



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

POESIA PORTUGUESA:
DO «ORPHEU» AO NEO-REALISMO

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

EUGÉNIO LISBOA

Poesia Portuguesa:
do «Orpheu»
ao Neo-Realismo



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

Poesia Portuguesa:
do «Orpheu» ao Neo-Realismo

Biblioteca Breve / Volume 55

1.^a edição — 1980

2.^a edição — 1986

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4500 exemplares

Composição e impressão

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Março 1986

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| I — Nota introdutória..... | 9 |
| II — «Orpheu.» Breve | 12 |
| III — «Presença» prudente | 46 |
| IV — Um «Arsenal de Esperanças»: o neo-realismo | 91 |
| NOTAS..... | 123 |

À memória de Jorge de Sena

«...fazer saber que num canto amargurado e esquecido da Europa, uma poesia grande e nova se começa a desenvolver rasgando horizontes desconhecidos, perturbadores e belíssimos.»

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

PREFÁCIO À 2.ª EDIÇÃO

Publicada a 1.^a edição deste livro, em 1980, depressa se esgotou. O livro foi bem recebido o que, no código privado do seu autor, significa que desencadeou alguma controvérsia. Amistosa, na sua maior parte. Mas nem sempre. Nada excita ou provoca tanto os satisfeitos como a tentativa de quebrar os pés de barro aos lugares-comuns de uma crítica simultaneamente oficiosa, respeitável, contente e “avançada”. Chama-se a isto querer comer o bolo e guardá-lo.

O lugar-comum tem a vida dura. Alguém sugeriu um dia que se não menosprezasse o estatuto do lugar-comum porque leva séculos a fabricar um bonito exemplar desta espécie apreciada. Eu creio que o contrário está mais próximo da verdade: o lugar-comum faz-se depressa e é preciso depois uma eternidade para se lhe dismantelar a carapaça.

A nossa vida literária está cheia de certezas confortáveis. Toda a gente sabe o que é e o que não é moderno, o que é arte-pela-arte e arte comprometida, o que é revolucionário e contra-revolucionário, o que é retórico e o que é “depurado”, o que é intemporal e o que é

“histórico”, o que é o caminho da poesia e o que não é o caminho da poesia...

Suponho que a principal virtude deste livrinho que agora se reedita é não ter achado forma de se sentir confortável no meio do conforto de tantos outros. É não ter achado nada evidentes as evidências que têm feito tanta gente feliz. É não saber de todo o que todos sabem tão bem. É enfim ter descoberto uma alma gêmea no Jean Cocteau que um dia não teve receio de escrever: “La musique n’est pas toujours gondole, coursier ou corde raide; elle est aussi chaise.”

Só mais uma palavra: este livro não desiste de ser o primeiro tomo de uma série de dois, abrangendo o segundo toda a poesia post-neorealismo e mais todos aqueles poetas que, pela sua não inserção em movimentos de contornos mais ou menos definidos, não chegaram a caber neste tomo que agora se reedita (Afonso Duarte, Nemésio, etc.). Eu sei que publicar um livro panorâmico que inclua poetas portugueses vivos é o mesmo que tocar num ninho de víboras. É um nobre exercício de gestão do inevitável opróbrio: sai-se dele coberto de sangue e de lama. Mas quem disse que a crítica e o ensaio não são a arte de bem cavalgar todos os riscos?

Londres, Dezembro de 1985

I / NOTA INTRODUTÓRIA

Pode haver vários modos de definir o que seja «poesia portuguesa contemporânea», todos eles válidos a partir de um abundante leque de razões. Onde a linha divisória? Camilo Pessanha? Cesário Verde? António Nobre? Teixeira de Pascoaes? Entendemos que a linha de partida deveria ser a poesia do *Orpheu*, talvez apenas porque aí o corte com o passado se dá com um empenho mais fundo e porque os homens do *Orpheu* ainda hoje são «dos nossos» — a sua «loucura» ainda repercute em nós e muito do que fazemos ainda arranca do desejo de lhes darmos resposta ou seguimento. O *Orpheu* preocupa-nos. A poesia do *Orpheu* é também a primeira poesia que surge à escala deste mundo complexo, vário, ruidoso, assassino, mecânico, acelerado, quotidianamente diverso e difícil, que é o nosso. O *Orpheu*, em suma, repetimos, ainda nos inquieta. Somos dele e ele é nosso. Começámos *lá*. Inventou para nós uma língua nova de que ainda nos servimos. Mas inventou-a com uma força inovadora que se não pode repetir senão a espaços muito largos. É um facto que, em certa medida, toda a criação nova de algum modo faz uma pequena revolução e nada fica como estava antes, a partir do acto criador. Fazer é

acrescentar. Criar é modificar. Mas entre duas grandes revoluções, o período intermédio é percorrido por sismos pequeninos, que se traduzem em pequenas respirações e pequenos ajustes, o que nada tem que ver com a grandeza intrínseca dos produtos artísticos produzidos. Régio é um grande poeta mas não fez uma revolução na linguagem. Pessoa é um grande poeta que fez uma revolução na linguagem. Régio ou Sena aproveitam-se dela e, a uma escala menor, vão mais longe (vão, de facto), aproveitando a onda sísmica e navegando no sentido do impulso que vem de trás. É bom que seja assim e não pode ser de outro modo. Pretender fazer uma revolução na linguagem todos os meses, ou todos os anos, ou todos os dez anos, é uma inépcia porque nem é possível, nem seria saudável se fosse possível, nem seria produtivo se fosse saudável... «Há», observava Eliot, «períodos de exploração e períodos de desenvolvimento do território adquirido»¹, por isso dizia ainda que não acreditava «que a tarefa fundamental do poeta fosse a de realizar uma revolução da linguagem. Não seria desejável», acrescentava, «mesmo que fosse possível, viver num estado de revolução perpétua: a ânsia de uma contínua novidade de dicção e métrica é tão patológica como uma obstinada aderência ao idioma dos nossos avós.»² *Orpheu* abandonou decisivamente o idioma dos avós e inventou, para nós, a poesia moderna que ainda hoje somos. Com períodos de avanço e retrocesso, nunca fomos, ao longo do percurso, deixando de atirar miradas aos marcos de referência que ele disseminou no horizonte. Quando escrevemos, queremos saber o que ele pensa de nós. E continua a ser para nós importante irmos-lhe dizendo interminavelmente o que

pensamos dele. Civilizadamente, o sorriso epiceno de Fernando Pessoa ouve e não comenta.

II/«ORPHEU» BREVE

«À la fin, tu es las de ce monde ancien...»
GUILLAUME APOLLINAIRE

«Um inquérito à vida literária? Mas se não há vida literária...»
CARLOS MALHEIRO DIAS
(1912)

«Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos!»
ÁLVARO DE CAMPOS

«Eu sou daqueles que vão até ao fim.»
MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

Em Março de 1915, enquanto lá fora «[era] guerra»³, publicava-se em Lisboa o primeiro número de uma revista de que só se editariam dois: *Orpheu*. A revista apresentava-se como um empreendimento luso-brasileiro e tinha, neste seu primeiro número, como directores, Luís de Montalvor, em Portugal, e Ronald de Carvalho, no Brasil. *Orpheu* havia de ser história mas, como tantas vezes acontece, nessa altura ainda isso se não sabia. «Em Março de 1915», observa David Mourão-Ferreira, «muito poucas pessoas, certamente, terão sequer suspeitado de que esse primeiro número

da revista *Orpheu* assinalava o início de uma nova época na história da poesia portuguesa — e que pelo menos três dos seus colaboradores viriam a ser os vultos tutelares da poesia do futuro. Esse futuro de então — é o nosso presente.»⁴

Orpheu é, a um tempo, um símbolo feliz e austero. A aventura dos argonautas portugueses do primeiro quartel do século XX é largamente uma saga de homens que vão até ao fim e sucumbem (ou triunfam: a linha divisória fica frequentemente indefinida), quase sempre sem a presença consoladora de uma mulher. O Orfeu da lenda desprezava as mulheres, pela dor irreparável que lhe causara a perda de uma primeira mulher. Nos homens do *Orpheu* lusíada a mulher quase não está presente. Numa carta de Dezembro de 1912 escrita de Paris, a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro proclamava com uma espécie de altiva amargura: «A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior.»⁵ A mulher pode ser presença discreta *na vida* (quando é), mas, ou se ausenta dos textos ou tem neles uma função excessivamente peculiar. O conflito e a aventura deflagram noutras latitudes. Os «extraordinários portos» visados a que aludirá Álvaro de Campos nada têm que ver com os vulgares conflitos humanos. O que esta «geração superior» e doente busca é outra coisa. Desprezam a felicidade e o entusiasmo vulgares porque, neles, o entusiasmo só tem que ver com outra ordem de pesquisa. Em carta a Sá-Carneiro, Pessoa dirá (e colherá do amigo calorosa aprovação) que «os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoaes, sofrem de pouca arte»

6. Há neles um destino a cumprir que por vezes os apavora.

Afronta-me um desejo de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz,

diz Sá-Carneiro. Mas logo se recompõe:

Mas logo me triunfo. A sua luz
Não há muitos que a saibam reflectir 7.

Esse destino a cumprir é o de ressuscitar ou inovar uma literatura dessorada e que adormece, o de lhe insuflar uma vida, um oxigénio novos: «Quem reparar nas grandes linhas», observará com argúcia o crítico presencista Albano Nogueira, «não pode deixar de ser impressionado pelo facto de todas as gerações inovadoras em arte o serem ao som de um grito que proclama o primado da vida sobre aquilo a que chamam a estiolação, o marasmo e a morte.» 8 Há significativa e obsessivamente, nos textos da gente do *Orpheu* uma alusão depreciativa à *imbecilidade*, à *velhice*, à *estreiteza* e ao *apodrecimento* que caracterizavam os textos mais correntes da literatura então em vigor. Há que opor-lhes o vento do largo, a audácia e mesmo a brutalidade inovadoras: «Dispensai os velhos que vos aconselham para vosso bem e atirai-vos independentes prà sublime brutalidade da vida», proclamará Almada Negreiros, num dos seus textos soberbamente insolentes e imprecativos 9. E noutro passo: «Um dia um senhor grisalho disse-me em meia hora os seus sentimentos sobre Arte. Quando acabou a meia hora descobri que os conhecimentos do senhor grisalho sobre Arte eram os mesmos que o Ex.^{mo} Senhor Dr.

