou que o seu manifesto tivesse provocado a reacção daqueles que, em toda a aparência, nada tinham a ver com a homenagem a Correia d'Oliveira. Ou então: não sabe quem eram os organizadores dela.

In *Presença*, n.º 26, Abril-Maio de 1930, p. 15.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

COMENTÁRIO

A QUERELA ENTRE O CINEMA SILENCIOSO E O CINEMA SONORO

Embora inútil, apaixonada e ininteligente, a discussão era inevitável entre os partidários do cinema sonoro e os do cinema silencioso: Estes viram as casas de cinema invadidas pelo fonofilme, constatando que alguns dos seus mais queridos astros da Arte do Silêncio se metiam a aprender línguas e a exercitar a voz. Aqueles encontravam no cinema silencioso um poderoso rival, do qual urgia afastar o público. Assim, a luta era inevitável. Mas sejamos rudemente francos: Digamos claro que em tal discussão se joga com quase tudo, menos com razões de ordem estética. Digamos que, salvas as excepções, é sobretudo por uma incorrigível dificuldade de renunciar a quaisquer velhos hábitos adquiridos, ou por um estreito espírito de desconfiança, incompreensão e hostilidade ante qualquer inovação, que os acirrados defensores do cinema silencioso se negam, por princípio, a aceitar um espectáculo em que o som e a imagem visual colaborem. Duas palavras resumem tal atitude: estreiteza e caturrice. E digamos que, salvas sempre as excepções, é sobretudo por variados interesses aos quais a Arte é não só alheia como adversa, que os acirrados defensores do fonofilme acusam de morta ou senil a Arte do Silêncio. Duas outras palavras resumem a atitude destes: industrialismo e cabotinismo. Sabemos que numa e noutra ala há quem não caiba neste esquema. Sabemos que, felizmente, ainda há quem se mantenha numa ou noutra ala por determinações de gosto. E sabemos que numa e noutra ala se toma, por vezes, atitudes próprias a sublevar as indignações da ala contrária. Sejam, porém, quais forem os motivos da intransigência, — há os que podem merecer certo respeito e há os que só podem merecer desprezo — não deixaremos de acusar de intransigentes quaisquer partidários exclusivistas do cinema silencioso ou sonoro. Porque — senhores paladinos hirtos do silencioso!, — nos negaremos, sistematicamente, a um novo género que se adivinha rico de horizontes e possibilidades? Evidentemente, os filmes sonoros que por

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

cá surgem não passam duma híbrida paródia ao cinema e ao teatro. Esses incompreensíveis diálogos que enfastiam o espectador de melhor vontade: esses gritos de mulher aflita, semelhantes ao miar dum gato a quem se pisa-o rabo; essas vozes infantis ou femínis, que se esganiçam ou rouquejam como as dum coro de sogras constipadas; essas infalíveis canções tão lisonjeiras aos ouvidos afeitos à música de revista ou opereta fácil; esses ridículos argumentos descaradamente tendentes a introduzir, com ou sem propósito, o maior número possível de tais canções, — não podem ser sinceramente defendidos por quem tenha um centavo de gosto artístico. E dizer-se que isso é novo, fresco, moço, alegre, — só pode iludir alguns mocinhos ignorantes, snobes, e ligeiros. De tal se encarregam as revistas assalariadas, as opiniões dependentes, e os produtores, empresários, e aderentes monetariamente interessados. Mas o fonofilme é... *isso?* O fonofilme pode ficar por aí? Esperemos que não. Já os aparelhos se aperfeiçoam. Já criadores e críticos apontam perspectivas inexperimentadas. Já os verdadeiros artistas sonham no cinema sonoro *um novo meio de expressão*, independente e complexo. E a vós agora, senhores pimpões do cinema sonoro!, digamos que a vossa táctica é comprometedora. Será preciso, para impor o que de bom nos possa trazer o cinema sonoro, classificar de velharia o cinema silencioso? Uma Arte que ainda há pouco admiráveis — e à qual devemos autênticas obras-primas — já não morre com duas tristes piadas do *Kino*, nem com todo o oiro americano interessado na indústria do fonofilme. Também o cinema quis matar o teatro, mas o teatro não morre pela simples razão de que o cinema o não substitui. O cinema sonoro também não mata o cinema silencioso, pela simples razão de não ser um grau superior na evolução deste. É simplesmente um novo género, que se afirmará, como Arte, na medida em que se afastar das ingénuas palhaçadas que hoje nos impingem. Se o vosso intento é arranjar público, talvez possais triunfar... ao menos provisoriamente: A maioria dos espectadores não procura emoções artísticas. Procura excitações mais ou menos grosseiras, e passatempos mais ou menos acomodados à sua mediocridade. Além de que haverá sempre meia dúzia de ignorantes, de timoratos, de cabotinos, prontos a desviarem-se de tudo o que meia dúzia de levianos, de arrogantes, de *sabidos*, classificar de velho e morto. Porém nós, os artistas, iremos ao teatro, ao cinema silencioso, ao cinema sonoro ou ao circo, — procurando e aplaudindo a Arte onde quer que a encontremos. E se os estranhos falarem demasiado alto na nossa própria casa, ergueremos também a voz. É, pois, como críticos e artistas que reconhecemos a perene vitalidade do cinema silencioso, — reconhecendo por verdadeiras Obras de Arte filmes

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

como a *Opinião Pública*, *A Mãe*, *A Quimera do Oiro*, a *Paixão de Joana de Arc*, *O Gabinete do Doutor Caligari*, as *Variedades*, *O Circo*, *A Multidão*, *O Vento*, etc., etc. *Filmes* completos em seu género; e aos quais qualquer sonorização acrescentada só deformaria, pois que neles *o silêncio é um elemento necessário*. É como críticos e artistas que reconhecemos o inesgotável campo oferecido pelo cinema silencioso à fantasia, à imaginação, à inventiva, à sensibilidade, à inteligência dos verdadeiros artistas. Longe de julgarmos o cinema silencioso exausto, — ingénua, astuta, ou estúpida pretensão dos seus adversários — julgámo-lo inexaurível como a literatura, a pintura, ou a música. É como críticos e artistas que reconhecemos o génio de Charlie Chaplin, tão ridiculamente atacado hoje por motivos de mais conhecidos. E é como críticos e artistas que nos colocamos, ante o fonofilme, numa atitude de expectativa simpatizante e amorosa curiosidade, — recusando-nos a julgarmos das possibilidades deste novo género pelo que de péssimo nele temos visto. E até que voltemos ao assunto, ponto final por hoje.

In *Presença*, n.º 29, Novembro-Dezembro de 1930, p. 15.

SEGUNDA EXPOSIÇÃO DOS ALUNOS DAS BELAS-ARTES, NO PORTO

Adolfo Casais Monteiro

A esta exposição concorreu quem quis. Como no catálogo se indica *não houve júri nem escolha de trabalhos*. Ora, muito ao contrário do que este aviso faria esperar, um primeiro olhar revela-nos imediatamente, não um *pêle-mêle* de telas, reflectindo a dedada escolar, mas um predomínio de personalidade revelada por uma meia dúzia de expositores. É certo que as inevitáveis impersonalidades não estavam ausentes; mas não conseguiam apagar a fisionomia predominantemente independente que os trabalhos dessa meia dúzia davam à exposição, e como a exposição não me interessa senão pelo que revelem estes independentes e anti-escolares expositores, só a eles me referirei.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

A caduca, a caruncheuta Escola de Belas-Artes do Porto, não conseguiu amordaçar, com a mediocridade academizante do seu ensino, este punhado de jovens que sabem buscar o seu caminho, fora dos caminhos indicados pela mão, excessivamente anquilosada, dos mestres.

A minha demasiada incompetência desculpa-me de não me referir à arquitectura: limito-me a registar, admirando: *Perspectiva*, de Taveira Losa; *Um dispensário, Biblioteca*, e, principalmente, a *Casa-atelier para o pintor Ventura Porfírio*, de Fernando da Cunha Leão; *Biblioteca* e *Casa-atelier para o pintor Reis Teixeira*.

A pintura e o desenho predominam na exposição. Tentarei, muito à pressa, indicar algumas características. Adalberto Sampaio é o artista a quem a realidade não importa: acima de tudo inventor de ritmos, é ele quem dá na exposição a nota mais juvenil, sem que com isto eu pretenda chamar velhos aos outros; mas a fantasia de Adalberto Sampaio, a sua *inocência*, a sua indiferença pelo objectivo, a sua impossibilidade de se adaptar à realidade, dão à sua arte um aspecto de para além do tempo, uma imponderabilidade sem memória, sem passado, como se tudo ignorasse fora de sua imaginação. Os seus desenhos são duma *animação*, dum movimento extraordinário. Humorista muitas vezes, a sua ironia não tem fel: acima de tudo, a sua arte é duma saúde que ainda não tomou contacto com a rudeza da vida. As suas cores são vibrantes, sangrentas, cruas. A sua arte vibra de sangue jovem, duma imaginação desenfreada. Sem que isso de modo algum nos dê a impressão de atitude, a sua arte não obedece a nenhumas sugestões do passado. Na pintura portuguesa nova, ele é uma das personalidades mais autêntica e violentamente livres; e, pondo de parte toda a diferença que os separa, só em Júlio vejo artista de tal modo inventor do seu mundo. Artur Justino apresenta poucos trabalhos, e mesmo alguns desses já expostos; pena é, porque o seu óleo *Arribas* o mostra excelente paisagista, e em progresso sobre o Justino da exposição do ano passado; neste óleo, encanta-nos a doçura dos verdes delicadíssimos, sobre os quais pousa, e mais se adivinha do que vê, uma imprecisa bruma: é um impressionista, e a sua sensibilidade faz-nos esperar dele uma visão muito pessoal da nossa paisagem. Bruno Reis apresenta apenas dois retratos; se um deles me parece excessivamente *improvisado, brossé* à pressa, o outro pelo contrário — do arquitecto Licínio Perdigão — é dos mais belos trabalhos da exposição. É um retrato que retrata. É a fisionomia do retratado, não apenas a aparente, mas a interior, a que este óleo nos revela, e duma bela harmonia que, esbatida já na memória, evoco como duma tonalidade fulva. Bruno Reis não é de modo algum um principiante: mas estes trabalhos mostram-no evolucionando para uma pintura mais autênti-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

ca, mais pessoal, liberta já de influências excessivamente académicas. Domingues Alvarez é um dos mais curiosos artistas, uma das mais inconfundíveis personalidades que encontramos nesta exposição.

Há nas suas telas uma vontade de construção muito grande: ele não se limita a traduzir: constrói, isto é, se a sua visão da natureza a reduz a uma simplicidade quase esquemática, acompanha-a todavia uma intenção dramática; a sua pintura mostra-o principalmente ocupado em exprimir a face trágica da vida e das coisas. É ver o seu *Cemitério*, e *Enterro pobre:* não tanto pelo assunto, mas pela expressão, são trágicos estes quadros: é que Alvarez cria admiravelmente as atmosferas baças, os céus cinzentos e sujos, o casario morno, indiferente. Ou então a *Chuva* e *Outono*, aquela toda em tons acinzentados, uma rua em que duas silhuetas corridas pela chuva fustigante seguem como sob a maldição da natureza, tela que nos dá toda a *détresse* do inverno, e mesmo mais que isso; e esta duma tonalidade verde, mas dum verde muito pálido, que exprime intensamente os invernos gelados da aldeia. Na sua obra predomina o inverno: e ela forma-se sob o signo da chuva, da desolação, da melancolia e da sombra. Duarte Camarinha: do pouco que expõe, há a destacar: *Desenho*, um retrato a lápis em que todavia não há toda a leveza do traço (nos olhos, e principalmente na boca) que exigia a técnica de que usa o artista, toda ela simplicidade e sobriedade, e, principalmente, *Tijelas e maçãs*, uma excelente natureza-morta que revela excelentes dons de pintor: o sentido da plasticidade, e não sei que acariciante tonalidade, cristalina, fresca. É um delicado, e a julgar por esta natureza-morta, um delicado sensual, com grandes qualidades para apreender e exprimir o encantamento dos sentidos; em suma, uns olhos que sabem olhar para as coisas.

De Herminia Medina, que expõe alguns desenhos, poucos para a nossa curiosidade, quero deslocar três cabeças de rapariga que encantam pela graça com que a artista as evocou: desenho muito feminino, muito leve, como se o lápis mal tocasse no papel, revela-nos uma sensibilidade grande e delicada, e uma simplicidade tão grande que só uma mulher a poderia ter. De Laura Costa, pena é que excepcionando a sua bela *Maternidade*, os seus trabalhos se percam num exotismo fácil; há certas notas em que é perigoso apoiar demasiado. E a sensibilidade de Laura Costa deve-nos um esforço maior. Ventura Porfírio é essencialmente um retratista. Pelo menos, é principalmente no retrato que, hoje, se afirma a sua personalidade. Dos seus óleos, há a deslocar *Chachopos*, que é ainda um retrato. Na paisagem, parece-me que Ventura Porfírio está ainda longe do que há-de vir a fazer; pelo menos, ao pé dos seus retratos, as suas paisagens apagam-se. Todavia, são demasiado poucos os seus óleos expostos, para que pos-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

samos falar deles como dos seus desenhos: a maior parte destes são retratos: na sua variedade, podemos constatar as grandes qualidades deste artista, cuja grande sobriedade, cuja inteligência, juntas ao seu dom inato de retratista, se harmonizam para nos dar um dos raros artistas portugueses de hoje capazes de traduzir a expressão humana. Dos dois grandes artistas do retrato que conta a nova geração: José Tagarro e Arlindo Vicente, é do primeiro que mais se aproxima a arte de Ventura Porfírio; afinidade, principalmente, se bem que o conhecimento da obra de Tagarro não deixou com certeza de influir na completa consciência do seu caminho, e trouxe o artista ao ponto em que o mostram os trabalhos agora expostos. Nada mais difícil que ser simples; e então retratando! Toda a arte de Ventura Porfírio é um esforço para essa simplicidade, simplicidade que, todavia, não significa simplificação, pois que este voluntário *dépouillement* o quer o artista conjuntamente à mais perfeita expressão do retratado, à expressão mais significativa e pessoal. E todos os seus retratos têm individualidade: principalmente: o único retrato a óleo, o de Reis Teixeira, o de Adelaide Raposo e o auto-retrato. Resta-me falar dos desenhos de Augusto Gomes: é pena é que sejam poucos, e não bastem para ajuizarmos das qualidades do artista: tanto mais que a sua sensibilidade nada tem de vulgar, e estes poucos desenhos, mesmo, bastam para esperarmos ocasião de apreciar um artista cheio de promessas.

In *Presença*, n.º 31-32, Março-Junho de 1931, p. 28.

COMENTÁRIO

A PROPÓSITO DO SEGUNDO SALÃO DOS INDEPENDENTES

José Régio

Introdução

Amigos, que isto fique bem entendido entre nós: Quaisquer observações que a minha opinião pessoal levante à organização do Salão dos Independentes — não impedem que em meu próprio entender se deva profunda gratidão aos seus promotores, organizadores,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

animadores: Graças a eles, há hoje em Portugal uma ocasião de nas artes plásticas alguma coisa se exibir de arte moderna. E seja-me permitido lembrar aqui o nome do poeta António Pedro, como um dos mais activos na luta pela realização do mais difícil: a abertura do primeiro salão. Outros o acompanharam; e outros se empenharam este ano em elevar o Salão dos Independentes à solidez duma realidade contínua. Basta citar, entre estes, o nome do arquitecto Carlos Ramos. Talvez demasiado arquitecto (e que sólido, que belo, que seguro arquitecto) para que o seu gosto possa impunemente dirigir uma exposição moderna — isto é: um certame onde a arte moderna livremente se revelasse no jogo infinitamente volúvel da sua verdade — Carlos Ramos é, no entanto, uma daquelas personalidades que *garantem*. Mas citarei ainda, um pouco por trás da cortina, Diogo de Macedo. Escultor que se não pode deixar de admirar, clássico por direito de conquista e graça dos deuses, escritor tão vivo, tão sentimental, tão garoto, quando lhe apraz, — Diogo de Macedo, C. de Mafamude, a sua crítica do *Girasol* (26 de Maio de 1931) é, no entanto, um *não* indirecto a várias direcções da arte moderna... Mas vou passar às observações que a minha opinião pessoal não pode deixar de pôr à organização do Salão dos Independentes. Tal opinião pouco valeria, se eu a não sentisse ir ao encontro da de vários artistas ou homens de senso e gosto. Assim, atrevo-me a ser rudemente sincero.

Em como o Segundo Salão dos Independentes se afasta do ideal dum salão de independentes

Custa-me a aceitar, por exemplo, um Salão de Independentes... por convites; ou mais ou menos por convites. Em todo esse Portugal continental e colonial — quantos artistas de talento (por que não de génio?) podem não receber convite para um salão seu de direito? Assim aconteceu, parece. Ora a primeira condição dum salão de independentes fora abrir-se rasgadamente a quantos nele quisessem colaborar. O *convite* para o Salão dos Independentes deveria ter sido lançado aos quatro ventos de Portugal. E pois que em tudo é fatal a selecção, tal selecção far-se-ia, muito mais natural e mais criticamente, pondo o público em contactos sucessivos com o maior número e a maior variedade de artistas. Ora pelo contrário, o Segundo Salão dos Independentes gerou-se quase no segredo de alguns poucos. Também não compreendo que os próprios trabalhos enviados ao salão pelos *convidados* — estejam ainda mais ou menos sujeitos à opinião dum júri. Tal júri afigure-se-me tanto mais impunemente falível, quanto nem é júri

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nomeado nem declarado, quer aos concorrentes quer aos visitantes. Que à entrada do salão uns independentes sejam *censurados* por outros independentes — parece-me chocante: 1.º) porque em coisas de arte, e sobretudo de arte moderna, e sobretudo de arte que se ensaia, as decisões dum júri são discutíveis; 2.º) porque é difícil conciliar o termo de independência com o de sujeição a uma escolha mais ou menos arbitrária; 3.º) porque esse júri não declarado é composto de artistas; e são sempre raros os artistas capazes da necessária *despersonalização* de gosto para legislarem sobre obras de tendências divergentes ou adversas. Tal *despersonalização* — passe o termo — exige qualidades raro coexistentes num artista: extensão e profundeza de sensibilidade; variabilidade dos pontos de vista; intuição crítica; vocação filosófica. Regra geral, o artista que faz arte tende a submeter a arte alheia às *vontades* da arte própria. É conhecida a incompreensão que demonstraram certos homens de génio pelo génio de outros; e qualquer conversa de café nos patenteará a intolerância, por vezes feroz, de vários artistas de valor para com outros de valor não menor. Assim se recolhe, às vezes, opiniões interessantíssimas. Quantas não são lucidíssimas adentro da sua estreiteza? O fixar-se uma só face dum poliedro pode *abrir-nos* extraordinariamente essa face. Mas... com prejuízo do poliedro! A essas opiniões quase sempre tão interessantes, por vezes tão subtis, falta aquela volúvel, dispersiva e ampla virtude da obediência à multiplicidade de aparências do belo. Regra geral, o artista só acha belo o *belo* que realiza ou sonha realizar: O que é muito bom quando cria, e muito mau quando julga.