José de Figueiredo usava para me pedir um tostão.»¹⁰ Ou ainda: «E que honor, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade.»¹¹ Pelo seu lado, Fernando Pessoa, analisando a contribuição que terá trazido o Sensacionismo à literatura portuguesa, observa dentro da mesma linha de «libertação» e «alargamento»: «O Sensacionismo surgiu, pois, como a primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única “grande arte” literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz o pseudopetrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até à seca emotividade em torno da qual nucleou o neo-huguismo (grande embora) do actual chefe honorário da intelectualidade portuguesa.»¹² O «chefe honorário», embora não mencionado pelo nome, era sem dúvida Junqueiro, cujo talento, nas palavras justiceiras e cruéis de António Sérgio, foi utilizado no exercício da sua «histeria romanesca»¹³, para «substituir o pensamento»¹⁴ e não para o servir... O verbalismo frequentemente oco, arbitrário e atrabiliário do «chefe honorário» estava longe de ser um caso isolado. «(...) a geração de 1910», observava ainda Albano Nogueira, «foi uma geração de decadência: o luar ganhou prestígios que perdera, os choupos foram de novo batidos pelos ventos, guitarras gemeram sob as arcadas de Sub-Ripas — esta geração estava cheia de Coimbra e do Choupal e de tudo o que havia de mais superficial e *touriste* na velha cidade da colina. (...) A geração de 1910 é, pode dizer-se, uma

sobrevivência romântica, mas vestida, de resto, com o figurino positivista. Por isso erigiu em seus mestres, num confusionismo arripiante, Junqueiro, Wagner, Haeckel, Buchner, Teófilo...»¹⁵ E concluía: «Por isso esta geração não deixou um discípulo nem deixou qualquer particularidade fundamente gravada nos que se lhe seguiram.»¹⁶ A esta literatura decadente e largamente soporífera, os de *Orpheu* iam opor uma intensidade, um paroxismo e uma histeria a um tempo espontâneos e calculados. Um personagem da novela de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, observa em certo ponto: «Obrigo-o [ao interlocutor] a ser intenso.»¹⁷ Os homens do *Orpheu* obrigam também os seus poucos leitores contemporâneos e obrigarão mais tarde os seus muitos admiradores futuros a serem «intensos». Seguindo à risca (e com risco) a difícil receita de Rimbaud — «un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» —, o grupo do primeiro modernismo vai dar à corda poética e vital uma tensão insuportável e no limite da rotura. Caracterizando o movimento, Régio dirá, não muitos anos depois: «Procurando as características essenciais e comuns a este modernismo português, achá-las-íamos talvez, nestas duas tendências antagónicas: tendência do artista para se abandonar o mais inteira e candidamente possível ao seu próprio instinto criador e individual — à sua inspiração. Tendência do artista para conceber completamente a arte que vai realizar. Assim teremos uma arte toda intuitiva, directa ou indirectamente filiável em Bergson, a par, ou misturada, com uma arte toda intelectualista, ansiosa de construção, equilíbrio, norma. Estas duas tendências, e até a sua aberração, as encontraremos nos dois maiores poetas do

modernismo português — *Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.*»¹⁸ É esta tendência do artista «para se abandonar o mais inteira e candidamente possível ao seu próprio instinto criador e individual», que vai dar à trajectória destes meteoros rutilantes, por um lado, o selo régio da autenticidade mais profunda, por outro, e paradoxalmente, a capacidade de despertar no público uma hostilidade que se origina, em parte, na dificuldade de compreensão, em parte, na desconfiança. Trata-se, como quase toda a arte profundamente moderna e para empregar as palavras de Gasset, de «uma arte de privilégio, de nobreza de nervos, de aristocracia instintiva».¹⁹ De uma arte requintadamente excessiva ou excessivamente requintada: «Escoava-se por nós uma impressão de excesso», dirá, em certo ponto, o narrador de *A Confissão de Lúcio*.²⁰ Há nos homens do *Orpheu* um horror à mediocridade, à meia-tigela, ao reino do «à peu près», de que falava Valéry, à aproximação. O «Ultimatum» de Álvaro de Campos é uma efervescência de diatribes contra a tepidez mole das meias ambições: «Época vil dos secundários, dos aproximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios!», fulminará o alter-ego de Pessoa. «Esterco eliptóide sem grandezas», «bolor do Novo», «decigramas da Ambição», «amanuenses do *vivre sa vie* de botequim extremamente de esquina»... as agressões sucedem-se numa eloquência de um brio alegre e de uma truculência que, até certo ponto, de si mesma se alimenta... Arte arrogante, desbocadamente elitista, para os «happy-few» e contente por sê-lo: assim o declara programaticamente um dos pilares do modernismo anglo-americano: «Os poemas a vir são

para ti e para mim e não são para a maiorpartedaspessoas — não vale a pena tentar pretender que a maiorpartedaspessoas e nós são a mesma coisa. A maiorpartedaspessoas têm menos em comum connosco do que a raizquadradamenosum.»²¹ Poder-se-ia dizer que a este voltar as costas ao público em geral respondeu este voltando, por seu lado, as costas aos homens do primeiro modernismo. É, em parte, verdade. Mas só em parte. Alguma coisa terá havido de uma reacção irritada ao desdém apalhado dos homens de *Orpheu*. Mas havia, perante a genuína novidade e complexidade dos textos, um afastamento por ausência de compreensão. É, de resto, um fenómeno generalizado das massas perante a arte moderna, penetrantemente anotado por Ortega y Gasset: «Não se trata de a maioria do público *não gostar* da obra jovem e de a minoria gostar. O que acontece é que a maioria, a massa, *não a compreende*.»²² Não cuidamos aqui apenas da milenária e clássica incompreensão por aquilo que é novo. Há, *desta vez*, outras razões mais complexas e mais diversificadas que *ajudam* a essa incompreensão. Não é por ser *nova* que a arte moderna é difícil. É por ser *difícil*. A poesia moderna é realmente difícil, de uma dificuldade até certo ponto inevitável. Digamos, repita-se, que não haveria maneira de o não ser. O poeta inglês T. S. Eliot, que foi um dos grandes renovadores da poesia moderna, observava a este respeito o seguinte: «Apenas poderemos dizer que parece muito provável que os poetas na nossa civilização, tal como ela existe no presente, tenham que ser *díficeis*. A nossa civilização abarca uma grande variedade e complexidade e estas variedade e complexidade

exercendo-se numa sensibilidade refinada, devem produzir resultados variados e complexos. O poeta deve tornar-se cada vez mais englobante, mais alusivo, mais indirecto, a fim de forçar, de deslocar, sendo necessário, a linguagem até ao significado.»²³ O óbvio fica desde logo excluído (foi sempre, aliás, um dos claros inimigos da arte, mas é-o hoje mais do que nunca). Perante a inevitabilidade do esforço que uma tal complexidade e dificuldade requerem do consumidor, há só duas atitudes possíveis: recusá-las ou aceitá-las e, nesta segunda hipótese, investir disponibilidade, esforço e estudo. À arte que nos é doada, só nos compete retribuir com o dom da nossa atenção. Mas a arte moderna exige de nós uma atenção tendida quase até aos limites do insuportável: «A característica definidora do Modernismo», observava James McFarlane, «residia na insistência em que o espírito se sujeitasse a uma nova espécie de tensão totalmente nova. A poesia tornou-se uma intolerável luta com palavras e significado, uma triturante e crescente tensão do poder de compreensão da nossa inteligência. Abandonou-se com impaciência as definições mais antigas e tradicionais de poesia — o espontâneo fluir de um sentir poderoso, as palavras mais adequadas, na ordem mais indicada. As tentativas obsessivas de dizer o “indizível” passaram a fazer exigências extremas à elasticidade do nosso espírito. Não só a literatura mas toda a arte deste período pareciam ter como objectivo tender o espírito para além dos limites da compreensão humana.»²⁴ Nesta suprema tensão, neste radicalismo de atitude está uma das características do chamado «espírito moderno», que não hesita em *ousar* naquilo que experimenta. Era

neste sentido que Eliot afirmava que «uma das coisas que se pode dizer acerca do espírito moderno é que ele compreende todos os extremos e todos os graus de opinião»²⁵. Por outro lado, como todo o movimento renovador e revitalizador, ele traz em si um desejo de «renascer», de redescoberta da vida, de regresso ao ponto original, de reconquista de uma visão de infância: «Para fazermos novo», afirmava Gauguin numa entrevista célebre, «é preciso regressarmos às origens, à humanidade na infância.»²⁶ Almada Negreiros é um exemplo flagrante dessa busca da inocência, que lhe transparece num discurso literário de uma frescura reinventada, que os seus grandes olhos eternamente espantados por outro lado também reflectiam. Falando do seu «mestre» Caeiro, Fernando Pessoa notava que ele o olhava «com uma formidável infância».²⁷ É esta «formidável infância» que paradoxalmente compõe, irriga, enriquece toda esta literatura portuguesa do modernismo, por outro lado tão extremamente pensada, triturada, rebuscada. Infância, origem, que restauram o vigor numa literatura que adormecia e apodrecia. O modernismo não veio, ao contrário do que se tem pensado, liquidar com brutalidade uma literatura que se academizava. Não é esse o papel das revoluções em arte: elas não trazem em si uma função de morte, mas sim uma função de vida. O regresso à infância é um símbolo de começo e não um signo de fim. «A revolução em arte», observava penetrantemente o grande crítico americano Harold Rosenberg, «reside não só no desejo de destruir, mas na revelação daquilo que já está destruído. A arte já só mata os mortos.»²⁸ É desencadeia os vivos, diríamos nós... Há nestes paroxismos de vida, não um furor