... E custa-me ainda a levar a bem que um salão de independentes se apresente assim moderado: Quero crer que o segundo Salão dos Independentes não seja o expoente máximo do nosso movimento moderno nas artes plásticas. Mas deveria sê-lo. Mal compreendo o secreto desdém que nele germina pelo que de aventura, de tentativa, de insatisfação, de gosto do impossível, de desprezo absolutista de quaisquer convenções, — seria a esperar duma arte de novos, de modernos, do insubmissos, de independentes. Não será prematura a maestria que já parece exigir-se aos concorrentes? E certas exigências de *desenho* (mas qual desenho?!), ou de *técnica* (mas que técnica? qual técnica?!), ou de *perfeição* (mas qual perfeição?!) exigências estas manifestadas no *esquecimento* ou na recusa do Salão a certos artistas e a certas obras — não serão afinal, mal encapotadas, as mesmas contra as quais foi preciso criar um salão... de independentes? Evidentemente, existe o desenho; a técnica existe; existe, como aspiração eterna e realidade relativa, — a perfeição. Mas se exactamente a arte moderna veio repor, *em plena liberdade de acção*, os problemas da técnica (e, evidentemente, os da própria essência da arte), se em qualquer época

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

criadora esses problemas se levantam de novo, e sempre, — como é que num salão de arte moderna tais manifestações da arte moderna aparecem quase como excepções desgarradas? Que os nossos independentes se exibam já independentes da doutrina cubista, do dogma futurista, da teoria ultra-realista, — melhor!, tanto melhor. Não posso senão aplaudi-los, e muito sinceramente. Mas que já o cubismo, o futurismo, o ultra-realismo, o expressionismo, lhes pareçam apenas letra morta — e dessa letra não saibam extrair o espírito da arte perpetuamente insaciável — é antes para lamentar. De qualquer artista mais actual em concepção e factura, — ouve-se ou adivinha-se aos cantos do Salão: «Aquilo... é dos russos». «Aquilo... é Picasso!» «Aquilo... já se fez lá fora». E secretamente, pensa-se que *tudo aquilo já vai passando de moda...* Palavra terrível e absurda: Porque o espírito — seja do que for! — não passa de moda. E... santo Deus!, se tudo *aquilo* já houvesse passado de moda, há quanto tempo não haveria passado *o resto?* A questão não é essa, já vêem. E nesses juízes tão prontos em achar que *tudo aquilo já passou de moda* — descubro eu facilmente aqueles para quem *a moda daquilo nunca chegou.*

Uma resposta

Sei do que me poderão aqui acusar: De referir estes reparos sobre o Salão dos Independentes a um salão de independentes ideal. Ora o ideal é inatingível. Pois é. Mas nem tudo se aproxima ou afasta igualmente dum determinado ideal. E o que censuro ao Segundo Salão dos Independentes é afastar-se demasiado do ideal dum salão de independentes. De resto, submeto estas minhas opiniões livres ao livre juízo de quem quer que me leia.

Onde se procura pôr o dedo na ferida

E agora, há uma verdade importante que poucas pessoas pensam e menos dizem: Em Portugal, quase só alguns isolados compreenderam que o verdadeiro espírito da arte moderna é a absoluta liberdade à verdade de cada artista. Esta banalidade, cuja expressão em palavras toda a gente aceita ou finge aceitar, — traz consequências que bem raros aceitam. Julgara eu que fora obrigação dum salão de independentes aceitar-lhas todas. Porque sem isso, o *modernismo* cairá facilmente no em que já vai caindo: Numa paródia puramente formalista; numa hipocrisia do academismo. E aquela janela aberta

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

para o infinito; aquela escapada oferecida às mais pessoais instâncias do indivíduo-artista; aquela santa guerra declarada ao peso de quaisquer convenções — especialmente às da arte; aqueles sobre-humanos esforços que poderiam permitir ao homem moderno a ilusão de ter avançado um passo, — serão sob as pequenas receitas, os pequeninos cálculos e a profunda hipocrisia dos... *modernistas*, um simples jogo de exterioridades. Eis o que mais é preciso combater hoje: O modernista oco e o adepto ao modernismo. Pertencem os primeiros à laia dos que o modernismo conquistou pelas estilizações egípcias (?) de certos manequins das montras, ou pelas decorações cubistas (?) das casas de mulheres estranhas nos filmes franceses. Pertencem os segundos à dos que, por amor da preponderância e um secreto instinto de desconfiança sobre a eternidade das próprias obras, se agarram em tudo à última moda sem que o espírito essencialmente rotineiro se lhes altere. Sendo naturalmente fúteis, convencionalistas, estreitos e snobes, — uns e outros repelem por instinto de defesa todo o verdadeiro inovador, renovador ou revolucionário. O instinto de defesa opera milagres. Neles, opera o milagre de os fazer pressentir toda a grandeza; mas... para se defenderem dela! Incapazes de apreender a essência viva duma obra; incapazes de suportar que a atitude avançada de outros não seja o seu mero formalismo; incapazes de compreender que arte moderna exprime uma atitude demasiado profunda, demasiado nova, demasiado *vital*, para que possa ser mimada por qualquer virtuosismo mais ou menos hábil — estes *modernistas* são, na verdade, os maiores inimigos da arte moderna; porque passando por modernistas aos olhos do vulgo, arrogam-se perante ele uma autoridade que em outros casos seria mais facilmente reconhecível por suspeita. Ora eu sei o que me poderão responder aqui: Poderão responder-me que alguns dos artistas mais incontestavelmente representativos da arte moderna — quiseram criar escolas e impor escolas; revelaram, em suma, intolerância. Eu perguntaria: São esses, na verdade, os mais representativos artistas da nossa época? Não serão esses *os que já vieram depois de outros?*, os que fizeram *escola* dos germes espontaneamente deixados pelos criadores indiferentes a quanto não fosse a revelação da sua vida própria? Mas há ainda aqui uma verdade importante — que parece uma simples subtileza de pensamento, um sofisma, e é uma verdade importante: uma verdade psicológica: *Um artista enquanto artista e um homem enquanto indivíduo têm fatalmente as suas opiniões pessoais. Se, porém, tal homem é um homem superior (inútil pretender o contrário: a arte moderna exige superioridade!) a vastidão, a difusão e a insatisfação do seu espírito reagirão fatalmente sobre o determinismo das suas inclinações estreitas; e em certos*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

momentos de dúvida superior ou de superior certeza (momentos de crítico ou de criador) tal homem cairá numa análise que o fará reconhecer pessoalmente a verdade relativa de qualquer gosto — portanto a não verdade categórica de nenhum — ou elevar-se-á a uma síntese em que o seu gosto pessoal assimile todos os gostos. Santo Deus!, tudo isto é muito complicado! Mas é-o, exactamente por nos ser defesa a simplicidade da Verdade Absoluta. E muitos — julgá-lo-ão assim por os cegar o simplismo da sua incompreensão.

Resumo: Tende-se actualmente, nas próprias manifestações do modernismo, a regressar sub-repticiamente àqueles limites mais ou menos convencionais contra os quais o modernismo se insurgiu: eis a perfídia, consciente ou inconsciente, dos *adeptos ao modernismo*. E tende-se a fazer da revolução modernista pura questão de forma e de fórmulas (eis o empenho dos modernistas ocos), quando toda a verdadeira revolução se opera pelo Espírito e no Espírito; ou, melhor: pelo Espírito-Forma no Espírito-Forma.

In *Presença*, n.º 31-32, Março-Junho de 1931, pp. 29-30.

COMENTÁRIO

CINEMA PORTUGUÊS

A SEVERA, FONOFILME DE LEITÃO DE BARROS
DOURO, FAINA FLUVIAL,
DIRECÇÃO DE MANUEL DE OLIVEIRA,
FOTOGRAFIA DE ANTÓNIO MENDES

José Régio

A Severa apareceu precedida de largo reclame... e assim tinha de ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha de ser: O cinema é não só uma arte mas também uma indústria. Ora exactamente o primeiro problema da cinematografia portuguesa é o

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

financeiro. Muito bem que *A Severa* fosse precedida e seguida de reclame!: A sua realização exigiu evidentemente dinheiro e trabalho que evidentemente requerem compensação. E tudo quanto se diga ou faça para animar os produtores de cinema português — bem como para oferecer sólidas bases financeiras ao cinema português — é justo e devido. Urge, pois, repetir que o cinema é não só uma arte mas também uma indústria. No entanto — urge repetir igualmente que é não só uma indústria mas também uma arte. Ainda que vos pese, admiradores das Paradas e Amor, Valsas de Amor, Cruzeiros de Amor e quantas pomadas amorosas substituíram os antigos Tom Mixes, cujas proezas tão assimiláveis eram às dos seus cavalos..., ainda que vos pese, elegantes, fúteis, e desportivos jovens da *Imagem* ou do *Kino* — o cinema silencioso (essa velharia!) habituou-nos a ver no cinema uma das artes mais importantes do nosso tempo. E é em nome da Arte (com A — que ridículo!...) que já me parece tempo de se dizer cruamente: *A Severa*... é um fracasso. O que não quer dizer que a par da fonofilmagem das revistas de Paris, ou das pieguices e gaiatices da Paramount em tempo de valsa, de tango e de fox, não seja, pelo menos, uma tentativa de arte. Não é aos admiradores dessas *blagues* que me dirijo. Essas *blagues*... compreendo perfeitamente que tenham público: divertem, agradam, não obrigam a pensar, *não* retorcem os nervos, não humilham a mediocridade de ninguém, e são medicinais: curam as neurastenias, aliviam o fígado, levantam... levantam... o moral. Por virtude dessas valsas e tangos cantados, tocados, fotografados, beijocados sobre um fundo de seios nus, nádegas lunares e pernas amestradas de *girls*, os espectadores já maduros saem no fim com a impudência, a confiança, a desenvoltura de quem houvesse recebido um garantido enxerto de glândulas simias. E a mocidade dos futebolistas, automobilistas, D. Joões de casino, petimetres de praia e caixeiros reinadios que organizam confraternizações aos domingos — que lisonjeada regressa, é evidente, dessas exibições onde um bom compincha termina por casar com uma princesa noiva dum príncipe que termina por se fazer bom compincha...! Tudo são vantagens que as Imagens e Kinos mais ou menos directamente enumeram; sobre as quais, portanto, me não compete a mim insistir — embora eu as não deixe de apreciar. Mas porque *A Severa* me parece um pouco à parte destas produções, e eu a fui ver com olhos diferentes dos com que vejo estas — afirmo que *A Severa* é um fracasso. Suponho que Leitão de Barros não ficaria contente com saber o seu fonofilme admirado pela canção do *Timpanas* (aliás tão bem mimada como cantada pelo Alegrim), ou pela fresca voz da linda cantadeira do arraial de Santo António... Suponho, em suma, que Leitão de Barros seja artista: em-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

bora comece a suspeitar que nunca o chegue a ser grande. Mas grande ou pequeno, um realizador artista não se contenta com a simples *réussite* duma ou outra cena musicada. Boas vozes, bons bailados, boa música, bons actores, boa fotografia, bons ângulos e enquadramentos (e virá tempo em que as vozes, a música, as danças, poderão deixar de ser parte obrigada do cinema sonoro) ainda não bastariam, mesmo, à realização dum bom fonofilme; isto é: duma obra de arte. Tudo isso são elementos que um artista terá de manejar para a realização superior duma concepção superior. Dispôs Leitão de Barros destes elementos? Soube procurá-los? E como os utilizou? Vejamos: *A Severa* possui números de música agradáveis. Mas possui, nesse capítulo, uma infelicidade: o fado. Os fados d'*A Severa* — e o fado é um seu motivo essencial — *não sabem ao fado autêntico*. Será culpa de quem os canta? E outro elemento importante nos surge: os intérpretes. Comecemos pela protagonista: Dina Teresa, conquista a nossa simpatia, tem a voz indispensável, e não deixa de revelar talento. Mas para se suster, o seu papel exigia outro fôlego. E como fadista, Dina Teresa é flagrantemente inferior a Maria Alice, a Mariamélia, a qualquer das nossas fadistas conhecidas, — a todas elas: Falta-lhe o tique, o sotaque, o quer que é que faz do fado, em certas bocas, uma voz humana, obscura e profunda. Do herói... que dizer do actor cavaleiro tauromáquico António Luís Lopes? Que os seus méritos histriónicos e a sua sensibilidade artística devem estar na razão inversa dos seus méritos de cavaleiro tauromáquico. *A Marquesa, o Custódia, a Chica*, etc. — sustentam-se. Não deixam má impressão. Mas não chegam a comover, nem a agradar, nem a desagradar. O cinema silencioso forneceu obras-primas que cultivaram demasiado a nossa sensibilidade. Ora uma sensibilidade culta não se contenta facilmente. E *desculpar* os nossos actores lá porque são portugueses (como se aos portugueses fosse vedado o que não é a outros) parece-me dum singular nacionalismo. Resta-me aplaudir a fotografia e a direcção propriamente técnica do fonofilme. Nesse ponto (e citando em especial as cenas e quadros finais) *A Severa* não desmerece de bons filmes estrangeiros: Leitão de Barros evidencia nela um *savoir-faire* satisfatório, de resto já demonstrado em filmes precedentes. O que é lamentável é que essa proficiência de puro *métier* não esteja ao serviço... do que falta n'*A Severa*: uma cabeça e uma alma! Chegámos ao ponto capital: Se *A Severa* é um fracasso, é que esse fundo místico, elegíaco, fatalista, sentimental, valentão, cavalheiresco, aventureiro, a que vagamente se chama *alma da raça* — não encontrou nela o intérprete requerido. A tal respeito, *A Severa* é um retrocesso e não um progresso sobre a *Maria do Mar*. Hesitando ainda entre o documentário e o filme de acção,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nem aproveita, afinal, o que de psicologicamente interessante oferecia essa história de amor entre gente da alta e da baixa, nem o que de pitoresco poderiam fornecer os vários cenários e meios sobre que se desenrola... Bem sei, tudo isto pretende ser aí explorado. Mas que teatralizadas, que literaturizadas, que pobres de vibração humana, de pormenorização reveladora, de senso psicológico, de verdadeiro realismo e verdadeira audácia, — as cenas em que tudo isto é... *explorado!* E já não quero insistir nos solavancos, nas deficiências, nas infelicidades que o incoerente desenvolvimento da acção introduz na intriga. Repito: Um bom filme (ou fonofilme) não exige apenas conhecimentos técnicos: Exige uma verdadeira sensibilidade de artista e uma inteligência superior. Exige quem sinta e pense a sério. Isto nos ensinou o realizador do *Circo*, o da *Marcha Nupcial*, o d'*A Mãe*, o da *Romanza Sentimental*... Teremos de desistir de Leitão de Barros se quisermos ter bom cinema português? Reajo... e não o afirmo por enquanto. Esperemos ainda.

Vi o *Douro* num arranjo incompleto e provisório — em exibição particular. Reservo-me o fazer-lhe a longa referência que exige para quando o vir dado como completo pelo seu realizador. O que dele vi, porém, seria suficientíssimo para um largo estudo, — tanto o *Douro* é uma audácia e uma surpresa no escasso cinema português. Realizado num mínimo de condições favoráveis, é, além duma surpresa e duma audácia, um milagre de apaixonada persistência. Serão então os mais desajudados que terão de nos dar mais? Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manuel de Oliveira conseguiu qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal: O seu documentário é, sim, um documentário: Da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se *documenta*. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas — *colocar o espectador no próprio centro do quadro* — consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista, — mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético. Lamento que a falta de espaço me obrigue a limitar-me, por hoje, a esta simples nota.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

A PROPÓSITO DE UM ARTIGO DE JOÃO AMEAL

João Gaspar Simões

O último número da *Nação Portuguesa* (fasc. I, vol. VII) publica um artigo de João Ameal intitulado *Novas gerações literárias*. Conhecíamos de há muito a futilidade crítica do autor dos *Olhos Cinzentos* — não sabíamos, porém, que pudesse atingir tais proporções. Neste artigo João Ameal dá o seu *dó de peito* crítico. Entre algumas das suas mais curiosas observações podem notar-se as seguintes: «O modernista é, identicamente, [ao consagrado] um ambicioso febril, cuja única finalidade se resume em escalar, o mais depressa possível, por todos os meios, o capitólio das consagrações.» É verdade que, usando da mesma cobardia crítica que verbera, não diz quem são esses moços modernistas. Mas se se refere aos conhecidos debaixo desta designação, isto é, aos colaboradores do *Orpheu* ou da *Presença*, pergunto: quem são, de entre eles, os que escalaram, ou tentaram escalar, «o capitólio das consagrações»? Desafio-o a citar um nome que não seja o de António Ferro, hoje condecorado com uma ordem qualquer. A não ser Ferro só conheço o eis aspirante a modernista — João Ameal, futuro cavaleiro de qualquer respeitável ordem. Outra observação espantosa de João Ameal: Ao estabelecer uma oposição entre «o consagrado» e o «moço audacioso», «com quem o primeiro se tem de defrontar», acrescenta: «Claro que há excepções.» E, em nota, cita a excepção. (Podia perguntar-se, excepção a quê?) A excepção é nem mais nem menos que António Ferro! Mas querem saber as razões por que é excepção? Porque «algumas afirmações corajosas revelam a sua atitude perante as velharias da superstição liberal e democrática». Isto está lá escrito. Não se trata duma invenção! É admirável! Que um escritor (trate-se de quem se tratar) seja uma excepção à oposição entre consagrados e moços audaciosos porque se afirma de uma certa maneira política — é o que não cabe na cabeça de ninguém.

Todo o artigo é deste quilate. A concepção que João Ameal tem de modernismo, e contra a qual esgrime, é a velha concepção de que modernismo é: vidrilhos, fogo de palavras, vacuidade intelectual, futilidade, exotismo, enfim tudo aquilo que João Ameal cultivou quando supôs ser modernista! Mas, francamente, preferíamos o João Ameal

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

desse tempo. Ao menos, então, não andava a fingir que tinha ideias e que era capaz de pensar — então, ao menos, era fútil, mas era ele; agora é fútil mas não passa duma caricatura de outros...

In *Presença*, n.º 33, Julho-Outubro de 1931, pp. 14-15.

COMENTÁRIO

UMA OPINIÃO DO SR. DR. JOAQUIM DE CARVALHO SOBRE A *PRESENÇA*

José Régio

Numa entrevista concedida pelo Sr. Dr. Joaquim de Carvalho ao *Diário de Lisboa* (18 de Março de 1932), dá-nos o Sr. Dr. Joaquim de Carvalho a honra de considerar a *Presença* uma das manifestações literárias mais importantes, em Portugal, dos últimos tempos. Uma constatação crítica não se agradece, — o Sr. Dr. Joaquim de Carvalho desobriga-nos de agradecer. Mas o respeito que todos temos pela inteligência, cultura e boa vontade do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho obriga-nos a não deixar sem protesto... (oh!, protesto é aqui uma palavra talvez demasiado pesada!) digamos antes: obriga-nos a opor o seguinte comentário a determinada afirmação do entrevistado. Pensa o Sr. Dr. Joaquim de Carvalho que o papel da *Presença* tem sido antes destrutor que construtor. Eis do que nos permitimos discordar. E não vamos agora cair no pedantismo de lembrar ao Sr. Dr. Joaquim de Carvalho que quem destrói, destrói sempre em nome ou razão de qualquer coisa. Isto é: que destruir por destruir seria inútil ou nocivo... se não fora impossível; e que o niilista, o anarquista, o dadaísta, o chamado imoral ou amoral bem como o mais audacioso, o mais revolucionário, o *último* dos artistas e críticos modernos — destroem sempre ou em nome dum ideal que se lhes afira superior, ou em razão duma necessidade vital cujo sentido nós, homens, não descortinamos. O Sr. Dr. Joaquim de Carvalho sabe-o melhor que nós. O Sr. Dr. Joaquim de Carvalho não quis sustentar senão que o papel da *Presença*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

se afirma publicamente mais como destrutor que construtor. E é possível que as aparências sejam a favor desta impressão. Mas vejamos: 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 consequentemente 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. Isto que foi dito e redito na *Presença* — nunca é de mais repeti-lo. Ora ter-se-á este programa afirmado superior às nossas forças? Terá. Tê-lo-emos nós tentado com irregularidades e descontinuidades? Temos. Quem não sabe as hostilidades de toda a casta que, num pobre país como o nosso, rodeiam uma tentativa como a nossa? Não falo só de hostilidades materiais; mas das de toda a casta: Dirão, por exemplo, que *os da Presença* querem apenas *dar nas vistas* — os que na acção de outrem não vêem senão os móveis que lhes são mais compreensíveis. Dirão que *os da Presença* são mais ou menos todos malucos — os que a não lêem ou não sabem imputar a si próprios sequer metade da culpa de a não compreenderem. Dirão que *os da Presença* são um grupo fechado — os que a quereriam transformar numa *coterie* logo que nela tivessem cátedra; ou os a quem a *Presença* não lisonjeou como quereriam. Dirão que *os da Presença* desmentem as suas teorias de independência e liberdade — os que não entendem (a distinção é-lhes demasiado subtil) que as opiniões pessoais de *a*, *b*, ou *c* (pessoais mesmo que críticas) são independentes do programa duma folha; ainda que *a*, *b*, ou *c* sejam não só colaboradores como directores dessa folha. Dirão... Mas basta. A crítica é livre, libérrima, — até a de má fé. E o que cada um diz serve sobretudo para julgar quem o diz. Mas, acusados, nós defendemo-nos; tanto mais que defendemos juntamente uma mais ampla liberdade nas coisas de arte e pensamento. Eis razões suficientes para que na *Presença* se vá da crítica à apologética e à polémica. Não é puro *derrotismo* o que nos entretém. E se temos atacado, ou viermos a atacar, vários artistas (portugueses ou não, contemporâneos ou

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

não) — é que o seu valor nos parece aquém da consagração que em razão da própria mediocridade deles lhes oferece um pobre público. A esses artistas opomos outros — cuja semiobscuridade resulta exactamente de que a sua superioridade os torna menos fáceis. Se perante certas personalidades, certos gostos, certas *regras*, certas confrarias, certos *costumes* da sensibilidade e da inteligência temos tomado atitudes irreverentes, santo Deus!, é que essa nulidade ameaça tapar a fisga de ideal e mocidade que nos resta... Não será o Sr. Dr. Joaquim de Carvalho quem nos trate de demolidores ou negativistas, lá porque galas e galões, penduricalhos e sessões solenes, a venda das edições e as cadeiras da Academia, os banquetes de homenagem ou as consagrações de café, as barbas alvas do Sr. A ou os desgostos da família do Sr. B e o corte do fato do Sr. C, nos não embaraçam nada quando se trate de julgar uma obra de sensibilidade e pensamento. E combatermos para que a uma arte gasta, a um pensamento morto e a uma época exausta suceda (como sucederá) qualquer coisa de novo adentro do relativamente novo possível ao homem — também não parecerá ao Sr. Dr. Joaquim de Carvalho empresa destruidora. Quais, então, as causas da restrição do Sr. Dr. Joaquim de Carvalho? Talvez a nossa pobreza de volumes, — a nossa deficiência de *realizações definitivas?* Mas, evidentemente, não podemos manipular homens de génio: nem podemos fazer despontar, a um *fiat lux*, aquelas obras que custam o sangue duma vida... e que ficam. Além de que ainda não somos tão velhos que já não possamos esperar em nós próprios; nem tão crentes na pronta justiça da crítica que julguemos ser devidamente levada em conta a obra já considerável de alguns dos novos mestres. Vamos fazendo o que nos é possível. Temos, assim, procurado chamar a atenção do público sobre aqueles nossos artistas que ao menos as gentes letradas deveriam bem conhecer... e nem sempre conhecem; para o que temos solicitado a sua colaboração nesta folha, tentado quadros bibliográficos da sua obra, e sobre eles ensaiado estudos críticos. Por isso nos não devem eles agradecimento algum — nós é que lho devemos e *o público a nós*. Simultaneamente, vamos procurando reunir os novos de valor que aparecem. Nem todos acorrem? É certo. Mas por aqui passaram, passam, ou (assim o esperamos) passarão, muitos dos que até mesmo um futuro Sr. Dr. Mendes dos Remédios não terá remédio senão incluir num catálogo futuro de nomes próprios ilustres. E das Edições Presença, alguns volumes já saíram que alguma atenção tem merecido. Tão independentes umas das outras quanto o são, uns dos outros, os seus autores, — essas publicações vão realizando uma obra comum: só uma, e essa basta!: A de gerarem e exemplificarem uma atitude mais livre, um pensamento mais vivo, uma arte mais sincera. É vago este ideal?

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Serve-nos vago: Não proibimos nem impomos, em arte, senão o que a natureza do artista lho proíbe ou impõe. Proibir a quem quer qualquer limite que voluntária e naturalmente ele se imponha — seria tão opressivo, tão falso, como impor-lho contra sua vontade ou índole. Mas isto nos não obriga, julgando, a pôr em igual pé as naturezas superiores e as medíocres. Sabemos que em volta desta atitude se podem gerar equívocos. Não importa. Perguntamos: É uma atitude negativista e destrutiva? Supomos antes ser a atitude necessária, a atmosfera favorável às realizações que possamos esperar da nossa época. Colaborando no mesmo sentido, empreendeu a *Presença* promover conferências das quais já algumas se realizaram, outras se realizarão. E se continuamente havemos citado, estudado, procurado conhecer e procurado fazer conhecer certos mestres estrangeiros (mestres não porque nos prendam, sim porque nos libertam!) — aí está a colecção da *Presença* que o diga. E que ela forneça provas de tudo quanto acabamos de alegar. Ao Sr. Dr. Joaquim de Carvalho não faremos a injustiça de o supormos capaz de no-las pedir, — lendo ele a *Presença*. É natural, porém, que o excessivo trabalho intelectual a que o Sr. Dr. Joaquim de Carvalho se submete nem sempre lhe permita leituras repousadas... E então, é natural que a parte de crítica-polémica da *Presença* salte aos olhos antes das intenções construtivas subentendidas; subentendidas... quando não explícitas.

In *Presença*, n.º 35, Março-Maio de 1932, pp. 19-20.

COMENTÁRIO

AS MINHAS OPINIÕES SOBRE AQUILINO RIBEIRO E AS QUE ME SÃO ATRIBUÍDAS

José Régio

No n.º 37 da *Presença*, publiquei sobre *A Batalha sem Fim*, de Aquilino Ribeiro, uma nota que mereceu reparos do Sr. Manuel Monteiro no n.º 3117 (22 de Março de 1933) de *A Voz da Justiça*. O Sr. Ma-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nuel Monteiro ou leu apressadamente a minha nota crítica — daí o atribuir-me opiniões opostas às que nela defendo — ou supôs saber de antemão o que eu diria sobre Aquilino..., e enganou-se; mas não deu pelo seu engano. Não me demoraria, pois, a discutir o artigo do Sr. Manuel Monteiro (permita Deus que esse senhor disponha de luzes próprias que lhe amostrem os erros próprios sem socorro das candeias alheias...), se tal artigo me não fornecesse excelente pretexto a mais explicitamente expor opiniões que pelo menos já quis sugerir na minha nota, mas que, pelo visto, não ficaram tão explícitas que possam ser compreendidas a uma primeira leitura pelo público médio; às quais passo:

a) Começa o Sr. Manuel Monteiro por algumas observações sem importância acerca de revistas, jornais e crítica. Seguindo de perto, parece um desabafo pessoal publicado em tempos contra a *Presença* (ou contra algumas personalidades da *Presença*); diz «com o antigo que o homem é a medida de todas as coisas» e que «a crítica enferma quase sempre do subjectivismo a que estão sujeitas...», etc., etc. Citei o número do jornal em que saiu o artigo do Sr. Manuel Monteiro, não disponho de tempo nem de espaço para longas reproduções desse artigo. Mas encostando-se ao supradito desabafo, o Sr. Manuel Monteiro obriga-me a tomar o ar de vir ensinar aquilo que eu supunha que toda a gente sabia. Paciência!, cá vai: A crítica não pode atingir a objectividade pura, o absoluto da objectividade, pela razão mil vezes repetida de que o homem não atinge o absoluto. Mas a filosofia, a arte, a ciência, — todas as manifestações do espírito humano, as mais humildes como as mais altas, — sofrem do mesmo mal de não poderem ultrapassar as condições da natureza humana. Ninguém pensa que devamos por isso renunciar a elas: Ninguém pensa em deixar de *julgar* (ou antes: não há ninguém que não *julgue*, embora pretenda deixar de julgar) pelo facto reconhecido de todos os juízos humanos serem determinados pela própria humanidade de quem julga. Mas sejamos prudentes: O Sr. Manuel Monteiro não diz que a crítica *enferma* sempre. Diz que «enferma quase sempre». Eu vou portanto mais longe do que esse meu camarada: Eu afirmo que toda a crítica (mas toda!) enferma de subjectivismo! Toda, visto ser exercida por homens. Mas se o Sr. Manuel Monteiro e os Srs. *dissidentes* de 1930 concluem daí que toda a crítica é inútil ou impossível, — como ou porque redigiram e publicaram tais senhores os seus... (Meu Deus!, como classificarei os seus reparos?!) os seus reparos críticos? Ora o Sr. Manuel Monteiro concorda decerto comigo que na legião de críticos que vai desde o má-linguazinha de café, o pequeno despeitado roído de orgulho ou o efervescente articulista *trop pressé* até um Sainte-Beuve ou

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

um Taine — sempre há quem enferme *mais*, ou *menos*. Isto é: Sempre há críticas mais ou menos justas, mais ou menos esclarecidas, mais ou menos falsas. Precisamente: Se nós, homens, nos movemos no relativo, tudo está no *mais* ou no *menos*, no *melhor* ou no *pior*. O Sr. Manuel Monteiro também não pensa que há *piores* e *melhores* juízes, *piores* e *melhores* juízos?

b) Afirma o Sr. Manuel Monteiro que da minha nota ressalta a seguinte síntese: Aquilino é senhor de várias belas qualidades, *mas* não seguiu o caminho deste ou daquele. Esmagando os olhos como os petizes para verem estrelas, cometas e círculos luminosos, o Sr. Manuel Monteiro acabou por ver pairando sobre o meu artigo aquele terrível *mas* que me deixaria em completo desacordo comigo próprio e com a *Presença*. Esse *mas* fantástico leva-o a *julgar* a minha crítica digna da redacção de Júlio Dantas (por acaso, o único mérito do Dantas é *redigir* menos mal...) e a aplaudir, parece, algumas arbitrariedades do tal triste desabafo de 1930. Faça favor de tirar os punhos dos olhos, meu caro camarada, não tenha tanta vontade de me ver inconsequente comigo próprio (bem me bastam as inconsequências que de facto tenho) e por amor de Deus (se não por amor de mim ou por amor da crítica) raciocinemos um tudo-nada: Como passagens nefandas da minha nota, nefandas por comprovatórias da minha estreiteza, do meu sectarismo, da minha inconsequência, cita o Sr. Manuel Monteiro estas duas expressões: «Caminho errado» (na obra de Aquilino) e «a sua (dele, Aquilino) distância da complicada alma moderna». Para o Sr. Manuel Monteiro, *constatar* a distância a que se mantém Aquilino da complicada alma moderna (não é também um dos seus admiradores que o classifica de «bárbaro e saudável — não complicado e êxul»?), bem como encontrar insuficiências e caminhos errados na sua obra — é pretender impor a Aquilino a imitação dum Dostoievski ou dum Proust; e é puro dogmatismo da minha parte. Pois bem! o meu dogmatismo pode oferecer ao leitor manifestações mais retumbantes: Na obra formidável dum dos mais admiráveis criadores da humanidade (o Sr. Manuel Monteiro, com a perspicácia que o caracteriza, já adivinhou que me refiro a Dostoievski...) encontro eu importantíssimas insuficiências e até caminhos errados. Diante desses gigantes que se chamaram Ibsen, ou Proust, ou Camões, ou quaisquer outros, a minha inteligência e a minha sensibilidade, por débeis que sejam, não se obscurecem a ponto de eu pensar e sentir que tudo neles é igualmente e absolutamente bom. Ponho muitíssimas reticências na minha admiração por Gide. E não considero Valéry com estofo para ombrear com quaisquer grandes criadores. Vê o Sr. Manuel Monteiro? O crítico é assim: mesmo pequenino como eu. E por graça de Deus o

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

homem não pode deixar de se julgar, mesmo na pessoa dos seus mais altos representantes. Simplesmente, devo insistir aqui em algumas explicações; tudo por causa dos leitores apressados: É em nome do próprio génio de Dostoievski que ouso censurar Dostoievski (e sabendo que as minhas palavras são menos que pó diante da sua obra), como é em nome do talento do nosso Aquilino que censuro Aquilino; embora saiba por de mais que as minhas palavras não desviarão o curso da sua obra. *Constato* que a sua obra nos revela escassez de imaginação psicológica (revela, em compensação, acuidade de imaginação sensível), e chamando insuficiência (pois que lhe hei-de chamar?) a essa insuficiência de imaginação psicológica (a qual insuficiência o distancia da complicada alma moderna, a qual insuficiência não pode deixar de ser uma falta grave num romancista...) penso no entanto que Aquilino segue *caminho errado* quando se mete a querer fazer viver, sem o conseguir, personagens mais complexos, tipos de cidade, almas emaranhadas que Aquilino *não compreende de dentro*. O Sr. Manuel Monteiro engana-se pois redondamente (peço perdão para o advérbio) na sua interpretação da minha expressão *caminho errado*. Não!, eu queria lá que o nosso Aquilino tão da Beira, tão de Portugal e tão das coisas da terra incorresse no mais lamentável ridículo enveredando pelos caminhos de Dostoievski ou Proust?! Santo Deus!, que dislates terei eu escrito para me atribuírem semelhante dislate? Eu só quero que mestre Aquilino siga o mais possível a sua própria personalidade, as suas próprias possibilidades; constatando embora, como crítico, os limites dessa personalidade, e talvez lamentando-os como homem que não pode deixar de ter gosto pessoal, opinião própria. «No entanto (dizia eu na minha negregada nota) o coração do autor bate desta vez tão de uníssono com o do seu livro, etc., etc., etc.,... que *A Batalha sem Fim* é apesar de tudo um livro admirável.» Não é isto querer que Aquilino seja o que é? Não é por pensar que Aquilino está mais próximo de si próprio n'*A Batalha sem Fim*, — que prefiro este livro a alguns dos seus outros? Meu caro Sr. Manuel Monteiro: Eu aceito Aquilino tal como é. Felicito-o, como a António Botto, por ter sabido manter a sua obra alheia a modas, escolas e *coteries*. Mas aceitando Aquilino tal como é — «um genial rapsodo popular» no feliz dizer de Vitorino Nemésio — não me julgo por isso obrigado a deixar de reconhecer as vantagens e desvantagens, os dons e deficiências da sua maneira de ser. Duma vez para sempre: *Aceitar um artista tal como é, exigir, mesmo, de cada artista que seja o que é, não é colocar-se ante ele numa atitude de impossibilidade crítica*. Sublinho estas palavras para obrigar um pouco a reparar nelas o alegre bando dos leitores velozes...

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

c) O Sr. Manuel Monteiro fala das opiniões que há mais de cinco anos tenho sobre Aquilino. Ora é bem possível que fazendo crítica polémica numa altura em que era necessária (como, de resto, ainda o são hoje para boa gente que se diz culta, as manifestações de arte moderna eram então objecto de riso...), é bem possível, sim, que eu tenha exagerado numa ou noutra expressão referente a Aquilino, ou não tenha explicado suficientemente as minhas opiniões. O que o Sr. Manuel Monteiro não soube *sentir* na minha recente nota da *Presença* (espero que o tenha *sentido*, ou *reconhecido*, qualquer leitor mais raro) é que exactamente essa nota é um esforço para me retratar de quaisquer possíveis exageros, uma tentativa para me explicar melhor. Mas que soube ver o Sr. Manuel Monteiro na minha nota, senão aquilo que de antemão tinha a certeza de ver? Quando no meu artigo se inclui uma crítica, embora indirecta, aos que evocassem Proust e Dostoievski a fim de amesquinhar Aquilino («Julgo tais aproximações» — está lá escrito — «tão inúteis como inoportunas»), supõe o Sr. Manuel Monteiro que faço aquilo mesmo que declaro achar inútil e inoportuno. O Sr. Manuel Monteiro diz: «Logo no princípio, — e mais adiante — Régio vem com os exemplos de Dostoievski, Proust...» Mas para que é que o Régio vem com Dostoievski e Proust, Sr. Manuel Monteiro? Ah!, permita Deus que o Sr. Manuel Monteiro disponha de luzes próprias que lhe amostrem os erros próprios, sem socorro das candeias alheias! Senão... Senão, lá vai uma reflexão à La Rochefoucauld: É-nos muito difícil reconhecermos os erros próprios, quando no-los mostram aqueles mesmos contra quem erramos.

d) E no restante do artigo o Sr. Manuel Monteiro ensina-me tão claramente o que eu próprio tenho pretendido ensinar, o Sr. Manuel Monteiro dirige tão convictamente à *Presença* frases que já são lugares-comuns da *Presença*, o Sr. Manuel Monteiro fulmina-nos tão entusiasticamente com as nossas próprias munições, — que, francamente, não posso deixar de sorrir... Sr. Manuel Monteiro!: O Senhor só não é convidado para crítico da *Presença* por ter declarado, fazendo suas umas palavras do poeta João de Barros, que «não é, nunca foi e nunca pretenderá ser crítico». Por o ter declarado... e por ter dado as suas provas. Mas conhecendo tão bem a *Presença*, parece não se recordar dumas *Afirmações* que já lá vieram publicadas; e que respondiam a várias arbitrariedades sustentadas contra a revista. Segundo uma dessas *Afirmações* (e essas é que são da responsabilidade da revista, por terem saído como tal) temos o direito, a *Presença* e eu, de exigirmos que nos não confundam as opiniões. O Sr. Manuel Monteiro não deve culpar a *Presença* pelas minhas opiniões, muito menos pelas que me atribuem. Não seria paradoxal, por exemplo, responsabilizar *A Voz da Justiça* pelas vozes do Sr. Manuel Monteiro?

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

e) Terminando: Agradeço ao Sr. Manuel Monteiro o pretexto que me forneceu para definir um pouco melhor a minha atitude ante Aquilino. Essa atitude pode muito bem não ter valor senão para mim. Isso me basta. Todas as restrições que possa pôr à obra de Aquilino Ribeiro não me impedem de o considerar um grande artista, e um grande exemplo moral de trabalhador das letras numa terra e numa época de diletantes.

In *Presença*, n.º 38, Abril de 1933, pp. 14-15.

AFORISMO E DISCURSO

José Marinho

Parece que numa época em que a ideia de descontinuidade prevalece sobre a de continuidade, o aforismo deveria ser objecto de atitude compreensiva tanto da parte dos artistas como da parte dos pensadores. Não acontece, todavia, assim. Se há em muitos compreensão do sentido e valor do aforismo, nota-se em outros relativamente a ele reserva e até desconfiança hostil.

O interesse do aforismo é representar na expressão das ideias o máximo de descontinuidade. Ora os homens amam apesar de tudo o caminho seguro e sem sobressaltos. A luz do aforismo é descontinua, remota, difícil como a das estrelas, o aforismo é modo estelar de expressão; os homens amam, porém, o sol e o dia claro, anima-os a vontade de luz meridiana e contínua.

A muitas pessoas o aforismo parece coisa absurda. O que se exprime aforisticamente, dizem esses, não poderia fazê-lo discursivamente? Casos há, na verdade, em que seria possível dizer discursivamente o mesmo que se disse aforisticamente; nesses casos não aparece o puro aforismo, irredutível a qualquer outro processo de expressão. Por vezes, porém, não é possível dizer de outra maneira senão aforisticamente, a menos que se adopte o silêncio. E o silêncio é, na verdade, esse modo de expressão, ora voluntário, ora involuntário, ao

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

qual chegam por diferentes vias os mais sábios e os mais ignorantes. O aforismo está perto do silêncio e o aforista perto de cerrar os lábios com resignação ou desespero.

Se considerarmos o aforista relacionando-o com os homens sociais, havemos de encontrar o aforista como sendo por excelência homem insocial. A sociabilidade é feita de palavra fácil e fluente e alimenta-se da espontaneidade ingénua. Pelo contrário o aforismo é resistência à palavra fácil e à espontaneidade ingénua. A discursividade é muitas vezes feita de pequenas transigências com a palavra do senso comum e a lógica nela implicada; e quando a discursividade ultrapassa esse plano é para se situar sempre num plano de sociabilidade intelectual.