destruidor, mas um fervilhar criador. Revoltamo-nos como quem se salva. Recusamos a decadência e a morte (e o radicalismo destas), *fugimos para a frente*, como quem visa conservar a saúde e a vida. A poeira que se faz é o corte necessário no abcesso que nos destrói. O acto revolucionário é um acto essencialmente *conservador*: saímos do extremismo de um «buraco negro» para a abertura oxigenada que nos permite «regressar» aos espaços onde *muito antes* fora permitido viver. A revolta é sempre um regresso a um paraíso perdido (muito anterior) que se quer reencontrar. «As mudanças mais radicais», observa ainda Rosenberg, «partiram de personalidades conservadoras e mesmo convencionais — uma fuga poderosa à radicalidade presente precipita-os, por assim dizer, num movimento de retrocesso em direcção ao futuro.»²⁹ Ninguém mais convencional na sua vida discreta e monótona do que o Fernando Pessoa que trazia dentro de si a *Ode Marítima*. O homem que escrevia: «Ainda bem que isto vai mal, porque isso é a nossa salvação»³⁰, reinventando um *slogan* sinistro mas eficaz, era, no dia-a-dia, um cidadão de comportamento exemplar, um amante distante e tímido e um amigo de uma lealdade modelar... Como o Maritain a que aludia Cocteau, Fernando Pessoa existia corporalmente ao de leve, discretamente passeando a sua «alma disfarçada de corpo»³¹, educado, cortês, convencional, cumpridor e atento, quanto lho permitia o seu ardente desejo de autonomia e liberdade. Bom filho até ao desespero, bom amigo comprovado, bom e dedicado marido seria se o tivesse sido... O que tudo isto não impedia que aderisse, nas circunstâncias, a adoptar e admitir como condições

motoras da poesia que se impunha fazer, as que sugeria Cocteau: «O livre arbítrio, a desobediência, o absurdo e o excepcional.»³² Tudo, no momento, lhe parecia mole e idiota, à maneira do «português à “antiga portuguesa” que não é à antiga portuguesa — bom católico, toureiro, estúpido como uma porta de cofre forte»³³. A uma literatura sem nervos e sem vida, respondia a admiração beócia de uma crítica que se aperaltava e engomava os colarinhos do disparate, mesmo quando o crítico é ocasionalmente maldito e poeta, e se chama, ainda por cima, Gomes Leal. «Tendo empregado os adjectivos máximos nos mínimos, têm que aplicar aos máximos os mesmos adjectivos que já estão mínimos»³⁴, observará Fernando Pessoa com humor escarninho. Os melhores e os piores, nesta mole confusão, associavam-se numa espécie de confraria dos «porteiros de todas as consagrações»³⁵. Contra isto não relutaram os de *Orpheu*, de início, em recorrer ao escândalo, embora também quase desde o início Fernando Pessoa tivesse íntimas reservas e até mesmo uma instintiva repugnância pela falta de elegância de tais métodos. Advogando os méritos do Sensacionismo, Fernando Pessoa comentará: «Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e “literário”, acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional ao nível da Praça da Figueira, deu a *Orpheu* a única honra que em tais almas cabia conferir — a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. Assim, como facto público, se *lançou*, o Sensacionismo.

A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos.»³⁶ No entanto, repetimos, ainda antes da saída do *Orpheu*, em carta particular a Armando Cortes-Rodrigues, Fernando Pessoa sublinhava de modo inequívoco a sua inapetência pela palhaçada publicitária: «Passou de mim», nota ele ao amigo com cuja alma «religiosa», diz sintonizar, «a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum. É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-*blague*, será já, não a quase-*blague* que seria, mas outra coisa.»³⁷ Na realidade Fernando Pessoa vai, mais do que uma vez, condescender até ao exercício da «ambição grosseira» de *épater*... «Reinando no mundo da arte a complexidade, a confusão, a inquietação, o desvairamento», observará alguns anos mais tarde José Régio, «os charlatães sentavam-se à mesa dos príncipes, os servis confundiam-se com os grandes senhores. Ainda hoje nem sempre é fácil separar uns dos outros.»³⁸ Não é realmente fácil: porque não eram só os charlatães a sentarem-se à mesa dos príncipes, eram também os príncipes a sentarem-se, não raro, à mesa dos charlatães. Sá-Carneiro começa, com intuição certa, por recuar, em Paris, diante do oco palhaço que se chama Guilherme de Santa-Rita (Sá-Carneiro não o diz porque obviamente não o sabe, mas a história folhetinesca que o pintor lhe conta acerca da confusão das suas origens — ele não era o filho da sua

mãe! — não passa de um plágio grosseiro e desafinado de uma narrativa célebre de Mark Twain...). Mais tarde, tanto ele como Fernando Pessoa aceitam o pintor e incensam-no em total desproporção com o mérito dele. Santa-Rita é uma fraude, mas os príncipes aceitam-no e sentam-se à sua mesa... A confusão funciona nos dois sentidos e os resultados nem sempre atestam a melhor pedagogia. A revolução genuína que o aparecimento do *Orpheu* carregava era já de si choque suficiente: não havia necessidade de se aumentar o nevoeiro à custa dos guisos do truão. «Para o que então existia», observará mais tarde Adolfo Casais Monteiro, «o revulsivo era demasiado violento: não se passa de Júlio Dantas para Pessoa como se muda de marca de cigarros.»³⁹ Dizia Kafka que a arte esvoaça à volta da verdade com a vontade bem determinada de se não queimar nela. Não a arte, mas uma *certa arte*. A dos de *Orpheu* foi uma arte de quem quis meter as mãos ou mesmo o corpo todo no fogo que nalguns casos os devorou.

O modernismo não nasceu da guerra de 14 mas foi precipitado, acelerado e agudizado por ela. Ao mal-estar latente dos homens a quem a pesporrência positivo-cientista do final do século agredia na sua inquietação crescente quanto ao problema de definição daquilo que somos, juntou-se, em ressonância fragorosa, o fracasso de uma sociedade supostamente na via de um progresso material e moral de percurso triunfalista e vastamente imparável. Em 14-18 o mundo ruiu por fora, ecoando à superfície um apodrecimento que muitos já pressentiam *por dentro*. No fundo a *belle époque* estava assente em fundações

minadas. O brilho exterior não permitia que se visse a bicheza que ruía os andaimes. «A civilização é uma doença produzida pela prática de construir sociedades com materiais já podres», disse Bernard Shaw, escritor bem mais profundo e bem mais actual do que tem querido fazer dele uma nossa crítica supostamente esclarecida e regularmente equivocada nos valores que apoia. A civilização positivista, arrogante, tonitroante e cheia de proféticas certezas reconfortantes esborroou-se com ruído, deixando aos sobreviventes do holocausto a herança da «terra devastada» que Eliot cantou em versos de uma linguagem dolorosa e sinistramente nova. À entrada deles iria inscrever a fogo as palavras de Petrónio: «Porque eu vi com os meus próprios olhos a Sibila suspensa numa gaiola em Cumas, e quando os rapazes lhe perguntavam: “Sibila, o que queres tu?”, ela costumava responder: “Quero morrer”».⁴⁰ A morte e as cinzas eram o legado do invencível e auroral progresso da geração de Renan: «Mostrar-te-ei o pânico num punhado de poeira», prometia Eliot, no poema que uma geração inteira rendidamente aclamou. «Quem diria que a morte desfez tanta gente?»⁴¹, perguntava ainda, contemplando, «sob o nevoeiro castanho de uma aurora invernos»⁴² a multidão que fluía na Ponte de Londres... Na sua autobiografia, *Anais de Inocência e de Experiência*, Sir Herbert Read, famoso crítico de arte, dava-nos assim o pano de fundo em que viria a inscrever-se o poema de Eliot e, de uma maneira mais geral, a poesia e a arte modernas: «Estas páginas [as da autobiografia] tornarão suficientemente claro que eu considero os anos-de-ninguém, entre as duas guerras, como largamente fúteis, gastos sem proveito por mim

e pelos da minha espécie. Não cuido de saber como os poderia ter tornado mais positivos: as forças que se levantavam contra nós eram, não humanas, mas antes satânicas — forças cegas de pressão económica, com as muralhas da fé e da razão rodopiando atrás de nós.»⁴³ Este estado de disponibilidade para todos os desatinos e pulverizações, repetimos, não *originou* a arte moderna mas criou o clima propício à eclosão mais franca das ideias e direcções apontadas por alguns geniais precursores, cuja obra tinha começado alguns bons anos antes do grande conflito que usualmente se considera como a grande linha divisória entre a arte do século XIX e a arte do século XX. Como observa Alan Bullock num penetrante estudo, *The Double Image*⁴⁴, *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, no seu desvio dramático da tradicional representação das formas humanas, é anterior a 1914 e entre 1900 e o começo da grande guerra, toda uma revolução, afectando embora uma minoria escolhida, começou a esboçar-se: Cézanne só morreria em 1906 e Matisse, Marquet, Rouault, Utrillo, Derain, Vlaminck, Braque, Léger, Arp, Picasso, Brancusi, Chagall, Klee, Modigliani, Mondrian, Chirico estavam já activos no período a que nos reportamos. Noutros sectores do conhecimento humano, Stravinsky, Thomas Mann, Hermann Hesse, Apollinaire, Proust, Freud, Einstein, Max Planck, demiurgos do mundo moderno, têm do mais importante das suas obras concluído antes de 1914. «O que estes novos desenvolvimentos radicais — em arte, pensamento, literatura, ciência — têm em comum», conclui Bullock, «é a sua consciência do futuro que se aproxima. O que eles tinham a dizer era ouvido e compreendido apenas por uma minoria no seu tempo;