A desconfiança que o aforismo suscita não deixa de ser, afinal, compreensível. Esse processo de expressão das ideias assinala, com efeito, uma crise da actividade intelectual, entendendo por actividade intelectual o trabalho conceptual e dialéctico do espírito. O aforismo ou nasce de uma crise dialéctica ou da impossibilidade de traduzir uma dialéctica interna que supera os hábitos de pensamento e só por figura se designa por aquele termo. Entretanto, uma distinção capital é possível aqui. Ou a forma aforística representa acidental maneira de expressão de um pensador que ainda se não encontra na plena posse dos seus melhores dons, e cuja exigência de profundidade e plenitude o leva a preferir falar entrecortadamente a exprimir-se mais discursiva, mais claramente, mas de modo parcial; ou procede de uma incapacidade não já acidental do homem para traduzir certas intuições instantâneas, certas obscuras experiências, que pela sua mesma superioridade são remotas, fugazes, e em vão pretenderíamos desenvolver discursivamente. Neste último caso tem o aforismo a sua justificação inteira e muitas maneiras de exprimir, que, aparentemente, parecem diferentes dele e até opostas ao processo aforístico, lhe são redutíveis.

Já se reparou, por exemplo, que o *more geométrico* em Espinosa é apenas exterior vestuário de um pensamento que transcende um pensamento de inspiração científica; para mim, é essa uma nota justa, mas parcial. O pensamento de Espinosa é um pensamento que, por incompatível na sua maravilhosa profundeza com o cartesianismo, se exprime aforisticamente. As ideias de Espinosa mais de acordo com o pensamento da época, menos escandalosas, por assim dizer, aparecem nos teoremas. Como são mais claras, mais nítidas, e mais adequadas entre si, e além disso, de maneira geral, concordam melhor com o pensamento da época, deu-lhes esse lugar de relevo. Relegou para os escólios o que lhe parecia menos conforme com o pensamento da época e o pensamento tradicional; hoje para nós a maior profundidade e actuali-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

dade de Espinosa está nos escólios, e teremos muitas vezes de introverter a ordem da sua exposição para melhor o entendermos.

Há um momento na construção dessa obra maravilhosa de vastidão, de profundidade e de íntimas e sugestivas ressonâncias, em que Espinosa sente necessidade de pôr de parte o seu método habitual. É nessa maravilhosa síntese de sínteses com a qual fecha o livro IV. Atentemos nas palavras com que abre esse apêndice: «O que ensinei neste livro, escreve, sobre a maneira correcta de viver, não está disposto de forma a poder ser abrangido numa visão simples. As verdades expostas encontram-se esparsas, demonstradas segundo a ordem por que me foi possível deduzi-las mais facilmente umas das outras. Por isso me propus recolhê-las aqui, ligando-as às ideias capitais.»

Importa agora ver se o aforismo é pela sua natureza irredutível ao pensamento ou se o pensamento discursivo lhe é irredutível a ele. Usarei da perspectiva oposta à perspectiva vulgar. A perspectiva vulgar é a de considerar o descontínuo do aforismo partindo da ideia de continuidade do discurso; farei aqui ao contrário, colocando-me no descontínuo para dele considerar o contínuo.

Reencontro em primeiro lugar uma ideia já expressa: de que o aforismo não significa ausência de interior discursividade. Implica, sim, uma discursividade realizada em planos diversos de intelecção: uma discursividade da qual o pensador tem a inequívoca presença, mas que se realiza com uma face voltada para a luz e outra para a sombra. Ora, se se tiver reflectido com certa profundeza no pensamento chamado discursivo, não há-de ter escapado que o carácter acima atribuído ao pensamento aforístico existe ainda naquele. Pois não há nenhum pensamento cuja clareza, cuja compreensividade sejam constantes. Bem ao contrário de ser expressão de uma constante compreensividade, o pensamento discursivo é preparação de certos momentos de compreensividade. Uma constante compreensividade é o ideal de todo o pensamento, mas ela não se encontra no homem. Assim, para quem não considerar as relações do pensar aforístico com o pensamento discursivo, se atenua a diferença entre os dois. Na implacável noite intelectual em que vem a encontrar-se, o homem que renegou as ilusões do saber fácil e começou a aprofundar-se encontra duas expressões possíveis: ou aquela que ponteia de mais frequentes luzes o caminho que vai seguindo, ou aquela outra que, não podendo fazê-lo tão frequentemente, se limita a dar de longe em longe um sinal da sua passagem.

Se houvesse no espírito do homem pura, perfeita continuidade, o pensamento aforístico seria apenas transitório, e sinal da incompleta posse que um certo pensamento toma de si mesmo. Se não existe pura continuidade, se o espírito do homem salta constantemente para

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

realizar-se resíduos ou antecipações insolvidas, o pensar aforístico aparece ao lado do pensamento discursivo como mais de acordo com a condição do homem. Ante o pensamento de discursividade explícita e confiada se apresenta o aforismo com «toda a sua entranha dificuldade como traduzindo melhor a realidade real do homem, enquanto aquele melhor exprime o que no homem é ideal, o que o homem tende a ser e não é ainda.

À pergunta sobre se existe no homem perfeita continuidade responde de maneira negativa a experiência interna que o pensador toma de si. Enquanto nos apreendemos, apreendemo-nos, com efeito, como unidade e continuidade afectiva ou intelectiva. Unidade e continuidade são, porém, em todo o ser capaz de consciência, antecipação, absolutização em certo sentido inadequada. Não podemos existir, nem representar-nos a própria existência, nem exprimi-la senão realizando-nos como unidade a todo o momento. Entretanto, para isso, que nos é imprescindível, temos de saltar (retomando uma expressão atrás encontrada) sobre resíduos ou antecipações insolvidas. Tem-se modernamente comparado a vida espiritual a uma corrente. Mas o espírito do homem não decorre com a fluência do rio considerado totalmente fluente, mas com uma fluência de não fluências. Não só o homem mais inclinado a pensar tem mil momentos em que não pensa, mas come, dorme, ri ou ama, como ainda o seu pensamento é entrecortado e a todo o momento se perde para retomar-se. O pensamento no homem implica o não pensado, assim como o amor implica o não amado e o ser implica o não sido. Nós somos aquele que busca pensar-se perfeitamente, amar-se perfeitamente, perfeitamente ser-se (digamos assim), mas que não se pensa, não se ama, nem se é ainda em nós, e não desiste. A dor, o desespero, o desânimo, o suicídio são, como sabem todos quantos os meditaram, alguns dos sinais mais inequívocos da firmeza com que procuramos realizar o verdadeiro ser para persistir nele.

A afirmação de que o pensamento no homem implica o não pensado será chocante para alguns leitores. Para alguns, o pensamento ou realizará uma apreensão completa ou não será pensamento. Esta possibilidade do pensamento exaurir o seu objecto está muito bem marcada por Descartes. Para Descartes o pensamento é uma actividade una, contínua e simples capaz de apreender a simplicidade; ora para ele não só o simples existe como todo o complexo lhe é redutível. Mais do que qualquer resumo, vale este trecho muito revelador das *Regras:* «É por conseguinte evidente que nos enganamos se julgarmos não conhecer inteiramente alguma destas naturezas simples; pois, se o nosso espírito adquire sobre ela a mínima noção, o

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

que é absolutamente necessário, desde que se supõe que fazemos sobre ela um juízo qualquer, disso deve concluir-se que nós a conhecemos inteiramente; doutro modo, não se poderia dizer que ela é simples, mas composta do que percebemos dela e do que dela julgamos ignorar.» Trecho precioso é este, pois nos coloca no coração do nosso problema. Para o autor das *Regras* existe uma possibilidade de iluminação intelectual da realidade porque todo o complexo se resolve em simples, todo o caos aparece cosmos ao pensamento consciente. Pelo conceber, claramente saem as coisas da noite, pelo conceber, distintamente surgem do caos. A visão genial de Descartes que serve de suporte à sua explicação da actividade do espírito e à sua concepção da existência, explicitou-a Descartes parcialmente apenas no seu *Discurso do Método*: as coisas vistas com acuidade pelos homens superiores parecem-lhes comuns aos outros homens, e por isso eles se demoram nelas, muitas vezes, menos do que convinha. Segundo a aludida visão cartesiana, homem e mundo, enquanto aparecem no pensamento não plenamente realizado, são sonho, noite ou caos. Assim, segundo Descartes, se reencontra o pensamento a si mesmo: o mundo que é obra de um ser que pensa tudo enquanto se pensa, carece de ser pensado para reencontrar-se no *fiat* de que provêm. E assim como tudo nasceu da noite originária para o dia pelo *fiat* divino, e assim como do caos pelo mesmo *fiat* tudo passou ao cosmos, assim pelo pensamento do homem toda a obscuridade se torna clareza e toda a confusão distinção. Ao pensamento que sempre duvida ou que ignora a necessidade da dúvida e da crítica, substitui o filósofo o pensamento de dúvida gradual que permite chegar a certezas. E a constituição de uma dúvida metódica bem assinala o pendor do pensamento discursivo para dar sentido de afirmação ao que aos outros homens se antolha mais hipotético ou negativo.

À atitude de Descartes contrapõe-se uma outra. Esta oposição é mais do que um simples episódio: a oposição Pascal-Descartes traduz, talvez melhor do que nenhuma outra análoga, aquela dupla maneira de considerar a actividade espiritual, cuja caracterização é objecto deste ensaio.

Ante Descartes eleva-se então Pascal. Neste, a confiança nas possibilidades do pensamento, a confiança na razão subsiste. Contudo, o seu caminho é diferente e por vezes oposto ao de Descartes; de premissas idênticas tira conclusões antipódicas das suas: «Sinto, diz ele, que posso não ter existido; pois o eu consiste no pensamento.» Assim medita Pascal, introvertendo totalmente o sentido do célebre *cogito* cartesiano. Mas procuremos um texto com mais desenvolvimento e relativamente mais explícito, um trecho no qual se revele esse jeito indefinível

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

e quase fugitivo de pensar que leva Pascal para os antípodas de Descartes, dos seus contemporâneos e da maioria dos humanos: «Cada coisa é aqui (quer dizer: neste mundo) verdadeira em parte e em parte erro. A verdade essencial não é assim: essa é inteiramente pura e inteiramente verdadeira. Uma mistura como aquela abastarda-a e aniquila-a. Nada é puramente verdadeiro, e assim nada é verdadeiro, se entendermos verdadeiro de uma verdade pura. Pretender-se-á ser verdadeiro que o homicídio é mau: sim, dir-se-á, porque conhecemos bem o mal e falso. Mas a que poderemos chamar bom? A castidade? Não: acabar-se-ia o mundo. O casamento? Não: vale mais a continência. Não matar? Não: as desordens seriam horríveis, e os maus matariam os bons. Matar? Não: é contra a natureza. Não temos verdade ou bem a não ser parcialmente, e numa mistura com o erro e o mal.»

Não podemos reler ainda hoje aquelas palavras sem nos sentirmos profundamente perturbados, como ante uma expressão do que há de mais agudamente contraditório na nossa existência. Não podemos deixar de sentir-nos fundamente abalados como ante o mais irredutivelmente irremediável. O pensamento e a arte moderna exploram muitas vezes o domínio que Pascal circunscreveu com aquele aforismo.

E ainda assim nos sentimos inquietos e fechados no círculo ora estreito, ora vasto, mas implacável, da implicitação monstruosa que Pascal nos revelou sermos.

Qual a origem deste aforismo de Pascal? Há alguma coisa comum entre essa origem e a origem do trecho de Descartes atrás citado. Por isso mesmo os quis aproximar.

A intuição suposta no trecho pascaliano é uma das intuições essenciais do pensamento do século XVII, uma das intuições germinais de todo o pensamento metafísico.

Traduz-se essa intuição na ideia de simplicidade e de unidade. Mas enquanto para um Descartes a simplicidade se encontra no mundo e é apreensível pelo homem, Pascal não vê simplicidade senão no divino. Para este, a natureza e o homem são complexos, mas de uma complexidade a que não vê limite. Pois que para o infinitamente grande como para o infinitamente pequeno se abrem *dois infinitos*. Nada é dado ao homem como simples, nada lhe é dado puro. E assim como distinguir bem e mal, justo e injusto, verdadeiro e falso?

Pascal dá com as suas *Pensées* significado eterno e valor eterno ao aforismo. Ninguém como Pascal capaz de lho conferir. Não realizou Pascal, como poucos, antes e depois dele, o *espírito geométrico?* Aconteceu-lhe o que de ordinário não acontece aos geómetras, descobriu o que excede o espírito geométrico: *o espírito de finesse*. E este espírito

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

de finesse é aquele capaz de abrir o homem para o mistério do homem e para o mistério divino.

Erguendo-se ante os pensadores da sua época, Pascal mostra os limites do seu pensamento ou sugere-os, e dá a visão abissal das contradições do homem. Em muitas das contradições que ele marcou continuam os homens a debater-se. Ora, para dar esse potente sentimento da dualidade do homem, para dar a sua atitude ante o que o excede e o diminui, ante o infinito do mundo e o abismo de si mesmo, partiu Pascal de uma intuição aguda do divino como não tiveram os seus contemporâneos. E essa intuição podemos exprimi-la da seguinte maneira: a simplicidade que me é possível afirmar de Deus não me é lícito afirmá-la de nada mais. Intuição, aliás, cuja fecundidade está longe de esgotada para aqueles que a atingiram.

Pois bem. A interpretação rigorosa da ideia de Pascal expressa acima fê-lo antecipar sobre o pensamento do seu tempo. Nós hoje nos julgamos mais aptos a compreender as suas ideias e as suas sondagens, como o não podiam fazer os contemporâneos. Parece que, com efeito, o somos, suposto o dom espiritual e a possibilidade de realizar aquele esforço que a compreensão das *Pensées* demanda.

Mas se hoje o podemos compreender melhor, seria um logro supor possível esgotar discursivamente o conteúdo e o sentido dos aforismos pascalianos. O sinal das *Pensées* como de todas as obras de génio é a sua irredutibilidade, o seu poder de desdobrar-se em explicações multímodas, em sugestões incessantes, guardando sempre o seu mistério. Assim, são tais obras sinal próximo do homem que as gerou. Pois também o homem se desdobra em mil ideias e ansiosamente procura explicar-se, e guarda, no entanto, sempre aquele mistério pelo qual existe, e ainda no mesmo pensamento guarda o seu mistério... Também o homem se dá incessantemente pelo amor a poucos ou a muitos, mas guarda o seu mistério no amor de si mesmo.

A quem quer que se propusesse reduzir as *Pensées* a pensamento discursivo, esperá-lo-ia a mesma derrota que teve Pascal ao pensar em redigir discursivamente o seu livro, se, na verdade, começou por isso. As *Pensées* são contraditórias. E contraditórias não por Pascal estar aquém do pensamento lógico (ele, o geómetra, ele, o dialecta impecável), mas porque há um certo pensamento que se situa para além. E este pensamento não tem apenas uma raiz na razão, mas, como mostrou o mesmo Pascal, mergulha ainda uma raiz no coração. Nasce num espírito que se encontra nos confins do espírito, ali onde as distinções se esbatem, pensamento de quem saltou conscientemente por sobre o princípio de contradição e para o qual, portanto, não se aplicam medidas comuns.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Sim. Ainda mesmo quando o aforismo não tivesse servido à expressão do pensamento de um Lau Tseu, ainda quando o próprio tempo com sua usura sábia nos não tivesse tornado aforístico o pensamento da maioria dos gregos, ainda mesmo quando entre os modernos não tivesse Nietzsche abandonado a sua dialéctica subtil para recorrer ao aforismo, ainda então, com as *Pensées*, o aforismo seria o género eleito do que tendo intuído o divino e o homem abissal paira entre dois abismos.

Limitando o seu pensamento em latitude, o aforista ergue-o ainda, como luminosa flecha, que, mais rápida do que o lento caminhar, antecipa o seu caminho para Deus e o desvenda.

E assim, o aforismo, por uma dessas curiosas duplas perspectivas com que nos encontramos muitas vezes no limite extremo do aprofundamento de uma questão, revelando o ser do homem no qual a vigília, que é o pensamento, é tecida ainda de sonho e a continuidade é ainda prenhe de descontinuidade, revela também, na sua vigília entrecortada, na sua descontinuidade resignada, o ser que é pura vigília, continuidade perfeita.

In *Presença*, n.º 43, Dezembro de 1934, pp. 4-6.

CINEMA PORTUGUÊS

GADO BRAVO

José Régio

Óptimo desempenho de Siegfried Arno — herói do filme apesar de figura secundária na acção; boa interpretação de Olly Gebauer, que não é responsável da indecisão psicológica de Nina; sobriedade e correcção da parte de Raul de Carvalho; e sobriedade e correcção tanto mais louváveis quanto os nossos artistas de teatro nos não têm habituado muito a tais qualidades, se chamados ao cinema; notável confirmação dos naturais dons de Mariana Alves, e do seu à-vontade ante a objectiva. Eis quase tudo, quanto aos intérpretes. Nita Brandão..., — fizeram-lhe dizer coisas bem difíceis de dizer com naturalidade! É muito mais expressiva quando silenciosa, debruçada no seu

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

romântico muro, à espera de Manuel. E Artur Duarte..., — porque diabo diz Artur Duarte banalidades quotidianas com a afectação dum mau intérprete de Wilde a dizer preciosidades?! Certa aura que lhe advém de ter trabalhado no estrangeiro levou-o, talvez, a querer exceder-se... e deu aquilo. Que modesta que é a nossa vaidade!

A fotografia, de Heinrich Gärtner, é esplêndida. Não são muitos os filmes em que abundem tão belas imagens. A música de Luís Freitas Branco e Hans May julgo haver concorrido em muito para o agrado do filme. E digamos agora duas palavras sobre a realização de *Gado Bravo:* Não sei que parte dela cabe a António Lopes Ribeiro, e qual a importância da supervisão de Max Nosseck. Sei que uma satisfação nos oferece *Gado Bravo:* A de vermos, finalmente, uma produção portuguesa comparável a qualquer outra, de qualquer país, cujas pretensões não subam além da de nos contar amavelmente uma historieta. Honras sejam prestadas, por isso, a António Lopes Ribeiro, a todos os seus colaboradores, ao Bloco H. da Costa! A quem achar que é pouco, poder-se-á responder que o cinema português ainda não fez mais; nem tanto. E a quem pensar que o mais largo quinhão no agrado com que tem sido recebido o filme cabe a elementos estrangeiros (o que é possível), poder-se-á retorquir que, ao menos por enquanto, nos não deve interessar o bairrismo de só aceitarmos elementos nacionais. Nações perante as quais temos uma experiência cinematográfica nula — não se inibem de chamar todos os elementos estranhos notáveis; antes os disputam. Nem por isso as suas produções deixam de ter carácter étnico.

Assente, pois, que o *Gado Bravo* já é uma produção que nos não humilha aos olhos de qualquer público mais ou menos culto, — uma insuficiência nos parece capital no filme; e à qual todas se reduzem: A sua insuficiência de miolo psicológico. Isto é: a sua pobreza de verdadeira acção, a sua superficialidade pueril na descrição dos conflitos sentimentais. Já a este reparo me objectaram que era reparo de literato. Pois deixá-los falar, os que fingem ignorar, ou na verdade ignoram, que a técnica *não passa dum meio.* Se o *Gado Bravo* fora uma simples fantasia no gosto opereta-revista, seria inoportuno, talvez, exigir-lhe verdade humana. Mas por banal que seja o seu argumento — o certo é que pede certa descrição do mundo interior dos personagens. Ora o conflito sentimental de Manuel hesitando entre a mulher que deseja (supomos que a deseja) e a mulher que ama (supomos que a ama) *não se vê;* como se não vê o carácter de Nina; nem outras coisas. Tudo se deve e pode *ver* num bom filme, começando pelo invisível; e sem ser necessário insistir. Basta, para isso, que nos dê esses preciosos *petits riens* que dizem tudo... Creio, por mim, que se não faz um filme *de grande classe* com a simples beleza fotográfica das

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

imagens, o mais ou menos hábil manejo da objectiva, e o mais ou menos sábio arranjo de situações mais ou menos divertidas, mais ou menos melancólicas... de efeito certo sabre a sensibilidade pública. Sem *qualquer coisa* que lhes dé unidade e sentido, — essas vantagens ficam sendo pouco. Eis porque, sendo o nosso melhor filme de acção até hoje realizado, o *Gado Bravo* ainda fica sendo uma agradável promessa;... e um filme para certo gasto, com transigências que vão ao ponto de vermos Manuel e Branca saindo da igreja em *travesti* de noivos...

DOURO, FAINA FLUVIAL

José Régio

Assim o *Douro* é que é, até hoje, o nosso melhor filme, e um óptimo documentário em qualquer lugar ou tempo. E porquê? Por uma simples e poderosa razão: Porque o seu realizador é um artista que se exprime através do cinema.

Vários preconceitos (e bem pouca ousadia!) têm presidido à produção dos ainda raros filmes portugueses; entre quais preconceitos avulta o de se crer que o cinema português não terá mercado senão condescendendo com o mau ou, pelo menos, mediocre gosto de certo público. Esta convicção vai ao ponto de senhores muito civilizados se indignarem com a atitude crítica de se julgar um filme... pelo que ele vale! Para tais senhores, nem um crítico de arte cinematográfica tem direito a formular sobre um filme o seu juízo estético: pois se alguém se atreve a encarar um filme como qualquer crítico de arte encara uma obra de arte, logo lhe atiram à cara com o dinheiro que o filme custou, com os esforços que exigiu, com a necessidade de remuneração do dinheiro e dos esforços, com a conveniência de se não desacreditar a produção nacional, etc., etc., etc. Segundo tal concepção de crítica de arte, não se poderia achar mau um quadro sem se averiguar se o pintor tinha, ou não, dinheiro para boas tintas, tela, caixilho; e não se poderia pensar mal dum livro sem se atender ao tempo e trabalho que custou, à timidez dos editores, ao gasto do público; ou dizer mal duma comédia, ou drama, sem se ter sopesado as despesas de montagem, os interesses do empresário, as atribulações do autor; etc., etc., etc. Ora longe de mim a ingenuidade de condenar os industriais do cinema: Sendo o cinema, para eles, mera indústria, — é coe-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

rente obrigarem-se a explorar tudo quanto pareça capaz de lhes devolver os capitais... e pagar juros. O que penso é que também há perante o cinema outras atitudes, outras aspirações, outros pontos de vista; e também não serão, esses, perfeitamente coerentes em quem os tem? Além de pensar (chamem-me embora utopista, provinciano, metafísico..., o diabo!) que entre os meios de se conseguir remuneração pode estar o de se tentar, finalmente, *realizar um bom filme*. Já se pensou em que um bom filme nosso *também* poderia ter público? e poderia o que não podem os nossos filmes tristemente locais — explorar o mercado estrangeiro?

Voltemos agora ao *Douro, Faina Fluvial:* que tudo isto vem a propósito do *Douro*, pessoalíssimo documentário de Manuel de Oliveira. Os que julgam que só há público para as tristes coisas realizadas *ao gosto do público* — reparem que o público e a crítica têm sido concordes em saudar esta arrojada produção. E se em Portugal houvesse, realmente, o desejo de se fazer bom cinema, Manuel de Oliveira e António Mendes, seu precioso colaborador, achariam imediatamente facilidades que lhes permitissem realizar tudo quanto o *Douro* promete. Que o *Douro* não tenha defeitos? Pode tê-los, graças a Deus!, que nem por isso as suas belezas desmerecem. Já se notou que em grande parte do filme as imagens se sucedem (direi que às vezes quase se atropelam) num ritmo que, por vertiginoso, brusco, trepidante, se afasta da maleabilidade desejável. Ora tal ritmo pode traduzir uma intenção, conseguir um efeito (quase sempre é o caso) e torna-se legítimo. Só o não é quando, por assim dizer, se mecaniza e roça a monotonia. Demais, não é a própria beleza de certas imagens que nos indispõe contra a rapidez com que voam?

Afora estas dúvidas, (e obra-prima não é a que está acima da crítica, mas a que sobe acima dos seus próprios defeitos) o *Douro* é uma pequena obra-prima; e um milagre não só de sensibilidade e inteligência — também de persistência, independência e vontade, dons que tanto nos faltam: Com um mínimo de condições favoráveis, Manuel de Oliveira realizou o que outros não realizam com um máximo. A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e *nuances*, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia, — tudo, ao longo dum dia de actividade na margem do Douro, nos é dado com verdadeira grandeza. Precioso como documentário, o *Douro* excede assim, e em muito, o valor dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também, documento dum temperamento de artista. Manuel de Oliveira é

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? Conseguir boas imagens e boa montagem segundo processos mais ou menos conhecidos, em mira a efeitos de agrado mais ou menos seguro, é, talvez, relativamente fácil; porque é questão de aprendizagem e experiência. Não pode um artista dispensar a aprendizagem e a experiência. Nem de modo nenhum se pretende que Manuel de Oliveira as dispense! Talvez haja, no *Douro*, hesitações (por deficiência ou excesso) que elas lhe ensinarão a corrigir. Mas o que já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma vocação própria — é conseguir criar esse halo poético, e transmitir essa vibração humana, que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro:* Ser uma obra de arte.

In *Presença*, n.º 43, Dezembro de 1934, pp. 13-14.

CRÍTICA

HISTÓRIA E CRÍTICA DA POESIA BRASILEIRA. EDISON LINS. ARIEL. 1937

Adolfo Casais Monteiro

É evidente que se manifesta neste livro uma grande boa vontade: de acertar e de fazer obra útil. Contudo, o livro é fraco, e mais capaz de estabelecer a confusão do que de auxiliar a compreensão. O autor diz-nos no prefácio que tem vinte e um anos, e talvez o tenha dito como quem se desculpa. Mas poderá isso ser uma desculpa? Parece-me pelo contrário que alguns dos grandes defeitos do livro não são daqueles que absolve a pouca idade de quem os manifesta. Em primeiro lugar esta História e Crítica contém muito pouca crítica, a não ser na parte melhor do livro, que é um rápido panorama de poe-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

sia brasileira desde os seus começos até à nossa época. E digo rápido, porque essas duzentas páginas abundam mais em transcrições de poetas e em enumerações do que em observação crítica do autor. Esse panorama, porém, tem ao menos a vantagem de conter uma severa revisão de valores, pondo a nu a ausência de poesia em tantos a que os historiadores se obstinam em considerar poetas quando não passam de laboriosos versejadores. Mas a outra metade da obra, na qual são estudados (?) os poetas contemporâneos, é o caos mais desolador que se pode imaginar — e pena é, porque o seu autor deixa transparecer os mais evidentes dons para realizar um trabalho sério. Mas não o fez, e o seu trabalho tem mais de desordenada reportagem do que de estudo crítico. Além disso, a própria organização do livro reflecte a mesma desordem: dá a impressão de que o autor o mandou para a tipografia aos pedaços, e deixou aos tipógrafos o cuidado de os disporem à sua fantasia... e eu diria até que lhes deixou o encargo de o redigirem, tão mal escrito o livro está. De facto, custa-me a acreditar que muitos dos seus defeitos não pudessem ter desaparecido se tivesse havido uma revisão cuidada do texto.

PUREZA. ROMANCE DE JOSÉ LINS DO RÊGO. LIVRARIA JOSÉ OLÍMPIO EDITORA. RIO DE JANEIRO. 1937

Adolfo Casais Monteiro

José Lins do Rêgo, que se celebrizou há uns anos com três belos livros que, do menino ao homem feito, descreviam a vida dum «herdeiro de engenho», obras em que predominava uma tendência subjectiva na construção romanesca, pareceu depois aspirar à realização de obras mais impessoais, digamos assim, como «Moleque Ricardo» e «Usina», esta última principalmente denotando a preocupação de, para lá da história das personagens, representar o conflito de forças a elas superiores; assim, em «Usina», a *luta* da fábrica moderna, e da sua gelada indiferença pelo *material humano*, contra os velhos processos do engenho. Seja qual for o valor que se possa dar a estas obras, segundo o ponto de vista que se adopte, o certo é que, literariamente, indicavam uma decadência em relação a «Menino de Engenho», a «Doidinho», e a «Banguê». A preocupação de atingir um estilo

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

indiferente, digamos, objectivo, não deixou de marcar essas obras com dedadas de frieza, dando-lhes aquele aspecto de obras feitas, mais com a inteligência do que com o coração e o *instinto*, que as torna pesadas, de leitura laboriosa. Assim em «Usina», as primeiras quarenta páginas (das mais belas de toda a literatura brasileira de hoje) contrastam nitidamente, pela vivacidade e profundeza, com o resto do livro, no qual, quisesse-o ou não, Lins do Rêgo se mostra seco, mais memorialista e historiador do que romancista, *traindo* as suas personagens, e diminuindo-as, pela preocupação de mostrar o esquema dos imperativos económico-sociais que as determinam.

Com «Pureza», Lins do Rêgo, como o nadador que se distende voluptuosamente e, sem movimentos, se deixa levar ao sabor das águas depois do esforço violento duma corrida — parece ter-se abandonado ao simples prazer de escrever, uma história, a simples história dum doente do peito que vai curar-se para uma aldeola tranquila. «Pureza» reata a linha quebrada com «Moleque Ricardo», linha que é, em meu entender (e tanto quanto se pode julgar uma obra dum «novo», que ainda nos pode oferecer surpresas) a da sua verdadeira vocação. Com este livro, Lins do Rêgo volta ao romance de figura central, de acção que se tece em função duma vida, como volta à utilização da primeira pessoa, tal como nos seus três primeiros livros. «Pureza» é contudo diferente de qualquer deles, que não tinham propriamente o carácter de romances, e principalmente o da confissão. Aqui, por simples que seja a ficção, e a acção reduzida, encontramo-nos de facto ante um romance. É contudo um romance que desafiará a pretensão de o enquadrarmos numa categoria definida; aqui, a única técnica é a extrema simplificação de tudo, desde o enredo ao estilo. Como na «Cabocla» de Ribeiro Couto, dir-se-ia que o ambiente exerce sobre o romancista a mesma acção que sobre as personagens. Pondo de parte as enormes diferenças entre os dois livros, o certo é que, também neste, a mulher e a natureza se aliam, para curar o citadino, para lhe curar a alma e o corpo. E esse ar mais puro que cura os corpos, parece também prolongar-se no estilo, na simplicidade da intriga, na leveza do desenho de todas as figuras. E já que estamos comparando os dois livros, não deixa de ser interessante notar que, enquanto em «Cabocla» é o amor puro duma cabocla que atrai o citadino, em «Pureza é a pura sensualidade das duas filhas do chefe da estação que salvam Lourenço do complexo de inferioridade em que o mantivera a sua ineficiência perante a carne, aliada à doença. «Pureza» vem a ser pois a história duma descoberta de vida, duma libertação. Mas, obra discreta, não é lá que se encontrarão hinos à natureza e à carne. Sob este ponto de vista, é de notar que na obra de Lins do Rêgo não se encontra aquele *tropicalismo* que à maioria dos

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

romancistas brasileiros parece indispensável para exprimir situações idênticas. Lembre-se, por exemplo, a «Viagem Maravilhosa», de Graça Aranha. Embora todas as perturbações dos sentidos se encontrem largamente representadas nos romances de Lins do Rêgo, a sua expressão não é retórica nem lírica, mas estritamente limitada à *crueza* da observação. Em «Pureza», o papel primacial que é dado às satisfações sensuais não obriga o seu autor a sair, não direi da indiferença, mas da isenção do analista.

Talvez seja lícito acusar o livro duma certa monotonia. Porventura ganharia sendo mais breve. Com efeito, a personalidade apagada de Lourenço, que não tem outro interesse senão o que lhe empresta a doença e o drama que ela provoca em todo o seu ser, não é daquelas que *por si*, desaparecido o desequilíbrio que lhes deu momentaneamente interesse, possam justificar o lugar de destaque como figuras centrais dum romance; daí que o romance não tenha aquela ressonância que, lida a última página, deixa em nós a leitura dos que nos apresentam vidas cuja riqueza o romancista não chega a esgotar. Só os futuros romances de Lins do Rêgo nos poderão dizer se se trata duma insuficiência passageira — e assim seja, que as grandes qualidades deste romancista bem merecem que venha a criar uma obra de grande fôlego.

In *Presença*, n.º 50, Dezembro de 1937, pp. 13-14.

COMENTÁRIO

EXEMPLO DE AGUDEZA CRÍTICA

Adolfo Casais Monteiro

Aqui há uns meses, folheando uma das piores revistas portuguesas, encontrei uma daquelas críticas que dá gosto transcrever para delícia do leitor de paladar delicado. É das que reúnem a absoluta incompreensão e a audácia insolente do plumitivo à mais cómica von-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

tade de alardear uma «boa prosa». No gênero, poucas vezes tenho encontrado coisa mais exemplar, e por isso me lembrei de a transcrever aqui. Eis aí vai:

ILHA DESERTA
(versos)
por António de Sousa

«Ilha Deserta» é um livro de poemas em que António de Sousa — um modernista — exprime, por vezes, falta de gosto e frivolidades, traduzindo-se, dessa sorte, poeta de água doce.

O autor é um simpatizante de modernas correntes, dum vanguardismo que mais não tem do que o significado de decadência. Esse vanguardismo, que o snr. A. de S. pretende homenagear, poderia, com efeito, ter muitas coisas, entre elas, a imagem forte, a expressão viva, o sentido poético, como, por exemplo, no caso de Paul Fort, que parecia escrever versos em prosa, mas nunca terá a musicalidade que nos exprime o verso clássico, que os modernos destractam, dirigindo-lhe os ataques mais violentos, persistentes e acusações desprovidas de sentido.

O nefelibatismo do autor de «Ilha Deserta» não pode ser encarado com seriedade, como não poderiam ser os disparates anárquicos e contra-sentidos dos pintores ultra-realistas dos anos transactos, os quais teimavam em impor ao público aleijões, que dir-se-ia serem produzidos por alienados, desejosos de mudar o sentido das coisas, invertendo e aberrando a natureza.

Mas, coisa estranha, o autor do livro em referência não é nenhum iniciado e deixa entrever facilidade em poetar; entretanto, o que não está liberto é de pontos de vista errados sobre o conceito de arte e beleza. Dessa forma, apresenta produções medíocres, quando poderia produzir melhores, desde que, para isso, submetesse a melhor critério, o seu indisciplinado espírito.

Esta edição é da revista Presença, *de Coimbra.*

S. A. V.

Esta beleza vem no número de Julho do ano passado da revista *Pensamento.*

Deixamos ao policiamento do sr. Dr. Agostinho de Campos os exemplos de bom português do género daquele «não é nenhum iniciado». Preferimos dar a nossa atenção ao conteúdo propriamente dito,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

se àquilo se pode chamar conteúdo. E destacamos a curiosa opinião do sr. S. A. V. segundo a qual o António de Sousa «apresenta produções mediocres» por não estar «liberto de pontos de vista errados sobre o conceito de arte e de beleza»! Que obras-primas de poesia deve esconder nas suas arcas o sr. S. A. V.! Mas de facto esse senhor estará convencido que é com pontos de vista sobre a arte que se cria arte?!

E aquela de «homenagear o vanguardismo»! E o sr. S. A. V., crítico de arte, descobrindo que os pintores ultra-realistas (mas saberá ele o que é pintura ultra-realista?) querem «mudar o sentido das coisas, invertendo e aberrando a natureza»?!

Coitado, nunca ninguém lhe disse que os pintores ultra-realistas começam por *faire fi* da natureza, de modo que não existe o problema de a aberrarem (safa que o nosso crítico parece o Brás Burity!) nem de lhe mudarem o sentido. Agora o que não sabemos é se serão capazes de a inverter. Vamos consultar as autoridades da física (a menos que não devam ser as da fisiologia, o sr. S. A. V. é que sabe), a ver se nos podem dizer como é que se faz isso. Os pobres dos pintores é que nunca pensaram que faziam coisas tão feias, cruzes!

Ai, infelizmente S. A. V. há muitos. O mal é que críticas (?) desta força abundam. E mal pior é ainda que inimigos do que não é clássico, como este pobre diabo, não saibam ao menos apreciar esse mesmo espírito clássico de que se proclamam cavaleiros andantes: só o academismo lhes «cai no goto». Se eles tivessem uns gramas de miolos podiam ter ainda o bom senso de não meterem o nariz em coisas sérias.

Veja-se a poesia que se publica nas colunas de *Pensamento*. O sr. S. A. V. acha certamente que é clássica; qualquer pessoa de bom senso, porém, dirá que chamar-lhe académica ainda é favor; epidémicos é que eles são, porque é na verdade de carácter epidémico a mania de pôr tudo em verso que lavra entre nós; um cavalheiro aprende a contar as sílabas e faz sonetos? muito bem, que lhe preste! Mas que haja revistas que se pretendem de cultura e que os publicam é que se nos afigura vergonhoso de mais. Mas adiante: passemos aos cretinos da grande imprensa, que ao menos ainda têm aos nossos olhos uma grande atenuante: não terem culpa de os acharem próprios para falar de todos os assuntos, principalmente daqueles que mais completamente ignoram.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

COMO SE FAZ CRÍTICA MUSICAL EM «O COMÉRCIO DO PORTO»

Adolfo Casais Monteiro

Já não é a primeira nem a segunda vez que a *Presença* chama a atenção para o tremendo índice de miséria mental que é a crítica tal como se exerce na quase totalidade da imprensa diária. E nem só nós temos falado. E toda a gente está de acordo em que é de facto vergonhoso, e tal, etc. Pois é. Todos acham mal que o primeiro imbecil que aparece, por não ter jeito para mais nada, seja feito crítico literário, musical, artístico, dum jornal. Toda a gente ri connosco se apontamos os ridículos de tais pseudocríticos. Toda a gente se indigna connosco quando censuramos e zurzimos os responsáveis e os que se prestam à farsada (sim, porque, não exageremos: se um edurisa dissesse ao seu director que não sabia fazer crítica de livros, é pouco provável que este o pusesse no olho da rua: na pior das hipóteses, dava-lhe a crónica dos hospitais). Mas todos esses que nos dão razão assinam um jornal — e nunca se lembraram de escrever uma carta à respectiva redacção protestando na qualidade de vigarizados. Ora se a imprensa vive dos leitores e se os leitores não gostam da orientação do «seu» jornal, quem senão eles tem o direito, tem o dever de protestar? Ou dar-se-á o caso de tal indignação ser apenas a vergonha de se mostrarem indiferentes? A cobardia de não quererem parecer desinteressados daquilo que lhes dizem sério e fundamental ? O receio de serem considerados tão imbecis como os pseudocríticos e tão inconscientes como os directores de jornal que encomendam as pseudocríticas? Afigura-se-me que é de facto assim que as coisas se passam. São com efeito em número reduzidíssimo as pessoas para quem a cultura existe como realidade vital, indispensável, para quem arte e literatura não são apenas divertimentos, passatempos. Para os outros, que são a maioria, arte e literatura são simples espectáculo — cenário. Coisas que não têm nada com a vida, que não dizem respeito à vida deles — exteriores aos seus interesses. Parece impossível, mas é evidente: há pessoas para as quais a literatura e a arte não fazem parte da vida, para quem viver é de facto apenas tratar de ganhar dinheiro, comer, dormir, e o resto que se sabe.

Vem este introito a propósito de mais um documento que o acaso me forneceu: trata-se da crítica de «O Comércio do Porto», ao último dos três concertos dados no Porto, no passado mês de Fevereiro, pela Orquestra da Emissora. A crítica vem no número do dia 18 do

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

referido mês (estas precisões destinam-se a facilitar a verificação do facto, pois quero crer que muitos leitores o achem tão extraordinário que duvidem da sua veracidade). Nessa crítica encontra-se a seguinte passagem:

Frederico de Freitas, brilhante compositor português, de quem, há muito tempo, nada ouvíamos, patenteou-nos em bela amostra do seu talento com uma obra de boa música sinfónica, impregnada de sentimentalidade meridional. Estranhamos que o programa não contivesse qualquer referência elucidativa a essa página nacional, a única, desta vez, com que a Orquestra Sinfónica Nacional nos quis brindar. Não foram — ainda bem — escassos os aplausos. Bom estímulo para os nossos compositores da especialidade. Porque não trabalham mais na música sinfónica?