só mais tarde, depois de a guerra ter varrido a velha ordem da sociedade europeia e finalmente destruído os seus valores de tal modo que isso se tornou visível a todos, se veio a reconhecer que a imaginação dos pintores e poetas, dos cientistas e pensadores dos primeiros anos de mil e novecentos tinham conseguido ver em avanço o mundo (que eles tinham ajudado a criar), esse mundo improvável, perturbante, fragmentado, no qual ainda vivemos.»⁴⁵ Há no mundo decadente e devastado que a Grande Guerra deixa atrás de si o livor de um vácuo aspirativo, originador de vórtices imprevisíveis. Há uma apetência de infância, de recomeço, sem os valores antigamente prezados, contra um fundo de cadáveres ainda mal sepultos. Os profetas são frequentemente apocalípticos. Há um receio de nos analisarmos, há mesmo uma recusa disso, que o futurismo inscreve no seu programa que vai rejeitar sentimentos e complacências e antes apetece a superfície lisa e brutal da máquina que se divorcia do homem e se lhe opõe. Quem somos nós, que homem é este capaz do melhor e do pior ou de coisa nenhuma? Há em nós uma unidade possível ou sequer desejável? Há ao menos uma vontade de questionarmos a nossa identidade? Tudo nos aponta a direcção que nos leva a sermos vários ao mesmo tempo e ninguém em definitivo. É a época em que o homem vai aceitar, não a famosa e quase pueril alma dupla de Goethe ou Baudelaire, mas sim uma multiplicação quase cancerosa de múltiplas personalidades dentro do mesmo indivíduo. Ou isso ou o suicídio (ou a loucura, forma particular dele ou da deserção para dentro de nós próprios). Muito significativamente, uma das obras de Pirandello

intitula-se *Um, nenhum e cem mil*, emblema desesperado da nossa riqueza e confusão. A sinceridade é posta em questão e a insinceridade proposta como valor fecundo e promotor de uma assunção de personalidades diversas e todas viáveis. Além disso, sermos muitos cura-nos do pavor de sermos um deles e apenas esse. Oscar Wilde, outro falso superficial, anunciara-o aliás, atirando bombas como quem faz estalar fogos-de-artifício, pela boca de um dos seus personagens: «A falta de sinceridade é uma coisa assim tão terrível? É simplesmente um método que nos permite multiplicar as nossas personalidades.»⁴⁶ Picasso mudará de pele cem vezes e Proteu vai tornar-se o mito em vigor de toda uma geração. Os heterónimos de Pessoa (número modesto, afinal) vão inscrever-se em cheio neste clima de insinceridade criadora: «Você o que me está censurando é eu não ser mais gente que uma pessoa só»⁴⁷, dirá o Banqueiro Anarquista (altar-ego do autor da *Mensagem*) ao seu perplexo interlocutor. E é caso para censura. Ser um — eis o pecado. «Sê plural como o universo!»⁴⁸, entusiasma-se e entusiasma-nos Pessoa em papéis íntimos que não chegou a publicar. Chega a abeirar-se de uma esquizofrenia criativa e francamente histórica: «Substitui-te sempre a ti próprio. Tu não és bastante para ti. (...) Acontece-te perante ti próprio.»⁴⁹ Ou, entrando desenvoltamente pela paranóia dentro, como quem se cumpre: «Substitui-te a Deus indecorosamente.»⁵⁰ Toda esta complexidade de facto e de dentro vai frequentemente exigir uma grande simplicidade facial de escrita, espécie de linguagem em cueiros, de antes do dilúvio, socorro último e *necessário* dos grandes torturados: «Os prazeres simples são o último recurso das almas complexas», dirá o luciferino

Lord Henry, de *The Portrait of Dorian Gray* ⁵¹. E, do próprio Pessoa, observará Jonathan Griffin, com penetração: «Era um homem extraordinariamente complexo que escrevia com simplicidade.» ⁵²

Porque, ao contrário do que se possa pensar, a uma primeira abordagem superficial, a multiplicação de personalidades não significa uma busca insaciável e última de si próprio. Como tantos outros grandes criadores do seu tempo ou de semelhantes épocas de crise, Fernando Pessoa toda a vida finge que se procura mas, para não correr o risco de se encontrar, continuamente se inventa (ou reinventa). Em vez de se inventar outro (o que não chegaria a constituir solução), inventa-se *outros*. Uma árvore esconde-se melhor no meio de outras árvores e tão bem o faz que se esconde até de si própria: Fernando Pessoa-ele mesmo não é menos heterónimo do que os outros que abertamente se declaram tais. Onde melhor esconder uma identidade que se não quer ver de caras, do que no meio de outras que também são ela embora sejam, ao mesmo tempo, outra coisa que não ela? A obra de Pessoa é, como as melhores, um exercício tenso e formalmente impecável, de fuga sistemática de si próprio: «Não sei quem sou, que alma tenho», afirma nos papéis que não chegou a publicar. E continua: «Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).» ⁵³ E noutra ponto, numa repetitiva, e significativa obsessão: «Sintome múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.» ⁵⁴ É este, quanto a nós, o verdadeiro

cerne do primeiro modernismo: uma paroxística fuga ao *eu*, muito mais e muito mais significativamente do que uma mera fuga ao *homem* — desumanização —, como queria Ortega y Gasset. A ocasional ou mesmo frequente fuga à forma humana, nas artes plásticas, não passa de um caso particular de uma fuga muito mais geral: o homem tem medo de si próprio e multiplica os processos técnicos de se não encarar de frente. Toda a arte, *mesmo a mais confessional*, foi sempre um processo tortuoso de fuga ao eu e de nos buscarmos, onde pudermos, plurais. A diferença, no caso do primeiro modernismo, é que esse processo se torna paroxístico e, nalguns casos, francamente esquizofrénico. Multiplicando-nos, mentimos e, mentindo, buscamos uma outra verdade mais vasta e plural, ao mesmo tempo que sobrevivemos: «O direito à mentira é a melhor forma de defesa pessoal»⁵⁵, disse-o Almada Negreiros... Visto o primeiro modernismo a esta luz, parecer-nos-ão bem ténues os argumentos, que têm estado na moda até há pouco, a favor de um fosso intransponível entre os objectivos do primeiro e os do segundo modernismo. E da total e irremediável incompreensão do primeiro pelo segundo... Ainda recentemente, a propósito de uma crítica feita no número 16 da *Presença*, em 1928, por João Gaspar Simões, à tese de Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte, Jesus Herrero, reagindo à antiga tese de João Gaspar Simões, cede à tentação de opor mais uma vez o segundo ao primeiro modernismo, numa volúpia de generalizações que uma cuidada leitura dos factos e dos textos imediatamente demite: «Destas palavras», observa o autor do livro *Miguel Torga Poeta Ibérico*, «se deduz que o crítico “presencista” [J. G. S.] de 1928 não sabia distinguir entre o viver a realidade exterior

e o viver, pensando, a ideia. Daí que não possa ter compreendido a mensagem de Ortega y Gasset e por isso não tenha atingido o cerne da arte moderna. Daí, também, a ambiguidade dos “presencistas” em relação aos “órficos”, que levaram a cabo, à sua maneira, uma verdadeira revolução ontológica, fazendo prevalecer sobre a ideia das coisas o mundo interior de cada ideia em si, elaborando um discurso sobre a ausência da realidade objectiva e concebendo a ideia de ausência total.»⁵⁶ E conclui, tão dogmática quanto erradamente: «De tudo isso, os “presencistas” não chegaram sequer a dar-se conta.»⁵⁷ É sempre muito fácil virmos, *mais tarde*, a usar a postura de argonautas das descobertas que outros fizeram antes de nós. É fácil e é vulgar. Depois dos presencistas, quantos argonautas de uma revelação *melhor* daquilo que eles haviam revelado antes de ninguém! É tão fácil e tão fluente ser-se inteligente — *depois!* A verdade, porém é que o texto citado de Jesus Herrero peca por uma precipitada generalização: ao afirmar que os órficos fizeram «prevalecer sobre a ideia das coisas o mundo interior de cada ideia, elaborando um discurso sobre a ausência da realidade objectiva e concebendo a ideia de ausência total», Herrero realiza nada menos do que uma drástica ablação cirúrgica de um dos principais protagonistas da aventura órfica — Alberto Caeiro, heterónimo tão importante, que Álvaro de Campos não hesita em afirmá-lo seu mestre e em insinuar a profunda influência dele em Ricardo Reis... O poeta que afirma que «O único sentido íntimo das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum»⁵⁸ e que só se adoecesse pensaria no sentido do mundo e, ainda, à pergunta de Álvaro de Campos: «Está contente consigo?», responde: «Não: estou contente»⁵⁹ — nada

tem que ver, e de modo ostensivamente confrontativo, com o «discurso sobre a ausência da realidade objectiva». Pelo contrário: para ele, *só essa* existe. Claro que o «Consórcio Fernando Pessoa» não acaba em Caeiro, mas *inclui-o*. E é aqui que visamos chegar: não se pode compreender o modernismo, pretendendo reduzi-lo a uma das suas componentes. O modernismo caracteriza-se precisamente por uma necessidade de multiplicação de rostos, pela utilização deliberada e frenética de um jogo de espelhos desorientador, visando, frequentemente, a um nível de ironia superior, um estado de permanente fuga englobante e cepticamente pacificadora. Quem tenha estudado, com um mínimo de minúcia e simpatia, toda a profunda concepção de «ironia» subjacente à obra de José Régio, o mais articulado teorizador da *Presença*, não poderá deixar de notar as profundas afinidades entre o virtuoso e despistador jogo de espelhos em que se traduz a sua polifacetada «busca» (impossível) de uma verdade estável e o percurso dos protagonistas mais notáveis da aventura do *Orpheu*. De resto, supomos que nem é por acaso que o mais penetrante estudo até agora feito sobre o fantástico na obra de Sá-Carneiro seja da autoria de José Régio e não de nenhum dos posteriores apoderados (em exclusivo) dos mistérios órficos.

Ainda antes de deixarmos estas generalidades sobre o movimento do primeiro modernismo, gostaríamos de fazer uma pequena observação. Mesmo que se não aceite este programa da consciente ou subconsciente fuga deliberada ao eu e à sua verdade, bastaria a nossa crescente consciência, nos anos a partir do começo deste século, do subtil, sofisticado, complexo e enredado percurso que é o do nosso acesso ao mundo

e a nós mesmos, para se entender a também crescente cautela e insegurança com que manipulamos os instrumentos desse acesso. «O moderno poeta», observava C. M. Bowra, «que vive numa era de descoberta psicológica e de gradativamente crescente consciência das correntes mais subtis que em si existem, tem uma tarefa mais árdua, quando se trata de dizer a verdade, do que tinham seus antecessores, em tempos mais simples e menos autoconscientes. Encontra-se em desvantagem especialmente porque os meios modernos que os cientistas inventaram para uso da psicologia, a linguagem que eles usam e o seu tratamento experimental do assunto em estudo são totalmente inadequados à poesia. O poeta não se analisa desta maneira, nem pode usar uma linguagem abstracta desta espécie. A sua tarefa, não é explicar ou analisar, mas retratar algo tal como ele o vê, captar os seus matizes transitórios, as suas formas mutáveis, fazer-nos sentir acerca delas o que ele próprio sente, mesmo que nem ele nem nós sejamos capazes de o compreender inteiramente. No eu, a poesia moderna tem um assunto que requer os padrões mais elevados da verdade, tal como nunca antes se exigira deles e para cumprir o seu dever, a este respeito, a poesia deve possuir uma técnica adequada.»⁶⁰

O neogarretismo, o simbolismo, o saudosismo messiânico de Pascoaes e dos seus amigos da «Renascença» não *rimavam*, em 1915, com a ebulição de ideias estéticas, filosóficas e científicas, que ameaçavam fazer tábua rasa de uma série de valores estabelecidos. Semelhante ao terramoto que em 1755 arrasou Lisboa, em torno de Fernando Pessoa formou-se um grupo de

jovens que, num período curto, propiciou à capital dos «lepidópteros», não o espectáculo de um novo terramoto, mas antes o de um *artemoto*, como desde 1870 não havia notícia. Com a diferença de que, ao contrário do cataclismo do século XVIII, o sismo artístico do século XX não foi levado muito a sério por aqueles que o observaram e de algum modo o sofreram. Uma revolução pode nascer (e muitas vezes nasce) de uma reacção ao tédio. Eça e o seu grupo sacudiram Lisboa para porem termo ao imenso bocejo que lhes despertava a vida política, social, intelectual e moral nos anos setenta do século passado. Fraser afirmava — e com razão —, falando de Eliot, que «a sua originalidade derivou em parte de ele se sentir totalmente entediado pelos seus contemporâneos». ⁶¹ O grupo de Pessoa sentia um tédio semelhante. Era preciso inventar uma vida nova e uma literatura nova: «Nós não somos», dirá Almada Negreiros, «do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.» ⁶² Não só as palavras: havia que reinventar a visão do mundo, os valores, as metáforas, a sintaxe, a mitologia em vigor, a estrutura interna dos poemas, toda uma metodologia mais sofisticada do conhecimento... Mesmo um Aquilino Ribeiro, de quem se não poderá dizer que tenha sintonizado muito com o modernismo (o que se suspeita que ele escreveu sobre Sá-Carneiro, já depois do suicídio deste, não revela no autor do *Malhadinhas* uma invejável modernidade de espírito), mesmo Aquilino, repetimos, enjoava a literatura soporífera em que, por volta dos anos 20 (já depois da sacudidela do *Orpheu*) marcava o ritmo em Portugal. Em carta de 1920, a Álvaro Pinto, desabafará nestes

termos: «A literaturazinha nacional cada vez mais trôpega, de resto como tudo. Isto tornou-se um inferno. X. é feliz em estar longe. A única solução dum homem honesto é fugir.»⁶³ Mesmo uma personalidade vigorosa como a de Gomes Leal, naquele meio medíocre, dissolvente, ronzeiro e redutor, porá a sua falta de senso crítico ao serviço de uma obra que é um misto do melhor e do pior, do mais desguarnecidamente ousado e do mais piegas, o que levará Fernando Pessoa a comentar de si para consigo: «Senhor Gomes Leal é um grande [var: excelente] poeta. Mas é o pior grande poeta que conhecemos.»⁶⁴ A «Renascença», onde pontificava Pascoaes e onde Pessoa colaborara, deixara de interessar Pessoa e deixara de interessar-se por Pessoa. O que neste restava de simbolismo perseguia uma linha radicalizante que não «cabia» nos esquemas de *A Águia*. De qualquer modo, por mais que «puxasse» pelo simbolismo, este chegava visivelmente ao fim. Do seu refinamento levado ao extremo, resultará o «paúlismo», que se narcisa de vago, de subtil e de complexo, como observa Jacinto de Prado Coelho: «O estilo paúlco define-se pela voluntária confusão do subjectivo e do objectivo, pela “associação de ideias desconexas”, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações de sintaxe (...), pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de “outra coisa”, um vago “além” (“ouro”, “azul”, “Mistério”), pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras (...).»⁶⁵ No entanto, é este extremo e final tender a corda de um simbolismo que ele passeara pelas páginas de *A Águia*, que vai ainda estar predominantemente presente e dar fisionomia ao primeiro número do *Orpheu*, posto à venda em Lisboa em fins de Março de 1915. Os

colaboradores desse primeiro número eram Luís de Montalvor (autor da *Introdução*), Mário de Sá-Carneiro (para os *Indícios de Ouro* — poemas), Ronald de Carvalho, brasileiro (*Poemas*), Fernando Pessoa (*O Marinheiro* — drama estático), Alfredo Pedro Guisado (*Treze Sonetos*), José de Almada-Negreiros (*Frizos* — prosas), Cortes-Rodrigues (Poemas) e Álvaro de Campos (*Opiário* e *Ode Triunfal*). De todos estes colaboradores, só Álvaro de Campos, e sobretudo o da *Ode Triunfal*, rompe decisivamente com o tom evanescente do simbolismo decadente e dispara em direcção a estridências mais escaroladamente modernistas. Quem era Álvaro de Campos? Dizer que era um heterónimo de Fernando Pessoa será iludir, ou cândida, ou inepta, ou desonestamente, o problema. Até porque a pergunta seguinte poderia logicamente ser: e quem era Fernando Pessoa? Não ficaria mal responder, nem seria particularmente facecioso, que Fernando Pessoa era, por seu lado, um heterónimo de Álvaro de Campos, ou de Alberto Caeiro, ou de Ricardo Reis, ou de Bernardo Soares, tanto como estes o eram dele. Dizer que há um Fernando Pessoa-ele-mesmo, mais garantidamente ele-mesmo do que os outros, entrados que somos no jogo das máscaras, é tão arbitrário ou tão ilegítimo quanto pretender que o mais ele-mesmo coincide, pelo contrário, com qualquer dos outros. E nem é menos arbitrário, nem menos ilegítimo só pelo facto de ter sido o próprio Fernando Pessoa (qual deles?) a declará-lo. Numa carta que escreveu a um poeta, criticando-lhe um livro, Fernando Pessoa sugeria que um poeta talvez seja «fundamentalmente alguém que nunca se encontra». ⁶⁶ Isto é, o poeta é alguém que não sabe muito bem quem seja, di-lo quase categoricamente

aquele que se intitula Ele-mesmo... Por outro lado, um dos que não é ele-mesmo (por nunca ter declarado que o fosse), Álvaro de Campos, põe a mesma objecção à viabilidade de saber quem seja, quando afirma numa carta à *Contemporânea*: «Se eu gostasse só da minha arte, nem da minha gostava, porque vario.»⁶⁷ Na realidade, poderá pensar-se hoje, sem necessidade de grandes esforços, que não há nenhum coordenador privilegiado deste drama-em-gente. De todas estas «mentiras» (ou ficções) que o não são, haverá, de algum modo, um vector resultante que presume a convergência de todas essas forças heterónimas. Mas nem este vector resultante (que, por sê-lo, não coincide com nenhuma das suas componentes, nem mesmo com o «ele-mesmo»...) define essa personalidade mítica que seria o encenador deste drama-em-gente arquitectado, em 1914, no cérebro e na sensibilidade de alguém que, nascido em Lisboa em 1888, dizia chamar-se, civilmente, Fernando António Nogueira Pessoa. Este drama, se assim lhe posso chamar, nem sequer é demasiadamente original. Todo o criador autêntico e forte recorre ao uso das máscaras. Em arte, a verdade passa sempre pelo uso delas. «Minha sinceridade estética», observava não há muito um grande poeta brasileiro, «é feita de mentiras, despistamentos e dissimulações. O que há em minha obra de autobiográfico são meros excertos numa árvore florescida no terreno da imaginação.»⁶⁸ Por outras palavras, não há uma primeira pessoa, um *manager* do nosso percurso sibilino em busca de um núcleo que nunca se encontra: «O *eu* dos poetas e romancistas», diz-lo enfaticamente Lêdo Ivo, «não é a primeira pessoa; É a segunda, ou a terceira, ou a primeira do plural.»⁶⁹ De

aí a falta de sentido que tem, em arte, o problema da «sinceridade», posto em termos ingénuos. «What a mistake to be sincere!» («que erro, ser-se sincero»), dizia Oscar Wilde ⁷⁰, insinuando que a verdade só pode visar atingir-se pela via complicada da insinceridade multifacetada, isto é, pela via das máscaras. O vector resultante de muitos vectores «insinceros» parciais é que aponta para o sítio (inatingível) da verdade, porque supõe e vectorialmente adiciona a incompetência sectorial das componentes. «Fingir é conhecer-se», dizia Pessoa e, antes dele, disseram-no os gregos e Shakespeare. Pessoa limitou-se a reinventar a verdade deles, dando-lhe apenas (e não foi pouco, nem pouco oportuno) uma paroxística evidência, numa época que flagrantemente a requisitava. Outros a deram também, Pirandello, por exemplo. Pirandello, que era dramaturgo, como, de certo modo, o foi também Fernando Pessoa. Deste, dizia o poeta inglês Jonathan Griffin, que «foi um poeta dramático que escreveu poetas em vez de peças». ⁷¹ Essa foi de resto, também, a opinião do próprio (qual deles?) Fernando Pessoa quando, numa carta célebre, dirigida ao crítico presencista João Gaspar Simões, declarou: «O ponto central da minha personalidade, como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.» ⁷² Porque se trata, neste jogo bizarro, de se aumentar a probabilidade de nos aproximarmos, sem erro ou com o menor erro possível, de uma verdade que sabemos inatingível e que gostamos de saber inatingível. O aumento de sofisticação do instrumento de sondagem de algum modo nos redime da má consciência que nos dá a