Pois muito bem: no concerto em questão não se executou nenhum trecho de Frederico de Freitas!! Mas estava, embora riscado (pelo menos no meu exemplar) no programa. É fácil reconstituir os factos: o crítico, que, diga-se de passagem, é anónimo, (o que é de lamentar, pois gostaríamos de saber o nome de quem parece apostado, dentro do «Comércio», a tirar a Edurisa a camisola amarela da imbecilidade) leu no programa o seguinte:

III — Ribatejo — Frederico de Freitas
IV — Salomé — Ricardo Strauss
a) Dança dos Sete Véus
b) Cena final
Salomé: D. Maria Amélia Duarte de Almeida, soprano

Que imaginou ele?: que a Dança também era cantada: e, como antes do canto e depois do segundo trecho daquela parte do concerto ouviu uma peça executada só pela orquestra, concluiu que essa peça não podia ser senão... o *Ribatejo* de Frederico de Freitas. Tão medularmente parvo que chama a atenção para o facto desse trecho ser o único sobre o qual não vem «qualquer referência elucidativa»! É de crer que por ironia do destino o programa que lhe deram não tinha um risco sobre a página nacional, que tanto lhe agradou. E aquele crítico é, pelo visto, daqueles a quem é possível fazer acreditar que o *Parsifal* é uma obra de Bach ou coisa parecida! Estupenda competência! Há um homem que faz crítica musical num dos três únicos jornais de relativa grande tiragem do Porto, e esse homem tem uma cultura musical de tal ordem que toma por música portuguesa a *Dança*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

dos Sete Véus da «Salomé»! Porque há confusões e equívocos que se explicam. Mas este é por de mais impossível mesmo para uma pessoa que tenha uma pequena cultura musical. Só quem seja duma absoluta ignorância pode cair em semelhante patacoada! Ah, ah, ah! — a *Salomé* tomada por música portuguesa, só um crítico de «O Comércio do Porto», era capaz de ter tanta graça!

Mas duma coisa podemos estar certos: é de que a crítica musical de «O Comércio do Porto» continuará a ser feita pelo mesmo competentíssimo anónimo.

TRADUÇÕES

Adolfo Casais Monteiro

Na *Seara Nova*, no *Sol Nascente*, e não sei se em mais alguma folha, tem-se falado recentemente no descaro de certos editores — ou será apenas inconsciência? — que lançam no mercado traduções que só podem contribuir para fazer perder, ao público de mediana cultura, as poucas noções que possa ter sobre a diferença que vai do português para a língua falada por um turista inglês que se quer fazer entender dum carregador da estação de S. Bento. Note-se que algumas dessas referências são excessivamente delicadas para com os responsáveis, pois lhes omitem os nomes. E a que não omite o do editor, omite o da tradutora. Ora, em qualquer dos casos, nem a Livraria Civilização nem a senhora dona Alice Ogando merecem semelhante delicadeza. Castelo Branco Chaves tem toda a razão em dizer que tanta culpa têm os editores como os tradutores. Se a Livraria Civilização não tem dentro de portas quem saiba português nem francês, a sua culpa não é maior do que a da senhora dona Alice Ogando, a qual devia saber muito bem que não sabia francês nem português. Mas o que é mais vergonhoso do que o papel dos editores e dos tradutores, é a soez aquiescência dos pseudocríticos da nossa «grande imprensa», os quais são incapazes de dizer a verdade sobre as porcarias que lhes dão para apreciar. É certo, contudo, que na maior parte dos casos seriam incapazes de distinguir a diferença que há entre uma tradução de Jaime Cortesão, por exemplo, e uma adulteração da dona senhora Alice Ogando, que pelo nome não perca...

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

P. S. — Esta nota devia ter saído no número anterior, mas as necessidades da paginação fizeram com que fosse sacrificada. Porém, ao contrário do que fiz com as outras que tiveram a mesma sorte, resolvi publicá-la apesar de ter perdido a actualidade. A razão é simples: disseram-me que a senhora dona Alice Ogando era muito malcriada; e como por outro lado alguns amigos que gostam de reinar com os editores (vingança amena bem compreensível num país em que os editores são por excelência — salvo aquelas raras excepções que se sabe — os piores inimigos da cultura e da literatura), fizeram constar a próxima publicação de tal nota, não quis de modo nenhum que um ou outro dos visados tivessem o prazer de poder imaginar que eu... lhes tinha tido medo. Os leitores desculpem: isto é uma espécie de caso pessoal, uma questão de vaidade da minha parte; mas devem dar-me razão: imaginem a maçada que era se a senhora dona Alice Ogando julgava que eu tinha medo dela!!

In *Presença*, n.º 51, Março de 1938, pp. 13-14.

COMENTÁRIO

O GRANDE «SUCESSO» DA «RECOMPENSA»

José Régio

Repetiu-se no Porto o grande sucesso que teve a *Recompensa* em Lisboa; o que era de prever: Cá e lá, lá e cá, o público que faz o «sucesso» de peças como a *Recompensa* é o mesmo. Foi para esse público, sem dúvida, público simples e simpático, ignorante de coisas de arte, ávido de ser lisonjeado nas suas várias inclinações, e tão pronto na sentimentalidade corriqueira como no entusiasmo facilimo, — que o hábil homem teatral Ramada Curto escreveu a sua peça. E bem recompensado foi! O cínico da coisa, — estafado Mefistófeles das Margaridas operárias; a heroína, antiga operária casada com o

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

filho do patrão, e ardente defensora da honra de suas irmãs; o seu generoso marido; o velho patrão bom e fraco; os tais burgueses ricos, tolos, sem escrúpulos..., — todos estes personagens de folhetim, cheios de palha da mais rudimentar psicologia, movidos pelos mais coçados cordelinhos, resolvendo com o mais extravagante e cómico simplismo os mais complexos problemas sociais, surtiram efeito; surtiram o efeito desejado: Muita gente acorreu a ver a *Recompensa*. O seu autor teve o seu requerido banquete de homenagem. Auferiu importantes lucros. Os simpáticos burgueses a quem *faz impressão* a celebridade literário-forense-política de Ramada Curto..., — içaram-no ainda mais no seu timorato respeito. E a simples, humilde, ingénua gente que trabalha e sofre — também foi ao teatro; também contribuiu com a sua percentagem para os lucros de Ramada Curto... E deu por bem dado o seu suado dinheiro! Finalmente, vira uma *peça social!* uma coisa em que os seus legítimos interesses eram defendidos por um bom advogado...

Ora Ramada Curto ainda é mais hábil homem teatral do que poderia supor-se: Para esse público, escreveu ele aquela peça. E para nós, os artistas, os poetas, os críticos, os escritores, — escreveu um prefácio em que diz sobre a peça muitas verdades! Tantas verdades... que subitamente me debato em dúvidas e problemas: Se as acredita, porque faz teatro? ou porque se irrita quando lhe dizem algumas verdades amargas sobre o seu teatro? Se as não acredita, como as adivinhou? como as intuiu? Ter-se-ia limitado a repetir, em seu próprio nome, algumas observações dos seus *inimigos?*

Ramada Curto devia ter mais um gesto teatral: Enviar a uma casa de indigentes, doentes, inválidos ou desprotegidos o dinheiro ganho com a *Recompensa*. Assim contribuiria, por sua parte, para tornar *os pobres menos pobres e os ricos menos ricos.*

In *Presença*, n.º 52, Julho de 1938, pp. 14-15.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

CRÍTICA

DUAS FRENTES — PEDAGOGISMO E UNIVERSALISMO, POR JOSÉ BACELAR, LISBOA, SEARA NOVA, 1938

José Marinho

Quando se fala num grupo de pessoas cultas nas possibilidades ou obras especulativas dos portugueses é frequente o encolher de ombros. Os portugueses parecem aceitar facilmente que pensar não é para eles. Ora, se o português é animal impensante, como muitos *pensam*, torna-se impossível compreender como são possíveis entre nós obras do tipo do presente ensaio de José Bacelar. Com ele, o autor pretende fazer o pacto num mar revolto e convulso onde tanto esforço estéril, tanta luta se têm revelado vãos. Tê-lo-ão sido tanto quanto se supõe?

Os portugueses, dir-se-ia, não se julgam aptos para pensar porque não surgiram do seio deles nem as *Meditações Metafísicas*, nem a *Ética*, nem a *Crítica da Razão Pura*. Não fizeram, logo nunca farão. Tendo realizado no domínio da acção política e civilizacional grandes coisas, grandes pelo esforço e também pelos resultados, os portugueses quereriam no domínio da especulação e do conhecimento ter realizado grandes coisas sem pagar o preço. E como as não fizeram, já se julgam incapazes de as fazer. — Devemos acrescentar aqui que os portugueses foram demasiado gente activa e *ressentida da acção*, para lhes ser possível sem longo e tenaz exercício tornarem-se gente pensante. Há outro motivo mais próximo para o pessimismo de muitos, aquele pessimismo de quem espera de esperança apenas passiva, do qual diz Bacelar justificar o optimismo dos criadores... (p. 70): os homens cultos em Portugal, nos quais não arde a insaciável sede de conhecer, têm assistido através dos tempos a muita tentativa que parece estéril, a muita pugna que parece vã. Referimo-nos aos dois séculos que passaram desde as discussões sobre cultura no século XVIII. Certo que em toda a parte há discussões de ideias, e mais

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

do que entre nós. Mas aqui todas as discussões de ideias acabam em polémicas estéreis, complicadas quase sempre por uma eticidade de mau quilate. E isso cria algum desânimo que custa a superar em quem toma parte em tais querelas e em quem a elas assiste. Ora justamente José Bacelar fez, com *Pedagogismo e Universalismo*, um sereno e discreto ensaio sobre uma aparição de tipos mentais (ou formas de actividade intelectual) que, segundo a tradição bélica portuguesa, teria dado, e já, com efeito, dera, polémica mais ou menos incompreensiva e, em parte, infecunda.

Todas as pessoas que nos últimos anos têm seguido a actividade dos escritores de ideias e algumas discussões que surgiram em revistas e jornais, sabem muito bem quais são os amigos de pensar que representam as duas tendências antagónicas, uma que chama pedagógica, outra universalista, consideradas por Bacelar. Ele preferiu, entretanto, deixar discretamente na sombra nomes e considerar a questão numa impersonalização que as nossas considerações anteriores justificam chamemos exemplar.

Em geral, a dificuldade do pensamento em Portugal reside, lembra-nos o autor, na falta de sentido do humano. É aí o motivo, a génese de tudo o mais. «... Não será realmente necessário, para raciocinar justamente em qualquer campo 'humano', conhecer, afinal, o homem: a sua maneira própria, os seus problemas fundamentais, a sua condição, o seu destino, a sua situação no universo?» (p. 21) ideia que pedia longo comentário que resumimos nisto: a demora e insistência no sentido do humano pode variar com as tendências de pensamento, mas pensamento algum o dispensou em tempo algum. É a falta do sentido do humano, como muito bem nota Bacelar, a génese do drama em que se debate o espírito em Portugal como na Península. Aqui, neste extremo ocidental da Europa, a Europa onde pela primeira vez o homem surge a si mesmo plenamente — o sentido do humano aparece desmesurado. Por desmesurado, queremos dizer que nos ibéricos o homem não existe em si, mas se concebe sempre como sujeito à natureza ou ao divino. O que explica, lembremos, o sentido ora cósmico, ora místico do pensamento e das literaturas ibéricas. Esta gente, umas vezes aventurosa, outras excessivamente prudente e estéril, ou é pelo céu, muito alto e muito longe, ou pela terra rasa. Esta gente não quer aceitar o *ni trop ni trop peu*. Ora o pensamento é isso mesmo. No que para muitos parece resignação ou abdicação está o subtil sinal de que por ele se atinge a cumeada lentamente, como sempre cumeadas se atingiram.

Achamos, pois, plenamente justa a ideia de José Bacelar sobre a falta de sentido do humano no pensamento português. Já o não

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

acompanhamos quando nos diz que «o sentido do humano parece ter-nos voltado enfim». Não porque pretendamos que ele não se tenha aprofundado entre nós (e é o que o próprio caso de José Bacelar singularmente revela), mas porque, segundo cremos, o humanismo verdadeiro nunca o possuímos. Nós tivemos um humanismo *borné*, um humanismo à romana, um humanismo de actos. Faltou-nos sempre um humanismo de pensamento, um humanismo que se descerra, que reflecte e medita. Basta abrir os nossos chamados clássicos para o ver.

E agora, outro ponto. A primeira parte do ensaio dedica-a Bacelar ao problema geral do pensamento português e relações do pensador e da ambiência culta. Aí se encontra o significativo passo sobre o sentido do humano cuja transcrição e comentário acabamos de fazer. Aí também um pressuposto de cultura, que, segundo nós, é nocivo, no caso de Bacelar como noutros, ao pensamento para o qual conhecer, compreender e explicar são fins seriamente perseguidos. Não será tempo de passarmos da propedêutica de cultura à propedêutica de conhecimento? Não será tempo de compreendermos que o conceito de cultura é um subconceito cujo valor é mais propriamente social ou pedagógico do que filosófico na mais pura acepção deste termo? Assim se vê, ou entrevê, que uma propedêutica de conhecimento não pode realizá-la um pensador pedagógico mas sim um pensador universalista com dons bastantes. Passamos, desta maneira, à parte mais original, mais funda do ensaio de que nos ocupamos, aquela em que Bacelar considera o drama em que se debate desde Antero o pensamento em Portugal: drama de alguns que seguem o seu caminho de especulativos sem olharem o meio para que escrevem, e assim parecem cortar, com os seus próximos interesses de conhecimento, o seu mais profundo sentido do humano; drama de outros que, opostamente preocupados de explicação miúda, se ficam num trabalho de esclarecimento e crítica que nunca tem termo, impedindo-se por esse empenho, muito humano nos motivos, menos na finalidade, de chegarem a pôr os verdadeiros e essenciais problemas por virtude dos quais começaram a pensar. Propõe Bacelar uma solução de compromisso. Segundo ele, o pensador português deverá mover-se em dois mundos: será apto a realizar o trabalho de explicação minuciosa para aqueles, menos filósofos, de cuja ambiência o pensamento não pode prescindir, mas não sacrificará nisso os seus melhores dons, vigilante sempre, sempre capaz de renovar a reflexão profunda sobre os problemas essenciais, reflexão na qual a filosofia tem seu processo, sua dignidade.

Conquanto reconheçamos o maior mérito do pedagogismo quando se torne menos pedagógico e se abra a uma compreensão dos diferentes e dos opostos (pois pequena compreensão é a que só compreende

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

o seu análogo), a uma tendência normativa e judicativa menos fechada e férrea (é verdadeira norma não a que sujeita mas a que liberta) — nós não poderemos deixar de anotar o perigo que resultaria para o pensamento em Portugal se a tendência que Bacelar chamou universalista concedesse o que, no seu ensaio, o subtil propedêuta parece por vezes, requerer. É nos espíritos de pura tendência universalista que residem, como Bacelar mesmo no seu ensaio acentua, os mais altos valores e a melhor fecundidade especulativa. O próprio pedagogismo, segundo o autor, não vale por si, mas pelo que guarda no seu âmago de fermento de universalidade. Se assim é, logo parece essa tendência universalista dever ser preservada através de tudo. E não há dúvida que o será, suposto continue, hoje como no passado, a animar o espírito de alguns.

Importa considerar que a parte do ensaio a que agora aludimos guarda todo o seu valor se a não entendemos como teorização geral. (Não tem sentido uma teorização geral de comportamento, e muito menos quando se trata da actividade intelectual.) Podemos entender talvez melhor o ensaio, nesta parte, como denunciando, da parte do autor, uma intenção de realizar ele mesmo a sua actividade intelectual a meio das duas tendências universalista e pedagógica na sua forma limite.

Com estas anotações não pretendemos (bem longe disso!) acusar o autor de dogmático ou estreito na sua propedêutica. Reconhecemos, ao contrário, um valor na própria limitação (iamos chamar-lhe metodológica) do seu pensamento, limitação que Bacelar mesmo nos anuncia nas primeiras linhas da sua pequenina mas penetrante propedêutica. Esse valor incontestável do seu pensamento, tanto na forma universalizante e aforística da *Revisão*, como na forma ensaística e propedêutica de *Pedagogismo e Universalismo*, consiste em que esse pensamento se nos apresenta como um pensamento em que o intento da limitação se não resigna a sacrificar o essencial. É o que na *Revisão* se vira já. Sabíamos já, mesmo quando o autor não o dissesse agora, que é entre os pensadores de tendência universalista que ele propriamente se situa.

Na nossa nota não considerámos muitas reflexões aprofundantes que, ao longo da sua propedêutica, José Bacelar generosamente nos dá. Eis um pensamento em que não seguimos sempre para a frente, mas temos de nos deter a todo o momento, descer sinuosamente nas zonas obscuras do homem para regressarmos mais atentos ou mais ricos à planura discursiva. Muitas dessas reflexões, que continuam o surto de *Revisão*, mereceriam especial referência que os limites duma breve notícia não consentem.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Termina Bacelar o seu ensaio com algumas palavras de esperança no futuro do pensamento em Portugal. Vindo de um homem cuja concepção da vida, como em *Revisão* se vê, é acentuadamente sombria e amarga, tais palavras revestem especial significado.

In *Presença*, n.º 53-54, Novembro de 1938, pp. 25-26.

PRESENÇA REAPARECE

Redacção da Presença

Depois duma ausência de alguns meses, *Presença* reaparece, remodelada. Reaparece num momento histórico tão perturbado, que a alguns parecerá desumanidade, mania, esta prova de atenção e amor às questões da arte, da crítica, da cultura, quando a questão social, a questão política e a questão económica deveriam, segundo esses, absorver todo o interesse de todos. Ora este mesmo facto é revelador: Como a «folha de arte e crítica» *Presença*, — a revista *Presença* manter-se-á uma publicação de arte e crítica; uma revista especializada, portanto. Inútil e sem sentido virem acusá-la de ser... o que ela firmemente se propõe.

Decerto, os seus directores, os seus colaboradores, os seus leitores, terão interesses de ordem social e política; ou religiosa, ou qualquer outra: bem como opiniões que poderão ser muito divergentes e até opostas. Importa não atribuir a uma limitação dos indivíduos qualquer especialização, ou repartição de trabalho, a que se obriguem. Não serão, por exemplo, produtos de especialização os progressos da cultura ou da técnica? E haverá a certeza de serem homens pobres nas suas curiosidades e paixões, limitados de espírito, os especialistas a quem os devemos? Importa não confundir a atitude da revista *Presença* com a de qualquer dos seus directores, colaboradores, leitores. À revista *Presença* interessam as criações da arte, as pesquisas ou conclusões da crítica, — e, dum modo geral, as manifestações do espírito humano dominando *tanto quanto possível* as limitações do

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

espaço e do tempo. As questões políticas e sociais não lhe interessam, pois, serão na medida em que se correlacionem com essas, e assim contribuam a iluminá-las, sem que *Presença* arvore a bandeira de qualquer doutrina social ou política. Por isso mesmo, caberão na *Presença* colaboradores vindos dos sectores mais diversos; e poderá *Presença* merecer simpatia aos mais diversos leitores.

Que na obra dum artista, dum crítico, dum pensador, se reflictam as suas atitudes ou tendências políticas, sociais, éticas, religiosas, etc., não tem a *Presença* a cegueira de o contestar; nem a ingenuidade de o combater. São outros — não os directores da *Presença* — que, supondo-se animados de espírito científico, mas animados sobretudo de ardor proselitista, ingenuamente se contradizem ao mesmo tempo afirmando e desconhecendo o condicionalismo da criação intelectual. Quanto mais viva é a obra dum homem, mais nela se reflecte (embora muito indirecta ou subtilmente às vezes) o homem inteiro. Em nada, porém, a aceitação deste facto embaraça a posição da revista *Presença*. Quando as tendências ou atitudes políticas, sociais, éticas, religiosas, em vez de naturalmente se reflectirem nas obras dum artista, dum crítico, dum pensador, grosseiramente alugassem a máscara da arte, da crítica, do pensamento, para melhor realizarem impunes a sua verdadeira intenção de divulgação e propaganda, — claro que a arte desses pseudo-artistas seria má, a crítica desses pseudocríticos falsa, o pensamento desses pseudopensadores deficiente; e então *Presença* recusar-lhes-ia as suas páginas: Todos os leitores compreenderão que o grupo directivo duma revista se reserve o direito de recusar colaboração que repute inferior. Mas devemos ainda acrescentar — e só assim o nosso pensamento ficará completo — que não julgamos dever proibir sistematicamente toda a intenção de divulgação e propaganda à verdadeira obra de arte, crítica, ou pensamento. Em autênticas obras de arte, crítica, pensamento, há intenção de divulgação e propaganda. Falámos acima em «alugar uma máscara», não em mostrar um rosto. Esta imagem poderá ajudar a compreender a nossa posição nestas questões de si tão delicadas e complexas, — embora muitas vezes tão grosseiramente simplificadas hoje.