satisfação de sabermos que, mesmo assim, se não vai conseguir... Esforçamo-nos, para nos resgatarmos de um malogro que desejámos: *o objectivo é não encontrarmos o nosso eu, é fugirmos a ele*. A nossa atenuante é termos tentado o impossível e termos sido derrotados. No singular código de valores da epopeia órfica e, de um modo geral, do modernismo, a vitória é ser derrotado. Ganhar é perder. No fundo, há, porém, uma outra vitória: perdido o homem, sobeja a arte. Quando um se afasta, a outra avoluma-se: «Revelar a arte e esconder o artista é o propósito da arte»⁷³, observava Oscar Wilde, que Fernando Pessoa também leu. Por isso se nos afigura, cada vez com mais evidência, que Fernando Pessoa, o mítico artista genuíno, se nunca existiu muito, vai existindo cada vez menos. Por isso dizia Octávio Paz na sua cortante linguagem de poeta entendedor de outros poetas, tentando «encontrar» o errático autor de poetas-personagens: «Anglómano, míope, cortês, fugidio, vestido de escuro, reticente e familiar, cosmopolita que predica o nacionalismo, *investigador solene de coisas fúteis*, humorista que nunca sorri e nos faz gelar o sangue, inventor de outros poetas e destruidor de si mesmo, autor de paradoxos claros como água e, como ela, vertiginosos: *fingir é conhecer-se*, misterioso que não cultiva o mistério, misterioso como a lua do meio-dia, taciturno fantasma do meio-dia português, ¿quem é Pessoa?»⁷⁴

Neste jogo cénico dos heterónimos, há sobretudo quatro grandes protagonistas: Fernando Pessoa, dito ele-mesmo, poeta tradicionalizante (mas incluindo, de passagem, a sua ousadia sintática), rimado, não raro convencionalmente musical, inteligente que já sent(iu) — porque, no presente, «sinta quem lê!» — revela-se,

no seu «lirismo de consciência», um grande poeta de expressão depuradamente musical e componente messiânica (*Mensagem*); Álvaro de Campos, engenheiro, poeta moderno, na verdadeira acepção da palavra, combina em si a sedução futurista e quase histérica por tudo quanto é violento, brutal, desmedido e mecânico — o mundo de hoje, com a sua técnica fascinante e devoradora —, com a complementar e necessária inclinação às «grandes depressões nervosas», [às] «crises de neurastenia», [aos] «estados de inadaptação»⁷⁵; Ricardo Reis é versado em cultura clássica, disciplinado, quase rígido, hierático, tranquilo, horaciano, na «sua inspiração (...) estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real»⁷⁶; e, por fim, Alberto Caeiro, poeta «pagão» de espécie complicadamente simplificada, que não vê mistério na natureza e detesta a mentira só «porque é uma inexactidão».

Por outro lado, de modo menos explícito, o Sá-Carneiro que «morre à minguá de excesso», não tem menos a intuição vertiginosa de que o seu eu não passa de uma ilusão que se multiplica: «Serei uma nação?»⁷⁷, pergunta explicitamente um personagem de *Céu em Fogo*: «Ter-me-ia volvido um país?», pergunta ele a si próprio. E a si próprio responde, tomado de vertigem: «É isso! É isso! (...) Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim.»⁷⁸

E Almada? Também não deve ser preciso buscar longe, no histerismo desintegrador que a sua poesia oferece: «Quando digo Eu», observa algures o autor de *A Cena do ódio*, «[quando digo Eu] não me refiro apenas a todo aquele que couber dentro do sujeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa.»⁷⁹

Rimbaud dizia, anunciando polemicamente o mundo moderno: «Je, c'est un autore.» Almada corrige, amplia e confunde: «Je, c'est aussi un autre...»

No meio deste deliberado «ímpeto metamórfico» em que o «eu» se multiplica como que intercalado entre espelhos paralelos, tem havido ocasionalmente quem se interrogue por que razão têm ardido com tão «pirotécnica distinção» estes cavalheiros da aventura modernista. Supomos que este «ímpeto metamórfico», esta proteica e vertiginosa assunção de máscaras, esta vontade de mobilidade e mudança, que assume nos artistas do primeiro modernismo características de paroxismo e quase histerismo — muito têm que ver com a fuga ao alçapão sinistro do «eu» que, entrevisto com horror, precipitou o artista no jogo da insinceridade criativa. Afinal de contas, *fingir*, o artista fingiu sempre, no presente, as angústias sinceramente vividas no passado. Shakespeare afirmou que «a poesia mais verdadeira é a mais fingida», facto, de resto, conhecido, pelo menos, desde Aristóteles — e que Fernando Pessoa, homem lido e astuto, teve o cuidado meticoloso de não esquecer. Por isso Stravinsky pôde dizer, resumindo com a força da ressonância que lhe deu o século XX, esta verdade já antiga: «A maior parte dos artistas são sinceros e a maior parte da arte é má, e alguma arte insincera (sinceramente insincera) pode ser bastante boa.» Stravinsky foi cauteloso e disse: «Alguma», e disse também: «Pode ser.» Nos caminhos da arte, como nos da vida, se ser sincero não chega, ser insincero também não basta. Como é de regra, falta sempre o resto.

Fernando Pessoa (n. 1888, m. 1935) publicou, em vida, muito pouco da sua obra, em livro: *35 Sonnets e Antinous*, em 1918; *English Poems I-II* e *English Poems III*, em 1921 e *Mensagem*, em 1934, um ano antes da sua morte. Após a sua morte, têm vindo a ser publicados vários volumes da sua poesia, simultaneamente com uma vasta obra de outra natureza. A poesia inclui: *Poesias de Fernando Pessoa*, 1942; *Poesias de Álvaro de Campos*, 1944; *Poemas de Alberto Caeiro*, 1946; *Odes de Ricardo Reis*, 1946; *Mensagem*, 1945; *Poemas Dramáticos*, 1952; *Poesias Inéditas (1919-1930)*, de Fernando Pessoa, 1956; *Quadras ao Gosto Popular*, 1955; *Novas Poesias Inéditas de Fernando Pessoa*, 1973; *Poemas Ingleses*, 1974. No entanto o seu espólio está agora a ser sistematizadamente trabalhado, sendo possível que outros poemas venham ainda a ser publicados. Fernando Pessoa, de entre os papéis que deixou inéditos, tem um, no qual diz o seguinte de José Anastácio da Cunha: «José Anastácio, com a sua cultura complexa (além do costumeiro francês, sabia inglês e alemão e traduzia Shakespeare, Otway e Gessner), representa o primeiro lampejo de alvorada no horizonte da literatura portuguesa, pois constitui a primeira tentativa de dissolver a forma endurecida da estupidez tradicionalista pelo processo usual dos múltiplos contactos culturais.»⁸⁰ Foi precisamente pela via dos «múltiplos contactos culturais» que Fernando Pessoa e os seus companheiros do *Orpheu* tentaram «dissolver a forma endurecida da estupidez tradicionalista», sacudindo o grande torpor em que mergulhavam, contentes, as letras nacionais.

Almada Negreiros (n. 1893, m. 1970) cuja obra poética não é vasta («A Cena do Ódio», publicada

como separata do número 7 da revista *Contemporânea*; *Frisos*, in *Orpheu*, número 1 e, em 1971 o seu volume *Poesias*, englobando a sua obra poética total), foi outro dos três grandes vultos tutelares do *Orpheu*. Albano Nogueira falou algures, a seu propósito, em «provincianismo civilizado», comentando: «Poucos dos nossos modernistas têm o sentido do popular que Almada possui. Mas poucos também são capazes de elevar a maior altura esse sentido do popular, dele se servindo e da linguagem que dele decorre, como veículo de comunicação das mais altas ideias.»⁸¹ Utilizando esta linguagem facialmente «popular», Almada soube ajudar, como ninguém, o seu companheiro Fernando Pessoa, na onda de sismos que o *Orpheu* desencadeou nos alicerces podres da literatura portuguesa do primeiro quartel do século XX. Disse alguém que o privilégio dos grandes homens consiste em darem abanões no século em que vivem e que, uma vez dados os abanões, salve-se quem puder. Tanto a primeira parte (abanar), como a segunda (salve-se quem puder), foram escrupulosamente integrados no programa de *Orpheu*.

Mário de Sá-Carneiro (n. 1890, m. 1916), deixou uma obra escassa em volume. Em vida, de poesia, publicou um único volume, *Dispersão* (1914). Após a sua morte, apareceram *Indícios de Ouro*, 1937 e, por fim, o volume *Poesias*, 1946, integrado nas *Obras Completas*.

Dos outros elementos que colaboraram no *Orpheu*, pouco diremos: Luís de Montalvor (n. 1891, m. 1947) foi um dos fundadores e director, em Portugal, do primeiro número de *Orpheu*, tendo posteriormente fundado e dirigido a revista *Centaurus*. Veio também a fundar e dirigir as Edições Ática onde foram

publicadas as obras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Na verdade a obra poética de Montalvor ficou ainda presa ao simbolismo decadente da última fase, não tendo acompanhado o espírito dos verdadeiros argonautas do primeiro modernismo (obras principais: *A Noite de Satã*, 1911, *A Caminho*, 1912 e *Poemas*, s/d). Armando Cortes-Rodrigues (n. 1891, m. 1971), foi colaborador no primeiro número de *Orpheu*, com o seu próprio nome e no segundo com o pseudónimo de Violante de Cysneiros. Grande amigo e correspondente de Fernando Pessoa, a sua poesia, no entanto, não tem grandes pontos de contacto com o espírito e a linguagem do modernismo, inserindo-se antes, quase sempre, como observa Cabral do Nascimento, nas «características gerais do lirismo português»⁸². Obras de poesia: *Ode a Minerva*, 1923; *Em Louvor da Humildade*, 1924; *Cântico das Fontes*, 1934; *Cantares da Noite seguidos dos Poemas de Orfeu*, 1942; e *Horto Fechado e Outros Poemas*, 1953.