Não se impondo limitações de ordem política, social, ética, religiosa, — tampouco se sujeitaria *Presença* a quaisquer limites de escola, idade, classe, etc. Aqui fica aberto o sincero convite de *Presença* aos verdadeiros artistas, críticos ou pensadores de qualquer escola, idade, classe. Este convite a todos dirigido, é-o ainda mais insistentemente a duas espécies de possíveis colaboradores: os que nunca colaboraram na *Presença;* os que nela deixaram de colaborar. Entre os

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

primeiros, estão os mais novos: os representantes das novas tendências, quaisquer que sejam. Uma revista hostil aos novos e fechada às modernas correntes seria uma revista condenada à decrepitude. Entre os segundos, alguns que, por quaisquer razões pessoais ou ideológicas, entenderam dever abandonar a primitiva folha *Presença*. Por exemplo: Branquinho da Fonseca (António Madeira), Edmundo de Bettencourt e Adolfo Rocha (Miguel Torga). Por motivos que tornaram públicos numa *Carta Aberta*, julgaram estes nossos antigos colaboradores dever deixar uma folha a que haviam dado excelente colaboração, activos esforços e bons conselhos ou sugestões. Não foi Edmundo de Bettencourt quem baptizou a *Presença*, — bem antes do aparecimento das várias *présences* em francês? E a Branquinho da Fonseca, um dos três primeiros directores da folha, não deveu ela, além de muito mais, o melhor do seu característico aspecto gráfico? Ora sempre o segundo grupo directivo da *Presença* pensou que a arte destes escritores natural e perfeitamente se inseria nas tendências dominantes da sua folha. Continua hoje a pensá-lo. E pensa ainda que, acima de quaisquer desencontros pessoais, conflitos particulares ou até antagonismos doutrinários, se poderia, talvez, pôr um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura.

Acabamos de falar em «tendências dominantes» da *Presença*. Faláramos antes em «verdadeiros artistas, críticos ou pensadores». Assim chegamos à necessidade de tratar outro ponto capital nesta nota prévia: Que tendências são essas *dominantes* na *Presença*? Quais julgamos nós, directores da *Presença*, ser os verdadeiros pensadores, críticos, artistas? Por outras palavras: Que bandeira arvora *Presença*? Porque, tendo-se esquivado a arvorar a bandeira de qualquer ortodoxia política, social, ética, religiosa, tendo recusado fechar-se em quaisquer limites de escola, classe, idade, *coterie*, — não é, todavia, de crer que *Presença* renasça sem uma intenção, um sentido, uma finalidade, uma directriz, consintamos em dizer uma bandeira, restringindo-se em tal caso a ser mera compilação (antológica na melhor das hipóteses) de prosa e verso. A essas legítimas perguntas, irão respondendo mais completamente os comentários, notas, críticas, etc., que, vindos da redacção, pouco a pouco exprimirão o pensamento da revista. Desde já, porém, podemos dizer que *Presença* pretende ser uma afirmação de independência, inteligência e largueza — uma fortaleza espiritual — num terrível momento histórico de múltiplas tentativas de humilhação do espírito; um órgão de criação e cultura, num terrível momento histórico de múltiplos ataques à cultura e ao génio individual. Assim lhe parece poder, até certo ponto, conciliar a sua vontade de se não fechar num partido com a sua natural tendência a marcar uma direcção.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Em virtude do que fica dito, toda a espécie de estudos e ensaios terão perfeitamente cabida na *Presença*. Como, porém, mais especialmente dedicada à arte e à crítica (e, adentro da criação artística, pela força das circunstâncias, à criação literária), continuar-se-á *Presença* afirmando como órgão da literatura viva, isto é: nascida da profunda necessidade de expressão do autor, contra a literatura livresca, isto é: principalmente gerada numa doentia mastigação de obras alheias; órgão do espírito de criação, inquietação fecunda, pesquisa, contra o espírito de imitação e rotina; órgão, também, duma atitude de expectativa simpatizante perante quaisquer novas correntes, tentativas, direcções, contra o exclusivismo dos modelos eternos, a imposição duma direcção única, a imobilidade espiritual, a concepção formalista da arte estagnada em fórmulas e preceitos; finalmente, órgão dum contínuo esforço pela visão lúcida, livre, arejada, ampla, — crítica — contra as névoas de intolerância e violência, sufocação e fanatismo, que de diversos lados atacam hoje a integridade da pessoa humana.

A arte pela qual a *Presença* luta — é portanto hoje, como há doze anos, uma arte humana. Orgulha-se *Presença* de quase ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa *arte humana* pela qual *Presença* lutou e lutará — não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam *humanos*. *Arte humana* é para a *Presença* toda a arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for: A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos; principiando pelos fanáticos do real.

In *Presença*, 2.ª série, n.º 1, Novembro de 1939, pp. 1-3.

A IGREJA E A ARTE MODERNA

Ergueu-se em Lisboa a igreja de Nossa Senhora de Fátima, bela igreja moderna. Ali trabalharam, com a sua força e a sua inspiração, alguns dos nossos mais representativos artistas plásticos modernos.

A incompetência e a incultura portuguesas andaram à volta desta obra monumental — em *blagues* vulgares do Chiado e em palavras gordas que pretendiam passar por sérias e honestas.

Hoje que se procura caluniar a arte moderna, chamando-se-lhe o que ela não quer ser, nem é, *Presença* recolhe as palavras do Se-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

nhor Cardeal Patriarca de Lisboa, escritas em defesa da Igreja e da arte moderna, com uma competência, sobre aquela, que ninguém poderá contestar, e uma justeza, sobre esta, poucas vezes igualada entre nós:

«Quiséramos nós, ao erguer a igreja nova de Nossa Senhora de Fátima, que ela satisfizesse a estas três condições:

Ser uma *igreja*,

ser uma igreja *moderna*,

ser uma igreja moderna *bela*.

Quanto a ser *igreja*, não sabemos se o contestarão alguns que não costumam frequentá-las.

Mais natural é que muitos, incorrigíveis *laudatores temporis acti*, para nos servirmos da frase do poeta antigo, se fiquem na admiração extática das igrejas que de meninos conheceram.

Na igreja nova procurou-se, antes de tudo, construir uma igreja — subordinando todos os seus elementos ao fim cultural da obra.

Em nenhuma outra igreja até hoje construída, entre nós, se traduziu tão marcadamente (que saibamos), logo da concepção arquitectónica, a vida sacramental.

Cremos ter-se aqui realizado, com felicidade, o que ousaríamos chamar uma igreja litúrgica, se todas o não devessem ser.

Se nem todos o sabem reconhecer, cabe perguntar se tal é devido à insuficiência dos artistas ou à incompreensão dos críticos.

Quanto a ser *moderna*, não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa.

Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo.

Igreja dos nossos dias, devia traduzir, em quanto lho permitisse o carácter sacro e a finalidade cultural, as expressões da técnica e da arte contemporâneas.

Copiar cegamente formas artísticas de outras eras, será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.

Nem nos admira que a renovação artística que a igreja nova acusa, se faça com protestos. Nunca foram introduzidas sem eles as formas novas da arte, sujeita (como tudo o que é humano) às fatais transformações do tempo.

Quanto a ser bela a igreja, nós cremos sinceramente que ficará como uma das mais belas igrejas que conhecemos. E muitas conhecemos já — na América, na França, na Bélgica e na Itália.

Se não fosse bela, nem poderia sequer considerar-se uma boa igreja. Toda e qualquer igreja, pela sua natureza e destino, que exi-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

gem majestade, grandeza, dignidade, unção, beleza, — é necessariamente uma obra de arte.

Os que estão afeitos à arte falsa de tanto arrebique de estuque das nossas igrejas do século XVIII, acharão talvez demasiado nua a nova igreja.

Respondemos, sem pretender discutir pormenores, que há beleza, autêntica beleza, por exemplo, no que Manzoni chamava: 'la magnifica semplicità della porpora'. Queremos dizer que há uma simplicidade que é suprema perfeição.

O excessivo rebuscado do pormenor como o exagerado acumular da decoração podem encobrir ausência de inspiração ou abafar a eloquência das linhas.

Não negamos o risco de cair, com princípios de simplicidade e sinceridade, em alguma coisa de trivial. Mas acostumamo-nos a ver a essência da arte, com o Mestre do pensamento católico, S. Tomás de Aquino, no 'esplendor da verdade'.

Dos versos de João de Deus foi dito que são tão simples, que toda a gente parece os podia fazer, — mas na verdade só ele os fez.

A igreja nova aí está. Pensamos que os nossos propósitos não foram iludidos. Deram-lhes realização outros, a quem nunca quisemos cortar as asas da inspiração.

A igreja de Nossa Senhora de Fátima fica fazendo parte do património da Religião e da arte.»

ARTES PLÁSTICAS, CRÍTICA, JORNALISMO

Na Escola de Belas-Artes do Porto estiveram em exposição os trabalhos finais dos alunos Guilherme Camarinha, António Cruz, Augusto Gomes e Domingues Alvarez. Pasmou alguma gente das altas classificações dadas a esses alunos, que fizeram pintura muito distinta da que se patenteia nas comerciais exposições do Salão Silva Porto. Regozija-se *Presença* com a vitória destes quatro autênticos artistas, e com o facto de os mestres duma escola portuguesa (no caso, Dórdio Gomes e Joaquim Lopes) deixarem os seus alunos seguir, com liberdade e apoio, os caminhos para onde os leva a força da sua originalidade. Parece que os artistas plásticos modernos começam, enfim, a triunfar definitivamente da despeitada incompreensão que tanto tem-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

po os atacou... e ainda hoje não desiste. Prova-o a realização da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, a que atrás nos referimos. Prova-o a escolha, para trabalhos do Estado, de vários dos nossos mais *avançados* artistas modernos. Provam-no vários outros sintomas e factos particulares. Isto nos console das dificuldades com que ainda alguns artistas lutam, e da obscuridade ou desalento em que ainda outros vivem. Isto nos console dos petulantes dislates, inépcias ou chochices que por aí aparecem nos jornais, — em matéria de crítica de arte. Porque se a crítica literária é maltratada nas gazetas, (não obstante já haver hoje, entre nós, e vindos de diversos sectores ou correntes, bons críticos literários) a crítica de arte, essa, arrasta-se em geral na mais desoladora mediocridade, quando não desvaira nas mais surpreendentes tolices. Leia-se, por exemplo, isto — que o insigne adjectivador e representante competentíssimo do jornalismo português Sr. Artur Portela escrevia há tempos, no *Diário de Lisboa*, sobre uma exposição de Abel Salazar:

«Abel Salazar é o maior pintor português vivo. Em face desta exposição assombrosa, excedente de pujança, de assuntos vivos e de alta emoção artística, em que sentimos a ansiedade nervosa de admiração subir sempre, não hesitamos em escrever, com todo o seu peso e valor, a palavra — *génio*.»

Mais adiante:

«Quem é, então, Abel Salazar? Difícil precisar, de tal modo o complexo intelectual é rico, variado, profundo, instantâneo na criação, alucinado pela luz e pelas sombras, ora lembrando Rembrandt, ora desenhando figuras de mulher, com o mesmo potencial estatuário de Miguel Ângelo, subido nos andaimes do Vaticano, para encher o tecto de sibilas e de profetas.»

Outras pepitas de oiro:

«Mas tudo nele são enigmas. Como é possível, por exemplo, que este genial artista viva em Portugal, sendo professor ou qualquer outra coisa — não sendo, apenas, o que deve ser: o artista, o mestre, o condutor de toda uma geração de espíritos? E como é possível que haja escondido, durante dezenas de anos, esta obra prodigiosa, um dos mais belos capítulos da história contemporânea, sem que alguém tenha acendido à sua porta o facho imortal da glória?»

Etc.

Perdoe-nos o leitor tais transcrições. Mas documentam elas como o autor duma exposição interessante pode ser coberto de ridículo pelas *galas de estilo*, o arrojo tolo das afirmações, a perfeita ausência do senso de medida, a ignorância e a petulância dum jornalista. Quando se reconhecerá, no jornalismo português, que a crítica literária é para os críticos literários, a crítica de arte para os críticos

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

de arte, a crítica de teatro ou cinema para os bons conhecedores de cinema ou teatro, as reportagens para os repórteres, os artigos de fundo para os especializados nos assuntos que versem? Claro que esta sensata repartição de trabalho obrigaria, talvez, o jornal a mais despesas. Isso nos faz recear que nunca o jornalismo português (salvo raras veleidades de excepção, e sobretudo na imprensa do Norte) possa visar fins mais altos, ou simplesmente mais humanos, do que enriquecer meia dúzia de senhores, tuberculizar os tipógrafos, corromper os ardinas, propalar o crime e acabar de obscurecer o espírito dos pobres leitores.

CINEMA E TEATRO PORTUGUESES

Contra o sonho — ainda alimentado por alguns — dum bom cinema português, parece que mais dois atentados vão ser cometidos: Leitão de Barros e Brum do Canto preparam, respectivamente, *Varanda dos Rouxinóis* e *João Ratão*.

De Leitão de Barros... já era de esperar um filme à volta da *Volta a Portugal*. Leitão de Barros sabe explorar os assuntos sensacionais. Com o seu lírico título, (o consagrado realizador também sabe que os portugueses têm grande pendor sentimental) o filme explora, parece, a tineta pelo ciclismo de que hoje está possessa grande parte da massa portuguesa. Leitão de Barros espera que, pelo menos, essa massa vá ver o seu filme. E parece já se contentar com isso um homem incontestavelmente dotado de certas disposições artísticas e certa experiência técnica! Vai sendo tempo, Sr. Leitão de Barros: Deixe que outros façam na Tobis filmes mais sérios do que os seus!

Mas o caso de Brum do Canto pode ser mais alarmante. Realizando *A Canção da Terra*, filme não isento de defeitos mas certamente o mais sério dos filmes portugueses, não nos habilitara Brum do Canto a vê-lo enveredar pelos assuntos de comédia ou opereta mais ou menos chulas; tampouco nos habilitara a achá-lo submisso ao preconceito (tão cómodo para certos realizadores) de que só o inferior ou o medíocre podem dar compensação monetária. Dizem-nos, porém, que os ganhos auferidos com o seu *João Ratão*, — tenciona Brum do Canto aplicá-los fazendo boa arte cinematográfica. Oxalá! Sabemos que um bom realizador pode transformar um assunto vulgar num filme invulgar. Compreendemos que nem sempre os realizadores — principalmente os portugueses — realizem verdadeiras obras de arte. Reconhecemos

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

que, de vez em quando, é preciso ganhar dinheiro! Mas... a intenção capital de ganhar dinheiro é muitas vezes terrível declive na carreira dum artista. Oxalá Brum do Canto faça do seu *João Ratão* qualquer coisa ao menos não grosseira. E oxalá continue depois desse intervalo o sonho de fazer bom cinema que nos patenteou n'*A Canção da Terra*. Em que pese a certos *espíritos só positivos, só práticos*, é preciso sonhar muito para realizar alguma coisa.

Digno rival do nosso cinema realizado, o nosso teatro por aí representado lá continua gloriosamente a carreira da sua mediocridade. Continua a haver noticiaristas que os jornais chamam «críticos», concorrendo com a *claque* a palmear senhores que os mesmos jornais chamam *comediógrafos;* os quais muitas vezes não são, estes senhores comediógrafos de parceria, senão maus tradutores e adaptadores de peças cujos autores nem sequer são anunciados. Continua a haver actores e actrizes — sobretudo estas — que dum dia para outro atingem a alta classificação de *estrelas;* e nunca mais, por conseguinte, procuram estudar a sério qualquer papel sério, e alcançar uma consciência lúcida dos seus dons naturais. Continuam alguns dos nossos melhores comediantes a prestar-se não digamos a papéis insignificantes (pois isso só os dignificaria quando exigido pelo equilíbrio duma realização teatral ou o alto sentido da colaboração necessária), mas a papéis reles. É assim que a grande Adelina em vão se esforça por dar humanidade a pobres fantoches de pobres peçazinhas ou traduções. Assim que Maria Matos inteiramente se apalhaça, especializando-se em farsas do mais baixo estofo. Etc. E continuam em cena os produtos dos mais estratégicos fabricantes do género, — e ao fundo das gavetas, das malas, da indiferença, do desalento, algumas criações sinceras de verdadeiros artistas. Que nós sabemos haver em Portugal comediógrafos perfeitamente desconhecidos, ou recusados, muito superiores, todavia, ao grande dramaturgo Ramada Curto; o qual já publicamente declarou escrever peças para comprar sobretudos. Como sabemos haver em Portugal actores que anseiam por estudar ao menos de vez em quando qualquer papel menos oco do que os usuais. Ao genial dramaturgo Ramada Curto — também autor daquele *Diário de José Maria* que parece ter feito chorar os cansados olhos do Sr. Alfredo Pimenta — é que sumamente convém declarar que em Portugal não há autores de teatro! Como convém a certos actores de nome grosso nos programas — deixar na semiobscuridade dos segundos papéis certos colegas prometedores e descontentes.

A este pouco satisfatório estado de coisas, qual o remédio? Formou-se há tempos em Lisboa uma Companhia Teatral Portuguesa,

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

destinada à exclusiva representação de autores nacionais. O seu destino foi quase integralmente cumprido: Representaram-se até ao fim da época seis originais portugueses e uma adaptação. Exceptuando, talvez, *Faustino, Limitada* e *Peça sem nome* (que pode dar para todos os lados), os títulos desses originais revelam, efectivamente, seriíssimos propósitos: *O Sacrificado, Maria Madalena, O Pai Simão, Consciência, A Vida É Assim*... Mas, por enquanto, o teatro português não ganhou muito com os propósitos da mencionada companhia.

Ora a estas e outras pessimistas ponderações, sabemos o que nos respondem: «A crise... A crise!... A crise!! É preciso não perder dinheiro! E o público gosta de *aquilo*... O público aplaude *aquilo*...»

Primeiro: Suspeitemos que algumas vezes caluniam o público acusando-o de só gostar de *aquilo*.

Segundo: Como há-de o público menos culto deixar de gostar de *aquilo* se só *aquilo* lhe dão? se não pensam em lhe cultivar o gosto? se só contribuem para lho estragar?

Terceiro: Sim, é preciso ganhar dinheiro! Antes de mais nada é preciso viver, — até quando se viva para ultrapassar a vida. Mas também não será preciso que os artistas defendam a arte? E também não será preciso que também eles ganhem o pão de cada dia..., sem se inferiorizarem? E não haverá meio de se conciliarem estas coisas que podem não ser absolutamente irredutíveis?

Lembramo-nos então, entre várias coisas, de que há em Portugal um teatro subvencionado pelo Estado: Um teatro nacional, criado para cultura da gente portuguesa, destinado a impor ao público (até contra vontade deste) as obras-primas do teatro português e os talentos sérios que se manifestem. Bem sabemos: Foi um dia à cena um auto de Mestre Gil Vicente, posto com escrúpulo e boa vontade de acertar. Vergonha de nós todos!, vergonha de toda a gente culta ou suposta culta de Portugal!: O auto do nosso grande Mestre foi retirado sem demora... por ausência de espectadores. Mas não será para lutar contra estas vergonhas que existe um teatro subvencionado pelo Estado? Se o Estado subvenciona, — não será para poder ser combatida, persistentemente, a tirania da bilheteira? E a propósito, leia-se o lúcido artigo de Francisco Sequeira — *A crise do teatro* — publicado no n.º 264 de *O Diabo*.

Esperemos, portanto, que o Teatro Nacional ajude a criar-se entre nós o gosto do bom teatro. Esperemos que as outras companhias teatrais dele recebam claras e fecundas lições. Esperemos que as farsas chulas e as revistas obscenas se confinem a certas casas especializadas (com seus actores igualmente especializados) que desgraçadamente a polícia terá de tolerar... como tolera certas outras.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

UM CONCURSO DE ROMANCES PORTUGUESES ABERTO NO BRASIL

O grande romancista brasileiro Jorge Amado deu uma entrevista a um *magazine* do Rio de Janeiro, e nela afirma a sua resolução de viver para futuro na tranquila e provinciana cidade de Estância. Parece tal resolução motivada pelos desgostos que lhe deu a vida literária da capital. Naturalmente, há por lá um *Chiado*, uma *Brasileira*, e homens como vários frequentadores da *Brasileira* e do *Chiado*.

Vemos com alegria, porém, que Jorge Amado está interessado pela nossa literatura. Com apoio do semanário *Dom Casmurro*, organizou ele... Mas antes de mais, transcreveremos do seu artigo *Intercâmbio cultural luso-brasileiro* as seguintes palavras:

«Há duas semanas, lançámos um concurso de romances brasileiros inéditos que acho merecer o adjectivo 'sensacional'. Pois bem: no momento estudamos o lançamento de um concurso absolutamente igual, com prémios e edições exactamente iguais, para romances portugueses. Estamos com os preparativos para esse lançamento bastante adiantados, e aguardamos apenas a formação da comissão julgadora para divulgarmos o concurso. Para ele esperamos da imprensa portuguesa, especialmente dos jornais de cultura, uma simpática colaboração no sentido da sua maior divulgação. O facto de um jornal de cultura brasileira oferecer dois prémios literários a escritores portugueses será mais um sinal de que os brasileiros querem corresponder ás provas de carinho e de compreensão que têm recebido do público e dos intelectuais portugueses.»

Respondendo ao apelo de Jorge Amado, aqui damos, também, na *Presença*, a notícia do concurso, ao qual também não regatearemos o adjectivo *sensacional*: Um concurso aberto no Brasil para romances portugueses — é novidade que, de facto, vinca reais progressos do intercâmbio cultural luso-brasileiro. Os nossos agradecimentos a Jorge Amado e a *Dom Casmurro*. Parece ir passando o tempo em que o famoso intercâmbio se limitava a retórica de discursos ocos ou esperteza de videirinhos...

Jorge Amado e *Dom Casmurro* nos relevem, porém, uma ligeira observação a duas das condições do concurso; pois, não passando ainda de projecto nas palavras acima transcritas de Jorge Amado, esse concurso tornou-se uma realidade e as suas condições estão publicadas. Diz respeito o nosso primeiro reparo ao facto de ficar pertencendo o original dos romances premiados a um editor preestabelecido: Podendo esse editor tirar dos livros vencedores uma edição

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

duns tantos mil exemplares, sem que os autores colham dessa edição quaisquer lucros, — não se poderá dizer que os dois prémios consistem afinal, e apenas, em dois autores *venderem* a um editor os seus originais, respectivamente por 5000 e 2000 escudos? Ora será *grande ganho* para um autor entregar a um editor, por 5000 escudos, a edição duns tantos mil exemplares dum romance que obteve um primeiro prémio..., o qual primeiro prémio não é senão esse contrato? E será esse contrato *grande sacrifício* para o editor? em relação ao segundo premiado — que receberá 2000 escudos — se põe a mesma questão. Quer-nos parecer que a importância do prémio deveria ser independente da edição do original; e que esse original deveria, depois, ser *vendido* nas condições normais, embora a uma casa preestabelecida.

Diz respeito o nosso segundo reparo ao rigorosíssimo ineditismo dos romances apresentados a concurso: Nenhum trecho pode haver sido publicado. Compreendemos que este rigorosíssimo ineditismo assegura a imparcialidade da comissão julgadora. Mas não prejudicará ele a afluência dos concorrentes? Em Portugal poucos escritores guardarão no fundo da gaveta romances tão avaramente inéditos.

De modo nenhum queremos, com estes reparos, desgostar os organizadores do notável concurso. Antes pensamos que, quaisquer que sejam as suas condições, merece ele o acolhimento e a gratidão de todos os intelectuais portugueses. Simplesmente, não pretendemos *conquistar* o Brasil adulando-o. Como o próprio Jorge Amado no-lo indica no seu breve mas tão lúcido artigo citado, as relações entre intelectuais portugueses e brasileiros devem assentar numa camaradagem iluminada pela mútua franqueza e o discernimento crítico. Fazemos a um concurso aberto no Brasil as observações que faríamos a um aberto em Portugal.

In *Presença*, 2.ª série, n.º 1, Novembro de 1939, pp. 64-68.

PÁGINA INDISCRETA

UM COMEDIÓGRAFO DESCONHECIDO

José Régio

Há muitos géneros de indiscrição. A quase todos me suponho inclinado; mas o que hoje me proponho usar seria dos mais chocantes (pois até certo ponto vai ferir aquelas delicadezas de orgulho e pudor

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

próprias aos artistas que trabalham no isolamento) se me não guiassem duas intenções talvez desculpáveis: Primeira: Atrair a atenção dos que se interessam pelo nosso infeliz teatro contemporâneo — para um autor quase ainda completamente desconhecido como dramaturgo: João Pedro de Andrade. Não tento dissimular certo aspecto pretensioso desta primeira intenção. Sim, o valor não deveria precisar que sobre ele se atraísse a curiosidade e o interesse! Tarde ou cedo, não obstante os amigos e os inimigos, os correligionários ou os adversários, — o valor impõe-se por si próprio. Há certa dose de pedantismo no simples facto de pretender alguém impô-lo... ou ajudá-lo a impor-se. Todavia, diz-me a triste experiência que pode, às vezes, ser útil esse pedante.

A minha segunda intenção talvez desculpável é fornecer mais um claro exemplo de como, entre nós, (e provavelmente *lá fora*) se reconhece e encoraja... o verdadeiro mérito.

Dito o que, me atrevo a citar a seguinte frase inserta numa nota do último número da *Presença:* «Que nós sabemos haver em Portugal comediógrafos perfeitamente desconhecidos, ou recusados, muito superiores, todavia, ao grande dramaturgo Ramada Curto», etc. A mim próprio pergunto o que, de si para consigo, pensaria o leitor desta frase. Certo leitor típico — poderia, até, suspeitar nela um bem pouco elegante auto-reclamo: O artigo não vinha assinado; disso se aproveitaria o autor para começar a marcar de longe um terreno favorável à sua tenda... Todos sabemos até onde podem ir os literatos! sobretudo os literatos nossos antagonistas. Ora perdoe o amabilíssimo leitor ter eu de refutar aqui a sua aliás verosímil hipótese. Aparecia no mesmo número da *Presença* uma peça em um acto de João Pedro de Andrade. Quem na leu com olhos de ler pode pôr-lhe as restrições que julgar justas; mas reconhecer-lhe-á o à-vontade e a superior qualidade do diálogo, a originalidade do tema, o fino e vivo jogo das observações e das intenções. Oh, descanse o meu sagaz leitor típico! A fácil, caridosa, habitual e sobretudo muito engenhosa hipótese do *elogio mútuo* não tem aqui grande oportunidade: João Pedro de Andrade e o autor destas linhas não pertencem à mesma *coterie;* (por mim, penso que não pertencem a *coterie* alguma); nem sequer se conhecem pessoalmente; e talvez já tenham dado mostras de não serem dos mais inclinados à troca das gentilezas convencionais e parcialidades interessadas... (É um feio costume, ora não é verdade?, e um costume que se não justifica, pois não?, este meu de continuamente me interromper com invocações dispensáveis!) Continuando: A qualquer leitor amante de bom teatro, desgostoso, pois, do que por aí se chama assim nas casas de espectáculos, pode suceder o que me sucedeu: Sentir picada a curiosidade perante a bela amostra publicada no último número da

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Presença. A esse ofereço os dados seguintes: Há uns quinze anos que João Pedro de Andrade trabalha para teatro sem que, parece, comece o público a conhecê-lo senão como crítico. Eis o que revela uma vocação de artista. Desse já longo trabalho, são documento pelo menos as seguintes obras: *A ave branca*, comédia em quatro actos; *A glória dos Césares*, peça em três actos; *Cegos*, peça em um acto; *Eva e sua filha*, peça em três actos; *Transviados*, peça em três actos; *Adolescente*, peça em um acto; *Uma só vez na vida*, peça em três actos e onze quadros.

Dizia acima *pelo menos*, porque não sei de certeza se o autor não terá ainda outras peças.

Ora decerto, nem tudo vale por igual nesta já não muito breve produção. Mas logo nas primeiras obras revela o autor um talento e uma sinceridade a que estamos pouco habituados; sobretudo em se tratando de criação teatral. Quero dizer que mostra a força de quem trabalha não para ganhar dinheiro e fama adulando as menos nobres ou mais ingénuas inclinações da parte inculta do público, — sim para satisfazer aquela invencível necessidade que domina todo o artista de exprimir o que tem a exprimir. Assim *Eva e sua filha*, *A Glória dos Césares* ou mesmo *A ave branca* — sua primeira peça, creio — são comédias muito superiores não só à grande maioria dos originais portugueses que por aí logram mostrar-se ao público, mas também à maioria das traduções, adaptações, arranjos, (quase sempre tão mal arranjados, Deus nos valha!) de autores estrangeiros mais ou menos em voga. Naturalidade e qualidade literária do diálogo, finura de observação psicológica, segurança dos recursos técnicos, interesse dos motivos — são qualidades já evidentes nestas primeiras peças. *Transviados e Uma só vez na vida*, ousadas tentativas em que o autor parece ter vazado, até hoje, o melhor e mais fundo da sua experiência artística e humana, afiguram-se-me já peças verdadeiramente excepcionais no nosso meio. (Porque não dizer em qualquer meio...?)

Aqui, porém... Lá vem aqui a inevitável interrupção! Lembro-me aqui de que sou indivíduo suspeito ao prezado leitor típico citado: Ouvindo-me atribuir *qualidade literária* ao diálogo de João Pedro de Andrade, pensará esse simbólico personagem que João Pedro de Andrade escreve *à la manière de*... Valéry ou Giraudoux. Ouvindo-me reconhecer-lhe *finura psicológica*, não deixará de o supor *mais* um discípulo do grande Proust. E ouvindo-me conceder-lhe (perdão para a palavra) interesse de motivos e ousadia, como não julgará que João Pedro de Andrade rebusca motivos à Gide, à Pirandello, à Dostoievski...? Entre nós, — especialmente no luminoso período actual de tão geral perspicácia crítica — não se pode admirar os Grandes: Logo se vê claramente visto que os pretendemos impor a toda a gente, co-

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

meçando por os imitar nós próprios; e que não louvamos senão os que os imitam, — os ingressos na *confraria*... De novo sou forçado a dar-te o pequeno desgosto de te desiludir, estimado camarada. (Porque já devem ter os outros leitores percebido que o citado leitor típico... é um *estimado camarada*: um que mais ou menos escreve — ou pretende escrever). Não, meu caro. João Pedro de Andrade não é discípulo de nenhum desses mestres em foco. Fenómeno raro: João Pedro de Andrade é incontestavelmente um bom dramaturgo... e pode ser acessível até ao público português. Claro: exceptuo os devotos exclusivistas da revista obscena, da farçada cem por cento, ou da carpinteirice de *puxa à lágrima*. Quero dizer que os espectadores capazes de apreciar Carlos Selvagem ou Alfredo Cortês, mesmo, porque não?, os admiradores de Vasco de Mendonça Alves ou Ramada Curto, também poderão não se aborrecer de todo com João Pedro de Andrade. Mais não terão do que pedir, às vezes, um pequeno esforço à sensibilidade, à inteligência, ou à imaginação.

«Sendo assim», — perguntar-me-ão alguns obrigados a crer-me sob palavra — «porque se não tem mostrado esse talentoso senhor à luz da ribalta?» A tão legítima pergunta, talvez outros que não eu possam responder. Talvez os empresários que aliás se queixam — em público — de nada lhes aparecer bom. Talvez os actores que aliás lamentam — em público — não lhes darem *outros* papéis e *outras* peças. Talvez os próprios críticos que aliás declamam — em público — contra a decadência do nosso teatro. Talvez os colegas mais felizes que aliás deploram — em público — a não existência de outros autores... senão eles. Etc. E por aqui fica hoje a minha indiscrição.

In *Presença*, 2.ª série, n.º 1, Novembro de 1939, pp. 128-129.

OS NOSSOS JORNAIS E A LITERATURA

Os nossos jornais quotidianos mantêm quotidianamente secções teatrais, artísticas, cinematográficas. Procuram, enfim, manter os seus leitores ao facto de todas as actividades que de certo

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

modo gozam da designação de recreativas e culturais. Coisa curiosa! uma secção não existe nos nossos quotidianos: Um leitor estrangeiro que por acaso folheie os nossos principais periódicos perguntar-se-á a si mesmo surpreendido: Pois não haverá escritores neste país? Não haverá literatura em Portugal? De facto, os nossos quotidianos parecem ignorar os escritores e a literatura. Só de longe em longe se dignam alinhar duas ou três colunas de palavras ocas e anódinas sobre os livros publicados quatro ou cinco meses antes. Isto, quando se dignam fazê-lo. Muitas vezes nunca o fazem. É certo que há dois ou três nomes que gozam de uma estima particular. Esses, quando deitam obra, têm o prazer de vir estampados na primeira página dos jornais. Mas esses são uns tipos *fixes*. Quando não são compadres do jornalismo, são sócios da douta Academia ou então cavalheiros com artes para se fazerem passar por aquilo que não são.

Que quer isto dizer? Não será a literatura uma das principais actividades culturais de uma Nação? Que os jornais estimem particularmente os talentos consagrados e as nulidades atrevidas, vá lá, acabou-se, nós bem sabemos como se leva a vidinha no jornalismo português. Mas ao menos façam isso com mais inteligência. Porque não hão-de os nossos jornais proceder para com os escritores como procedem para com os actores, para com os músicos, para com os pintores? Sim: já não pedimos que deixem de publicar o retrato dos nulos enfatuados ou dos talentosos com caruncho. Isso seria estragar-lhes o negócio. Mas, ao menos, dediquem à literatura a atenção que dedicam ao teatro, à música ou à pintura. Quando uma senhora prendada dá um recital de piano, lá vem no jornal: «Realiza-se na próxima segunda-feira o recital da ilustre pianista D. Aldegundes Fânzeres.» Quando um pintamonos faz uma exposição, lá vem a notícia da exposição. Mas, senhores, quando um pobre escritor publica um livro, não vem nada, nada, absolutamente nada. É o silêncio esmagador a pesar sobre ele e a obra. Isto é injusto! É injusto e criminoso! Os escritores não são menos que os actores, os músicos ou os pintores. Porque não hão-de os nossos quotidianos dispensar uma colunazinha às obras publicadas ou a publicar? Porque não há-de a literatura ser considerada uma actividade cultural ou recreativa como qualquer outra? Senhores, dignifiquem a pena que usam. Lembrem-se de que, se não são escritores, a culpa não é da literatura...

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

AINDA O SÍMBOLO «EDURIZA»

O Comércio do Porto, logo no primeiro dia dum ano que surge, costuma dar aos seus leitores um resumo das nossas actividades industriais, agrícolas, coloniais, vinícolas, financeiras, aeronáuticas, militares, judiciárias, musicais, artísticas, cinematográficas, teatrais e literárias. Os nossos leitores já conhecem da *Presença* alguns saborosos nacos dos sempre semelhantes «anos literários» dum Sr. Eduriza. Ao nascer de 1940, o «ano literário» do Sr. Eduriza não apareceu na característica e comercial folha do Porto. Apareceu, porém, um «ano teatral», donde temos de destacar esta arrojada afirmação daquele plumitivo: «O nosso teatro — e não há nestas nossas palavras laivos de nacionalismo, vislumbres de patriotismo, mas apenas luminosas réstias de justiça — está em face do teatro estrangeiro, no seu panorama geral, numa superior situação de valor e progresso, que maior será quando os esforços, as inteligências, as vocações e as energias mais se conjugarem. Facilmente verificará isto quem siga, *pari passu*, a vida teatral estrangeira.»

Consola achar, — não é verdade? — semelhante exemplo de optimismo, nestes negros tempos de pessimismo agudo! Mas que andam os senhores por aí a azedarem-se com a suposta inferioridade do nosso teatro? Reparem, que diabo! Sigam «*pari passu* a vida teatral estrangeira»! E vejam se conseguem fazer chispar dessas duras cabeças algumas «luminosas réstias de justiça», que lhes consigam alumiar a «superior situação de valor e progresso» do nosso teatro... «em face do teatro estrangeiro».

AO SR. DR. AUGUSTO DE CASTRO

Publicou o Sr. Dr. Augusto de Castro no *Diário de Notícias*, de que é director, alguns sensatos artigos sobre certos males correntes entre nós; por exemplo: o sentimento de hostilidade contra tudo o que é superior, e a não educação da inteligência colectiva. Ora o Sr. Dr. Augusto de Castro dirige actualmente o jornal que se orgulha da *maior tiragem e expansão de todos os jornais portugueses*. Porque não aproveita esse feliz facto para colaborar um pouco no progresso intelectual e moral da sua pátria? Não bastam os artigos do Sr. Dr. Augusto de Castro para redimir o seu jornal da imbecilidade ou mediocridade que nele tão prosperamente se expandem.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

CORREIO

Em resposta a um apelo nosso aparecido no número um desta nova série, recebemos, e com muito prazer publicamos, a seguinte carta que honra quem a subscreve:

Senhores Directores da *Presença*

Podemos assinar a vossa frase: «... acima de quaisquer desencontros pessoais, conflitos particulares (?) ou até antagonismos doutrinários, se poderia, talvez, pôr um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura.» As razões que nos fizeram sair de director e colaboradores da *Presença* foram discretamente ditas na «Carta aberta». Evitou-se uma polémica inútil. E hoje vê-se bem, ao longe, que não houve equívocos. Foi há dez anos. As razões desse tempo não podem existir agora, por vários motivos. Hoje «presença» é outra: ou pior ou melhor. Todos nós também. Percorremos o tempo e os caminhos. Os «desencontros pessoais» ou «antagonismos doutrinários» existiram e existem. Mas, por aquele «ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura», podemos estar convosco na nossa trincheira. Tenha o nome que tiver.

Lisboa, 30 de Dezembro de 1939.

BRANQUINHO DA FONSECA
EDMUNDO DE BETTENCOURT

P. S. — Não sabemos se Adolfo Rocha (Miguel Torga) quer assinar esta carta. Por motivo estranho à nossa vontade não foi possível dar-lhe conhecimento dela, dentro do prazo conveniente.

In *Presença*, 2.ª série, n.º 2, Fevereiro de 1940, pp. 135-137.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

Este n.º 6 da 3.ª série de
PRELO
foi composto em caracteres Bookman
e acabou de imprimir-se em Dezembro de 2007
na Imprensa Nacional-Casa da Moeda,
Lisboa.

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

3.ª série • revista quadrimestral

CENTENÁRIO DE CARLOS QUEIROZ
ANTÓNIO MANUEL COUTO VIANA

O *PRIMEIRO* MODERNISMO *SEGUNDO* A CRÍTICA PRESENCISTA
ENRICO MARTINES

CRÍTICA FILOSÓFICA NA *PRESENÇA* – O CASO DE ANTÔNIO LOBO VILELA
MIGUEL REAL

DE VOLTA AO MODERNISMO, AINDA E SEMPRE: RECEPÇÕES DA *PRESENÇA*
FERNANDO J. B. MARTINHO

O VALOR DA CRÍTICA E OS VALORES DOS CRÍTICOS (NOTAS SOBRE A CRÍTICA E A *PRESENÇA*)
CARLOS LEONE

•

ANTOLOGIA DA CRÍTICA DA *PRESENÇA*

© IMPRENSA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.