Os outros dois poetas que colaboraram na revista foram Alfredo Guisado (n. 1891, m. 1976), que publicou treze sonetos no primeiro número e Ângelo de Lima, colaborador do segundo número, personalidade estranha que os poetas órficos foram descobrir em Rilhafoles. De Guisado, as obras principais, em poesia, foram: *Rimas da Noite e da Tristeza*, 1913; *As Treze Baladas das Mãos Frias*, 1916; *Mais Alto*, 1917; *Ânfora*, 1918; *A Lenda do Rei Boneco*, 1920; *As Cinco Chagas do Cristo*, 1927 e *Tempo de Orfeu*, 1969. De Ângelo de Lima foram publicadas em 1971 as suas *Poesias Completas*, organizadas por Fernando Guimarães.

O Orpheu foi uma aventura breve. Tentou-se continuar a aventura com *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917) e *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925), mas, em termos de cultura actuante, não se pode dizer que o resultado tenha sido imediatamente compensador. Joyce afirmara ironicamente que o futurismo não tinha futuro, mas nós podemos hoje dizer que teve pelo menos os herdeiros e conservadores do seu ímpeto: entre 1923 e 1924 aparecem em Coimbra seis números da revista *Bysancio*, incluindo colaboração de Régio, Nemésio, Alexandre d’Aragão, António de Sousa, etc. Logo a seguir, entre 1924 e 1925 aparece, também em Coimbra, uma outra revista, *Tríptico*, de que fazem parte (ou nela colaboram) Afonso Duarte, António de Sousa, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Campos de Figueiredo, Vitorino Nemésio, José Régio, Teixeira de Pascoaes, etc. Das personalidades reunidas à volta destas revistas e que vai constituir-se o núcleo central que, em 1927, fará arrancar, ainda em Coimbra, a revista *Presença* que irá divulgar os «mestres» do *Orpheu*, integrando-os finalmente no património cultural a que ficaram pertencendo de direito. Dos três vultos tutelares do primeiro modernismo, Almada e Fernando Pessoa ainda viveram para assistir a este processo de integração. Fernando Pessoa, apenas ao começo. Almada bebeu a consagração até às fezes... Dizia Heine que todo o iniciador, ou morre ou acaba traidor. Almada, inovador, viveu — e resistiu, aprendendo a difícil arte de viver e morrer jovem.

III / «PRESENÇA» PRUDENTE

«Art c'est Prudence. Quand on n'a rien à dire, ni à cacher, il n'y a pas lieu d'être prudent.»

ANDRÉ GIDE,
Journal

«The better part of valour is discretion.»

SHAKESPEARE,
*Henry IV, Parte I, Acto V, Cena IV**

O aparecimento da revista *Presença*, cujo primeiro número foi posto à venda, em Coimbra, em 10 de Março de 1927, coincidia, ou quase, como já notou Jorge de Sena, com a intervenção na política portuguesa dos generais que abriram as portas à longa ditadura que governou Portugal até Abril de 1974. No momento em que se inaugurava um regime de controle e repressão intelectual e cultural, a *Presença* surgia, em oposição, com a sua ampla bandeira de abertura e independência — eis um ponto que, frequentemente, tem sido iludido pelos críticos convencionais do movimento coimbrão, os quais mais ou menos se repetem uns aos outros, tanto nos argumentos avançados, como na terminologia usada. A originalidade (salvas as honrosas excepções que o protocolo sempre recomenda) não tem sido o forte dos críticos antipresencistas — e vai ao ponto de contaminar insidiosamente os estudiosos estrangeiros de literatura

* «A melhor parte da coragem é a prudência.» Shakespeare, *Henrique IV*, Parte I, Acto V, Cena IV.

portuguesa, de quem se esperaria, pelo foco de perspectiva supostamente distante que sobre ela fazem incidir, muito mais do que uma tépida repetição ou obediente endosso de lugares-comuns mais ou menos inadequados e mais ou menos em vigor.⁸³

A nós, e com algum recuo e serenidade, parece-nos hoje quase *monstruosa* a campanha de denegrimiento ínvio a que o grupo coimbrão e sobretudo o seu mais eminente representante, José Régio, têm vindo a ser sujeitos desde o final dos anos 30. Poder-se-ia mesmo dizer, conhecendo nós o *pequenismo* que irriga com o seu vinagre os circuitos de arranque dos nossos meios literários, que raro foi o movimento ou agrupamento literário, desde então, no qual o estágio preparatório não incluisse, como condição *sine qua non* de graduação, um ataque à *Presença* ou ao autor de *As Encruzilhadas de Deus*. O que também tem sido, curiosa e irritantemente, um modo de lhes garantir, se disso precisassem, permanente vida e actualidade — as quais, em qualquer dos casos, lhes estavam devidas pela vitalidade das obras produzidas e pela intensidade da acção pedagógica desenvolvida. Atacam-me, logo existo, é, para o caso, tão válido como o silogismo cartesiano, de celebrada memória.

Em 1977, aproximadamente um ano antes de falecer, Jorge de Sena, que sempre mostrara em relação aos da *Presença* uma saudável desenvoltura não incompatível com uma não menos saudável capacidade de admirar, resumia, num discurso feito em Coimbra, festejando o quinquagésimo aniversário do aparecimento da revista, aquilo que foi, segundo ele, «a função que a *Presença* desempenhou e que foi decisiva: ela promoveu», sublinhava o autor de *Metamorfoses*, «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 superficialidade ou boa vontade jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura literária portuguesa ao nível da informação internacional que não interessara os homens de 1915 (os quais, no seu imenso orgulho, se consideravam *isso*, pelo que não precisavam de fazer *isso* em benefício dos outros). Isto foi não só nas páginas da revista, mas individualmente por quantos dos presencistas fizeram crítica (...). Mas foi feito também pela própria prática literária de grande parte dos presencistas que é mais do que ridículo dizer que contam entre si alguns dos maiores escritores portugueses deste século, e nas segundas filas alguns dos mais interessantes e até dos mais influentes»⁸⁴.

Grupo aberto a toda a *literatura viva*, a *Presença* proclamou-se, desde o primeiro número, como um movimento literário não-doutrinário, não-ideológico, não-politicamente filiado, o que nunca quis dizer — e isso ficou provado com actos e com textos — que excluísse de publicar nas suas páginas textos de autores acreditados numa doutrina, numa ideologia ou numa política. Lutando, como os de *Orpheu*, contra uma literatura academizante e esterilizante, para ela tanto era literatura viva um poema de Sá-Carneiro, como o seria mais tarde um romance comprometido de Steinbeck ou John dos Passos. Embora *preferisse* fazer daquela literatura que *põe perguntas*, nunca negou aos outros o direito de fazê-la, tentando *dar respostas*. Ao que nunca se vergou foi à tentativa de fazerem

privilegiar a segunda relativamente à primeira. Comentando uma resposta dada por Rodrigues Miguéis a um inquérito feito no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* (22 de Março de 1935), José Régio observava: «Pergunta-se: será finalidade essencial da literatura *responder* seja ao que for? A que responderá a criação da *Madona do Campo Santo*, de Fialho?, a da *Joaninha*, de Garrett?, a do *Malhadinhas*, de Aquilino?, ou a do *Hamlet*, ou a do *Idiota*? Quer-me parecer que a literatura antes *põe* (e quando as *põe*) interrogações, do que lhes responde. Como arte, qualquer obra de arte não responde senão a um problema de ordem estética; e a resposta é a própria obra realizada.»⁸⁵ E, mais adiante, punha com total amplitude e abertura, a sua (e da *Presença*) postura em relação à literatura (e à arte): «Penso eu que a literatura pode responder a interrogações, pode tentar responder-lhes, pode simplesmente pô-las e pode nem sequer pô-las. Há a contar com a variedade dos temperamentos literários. Coisa difícil, sei-o por experiência própria, embora deva estar na base de qualquer atitude crítica.»⁸⁶

De qualquer modo, repita-se, o segundo modernismo, como também é costume chamar ao movimento representado pelo grupo presencista, não propôs nunca nada que se parecesse com um articulado e rígido código doutrinário. Limitou-se a exigir da arte que fosse viva e que fosse... arte. O primeiro número aparecia sob a responsabilidade de Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. O primeiro destes directores, Branquinho da Fonseca (n. 1905, Mortágua, m. 1974, Cascais), viria a separar-se do grupo, cerca de três anos depois, ao dirigir aos outros dois, co-assinada por Adolfo Rocha

(Miguel Torga) e Edmundo de Bettencourt, até aí colaboradores da revista, uma carta, datada de 16 de Junho de 1930, dando as razões do seu afastamento. A carta, pelo seu estilo, pelo menos em certos sectores muito específicos, parece claramente inspirada e mesmo redigida por Miguel Torga. É curioso, no entanto, ver como o próprio Miguel Torga, anos mais tarde, na sua autobiografia (pouco) velada, *A Criação do Mundo*, se refere à atmosfera de exaltação criadora que reinava entre os da *Presença* (a que ele, veladamente, chamava *Vanguarda*): «Podiam um ou dois querer apenas uma candeia; juntos, queríamos o Sol. Os números da revista saíam heróicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, não transigindo, não nos resignando, cada dia mais corajosos e seguros. Poucos e unidos, desafiávamos Portugal inteiro, que continuava cego na sua rotina, no seu conformismo, na sua retórica. Todas as experiências gráficas e literárias se faziam, todas as tentativas se ousavam (...). À porfia, cada qual ia descobrindo o seu autor. Dum lado chegava Joyce, do outro Chestov, doutro Fernão Mendes Pinto, doutro Pirandello. Era uma cadeia de luz que dava a volta ao mundo e se vinha abrir ali nas nossas mãos deslumbradas. Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo. Erguíamos os precursores aos pedestais, da compreensão e da glória, orgulhosos deles e de nós.»⁸⁷ E, mais adiante, acrescentava com visível entusiasmo: «Queríamos ser a consciência de um Portugal local, que desejávamos tornar universal. Nas margens do rio cobertas de salgueiros e povoadas de rouxinóis, não íamos verificar uma saudade de paisagem lunar

adormecida. Revivíamos ali a lírica palpitante de Camões, que refloria mais viçosa em cada Primavera.»⁸⁸ No entanto, um fermento de separação, e não necessariamente do melhor quilate, embora usando, à partida, o álibi facial do «mais humano» e do «tocar a realidade com os pés», começava a actuar em alguns elementos ou pelo menos, confessadamente, em Miguel Torga: «Talvez que esse excesso de procura e consciência nos afastasse humanamente uns dos outros. Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para o encontro simples com a nossa humanidade.»⁸⁹ E ainda, falando nos companheiros: «Intellectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor, teóricos no desporto, metafísicos no convívio. A consciência de serem únicos distanciava-os do vulgo, tornando-os incapazes dum contacto permanente com as forças rasteiras da natureza.»⁹⁰ Em termos de execução sumária, «polarizante» e inepta, de todo um grupo notável de escritores, é difícil conseguir-se mais completo. De resto a farpa parece claramente dirigida a Régio cuja superior capacidade intelectual era bem reconhecida (e a sua longa obra acabou por prová-lo para além de qualquer dúvida). Este facto, se era aceite com lisura pela maioria dos presencistas, incomodava visivelmente um ou outro mais ambicioso mas não necessariamente equipado à altura da ambição (o que nem sequer exclui um altíssimo talento literário e uma obra que a história literária irá reter). De resto, as limitações dialécticas de Miguel Torga, no meio de um grupo dialecticamente estimulado ao mais alto grau pelo autor do *Jogo da Cabra Cega*, são pateticamente confessadas pelo próprio, embora em tom de quem,

por aí, se valoriza noutro plano: «Dava-me inteiramente a uma discussão, a uma ideia, enquanto não sentisse as raízes desprenderem-se do chão. Mais não podia.»⁹¹ Miguel Torga não se apercebia, ao confessar-se desta maneira, que se negava a si próprio praticamente todas as conquistas mais elevadas do espírito humano, no campo da filosofia, da ciência e, em parte, da arte. Que o tenha afirmado, como quem agita uma orgulhosa bandeira, era bem um sinal de si próprio e também dos tempos... De resto, a verdade podia ser mais complexa e comportar outras componentes ainda menos nobres, embora compreensivelmente humanas. Poucas páginas adiante daquelas em que atirava à pouca humanidade dos amigos as culpas do seu afastamento, Torga entrava em transe de autocrítica dilacerante e não hesitava em «entregar» motivos de dissidência claramente diversos: «A solidão fizera-me infeliz e anarquista. Mesmo quando integrado artisticamente na finalidade dum movimento como a *Vanguarda* [leia-se: *Presença*], a todo o momento sentia necessidade de seguir sozinho o meu caminho, revoltado e livre. *Foi esse o motivo profundo da minha saída da revista, como foi a exaltação da consciência pessoal a causa do meu desentendimento com os grupos políticos da «academia.»*⁹² (O sublinhado é nosso). A confissão é grave, se a confrontamos com as razões supostamente «alevantadas» que, em público, Miguel Torga depois co-assinou, com Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, na famosa carta de dissidência, de 16 de Junho de 1930: não há, nesta, menção alguma a qualquer anarquismo *frondeur*, solitário e patológico, originador de uma dificuldade de convívio que, pela mesma altura, Régio analisava,

para todo o grupo, nas páginas subtis e complexas do *Jogo*, com uma finura e uma capacidade analítica e metafórica, de que a literatura de Torga nunca se mostrou capaz. Por outro lado, movido por razões de uma patologia tão pessoal, Torga não hesitou em arrastar para essa infeliz aventura dissidente, dois companheiros que provavelmente não seriam accionados por forças de arranque idênticas e tomaram pelo seu valor facial as sonoras razões trombeteadas na carta de 1930.

Alargámo-nos um pouco na dilucidação destas miudezas de pequena história literária, mas era bom que estas coisas ficassem ditas, *apoiadas nas próprias palavras do principal protagonista da dissidência*, porquanto já se tem pretendido tirar desta história, pequenina e um pouco ridícula, um acréscimo de glória (de que a real grandeza deles não necessita) para Torga, Branquinho e Bettencourt e, do mesmo passo, um ligeiro acréscimo de auto-satisfeita ignomínia para Régio e os seus outros companheiros de aventura literária. Se, de toda esta história, alguém sai um tanto enrodilhado numa teia confusa de razões que se não confirmam umas às outras — é o autor de *Poemas Ibéricos*. E se isto lhe não diminui a importância da figura, no percurso da nossa história literária, por certo que também lha não aumenta. E também não é por aqui que vão derivar razões (como em tempos se fez) de se lhe conferir uma carta de alforria de «modernidade» que a outros se pretendeu recusar. As razões da recusa ou da concessão (à escolha) são, num caso e noutro, exactamente as mesmas. É ainda no mesmo livro, *A Criação do Mundo*, que Torga resume, por fim, em palavras de fogo, o seu próprio drama:

«Um individualismo feroz marcava-me como um ferrete. Nem podia ser soldado, nem general. Nas fileiras contrariava as ordens do chefe; na chefia, não polarizava os desejos dos combatentes. E ao cabo de panfletos e polémicas ficava só no meu fojo.»⁹³ Louvável lucidez, não ficam dúvidas. Mas não se vê é que sobre as razões para aplaudir aqui, quando simultaneamente se pateia quem mostrou transcender uma chaga paralela e, através de uma maior disciplina e de um esforço concertado e obstinado, foi insistindo em promover em Portugal o gosto pela modernidade, através da divulgação, da crítica inteligente e da criação ao nível mais alto.

Não vamos nesta breve introdução que precede a apresentação rápida e sumária dos mais representativos poetas que colaboraram na acção presencista, tentar descrever minuciosa e exaustivamente todas as balizas mais importantes que caracterizaram este movimento. (Um estudo mais completo sobre os principais pressupostos teóricos da *Presença* e uma resposta, que se pretendeu fundamentada em textos, às críticas mais vulgarmente feitas a tais pressupostos, poder-se-ão talvez procurar no volume 9 desta mesma colecção: *O Segundo Modernismo em Portugal*.) No entanto, gostaríamos, antes de entrarmos na apresentação de alguns nomes, de indicar aqui alguns pontos daquilo a que o próprio José Régio chamou as «tendências dominantes» da *Presença*, num texto publicado em 1932 (cinco anos depois do aparecimento da revista) e após um período de interrupção. Nesse texto em que convidava novos colaboradores a virem até à *Presença* e ex-colaboradores a regressarem a ela, Régio observava:

«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.»⁹⁴ Esse desejo de se não deixarem vergar por opressões ideológicas nada tinha que ver, note-se, com a não aceitação, na *Presença*, de criadores conotados às mais diversas ideologias: «Que na obra de um artista, dum crítico, dum pensador, se reflectam as suas 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 armados 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 subtil 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.»⁹⁵ E concluía de modo enfaticamente claro e sem dúvida irritante para os ambíguos utilizadores da arte como mero veículo de acções de outra natureza: «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.»⁹⁶

Outro ponto a que gostaríamos de aludir muito de passagem é o do famoso confinamento provincial dos autores da *Presença*, de que alguns críticos⁹⁷ têm querido tirar partido redutor, em termos de uma espécie de *chic* intelectual europeu, que muito pouco tem que ver com um pensamento seriamente fundamentado sobre o fenómeno da génese da produção do fluxo criador. Uma análise mesmo superficial deste fenómeno, que desse ao termo «provincia» uma conotação muito mais alargada do que aquela que à primeira vista tem, repudiaria para o *ghetto* provincial alguns dos mais notáveis criadores e pensadores de qualquer época — e a tal ponto que tornaria a província um lugar quase privilegiado de

criação. Por outro lado, até parecia que a alguns dos nossos pensadores, ensaístas e artistas só faltou de facto poderem criar para si próprios uma espécie de espaço «provincial» de meditação, respiração e criação, para nos poderem dar obras mais sólidas, mais pensadas, mais profundas e mais sérias. Era, suponho, neste sentido, que o grande romancista inglês Thomas Hardy (ele, também, um convicto «provinciano»), afirmava, em belas e firmes palavras, estas coisas que parecerão subversivas aos nossos provincianos *souteneurs* do *chic* urbano-europeu: «A certain provincialism of feeling is invaluable. It is the essence of individuality, and is largely made up of that crude enthusiasm without which no great thoughts are thought, no great deeds done.»⁹⁸

A preocupação um tanto insistente de certos nossos escritores com o «provincianismo» (de que, no fundo, temem sofrer...) faz lembrar certas heroínas dos romances de Huxley dos anos 30, as quais preferiam ser acusadas de adultério, a serem (recusando-se a praticá-lo) suspeitas de «provincianismo». Ter medo de ser provinciano é já ser provinciano. Órgão que se sente é órgão doente. Assobia-se para afugentar o medo e já Pessoa avisava Sá-Carneiro que o parisiense genuíno não admira Paris: gosta, quando muito (e nem sempre) de Paris. A muita província que se vê nos olhos dos outros é muitas vezes apenas o reflexo da que dentro de nós realmente existe. Faulkner, Hardy, George Eliot, as Brontë, Jane Austen e tantos outros foram desavergonhadamente provinciais e indiscutivelmente universais. A província é apenas o «lugar onde» e, como tal, pode ter apenas o inconveniente de ser um lugar privilegiado, do qual se

sai por via da criação e no qual se entra para fins de produção. Os nossos Salcedes do Chiado e partes afins é que não chegam nunca a sair da província fechada do seu pequenino *chic* europeu e vastamente paroquial. Portalegre está mais frequentemente em Lisboa do que no Alto Alentejo. A vaidade de ser europeu não dá nos realmente europeus, mas costumava dar nos americanos que se tornavam europeus. Não há pior crente do que o neoconvertido.

José Régio (n. 1901, Vila do Conde, m. 1969, *idem*), foi o principal animador e, não só o maior poeta, como o mais notável vulto literário, globalmente falando, do movimento presencista. Não iremos aqui alargar-nos sobre as principais coordenadas da sua obra em geral ou da sua obra poética, em particular (um volume especial, nesta mesma colecção, lhe foi já dedicado: *José Régio — Uma Literatura Viva*). Escritor tantas vezes acusado de complacência e egotismo, toda a sua vida foi, pelo contrário, um acabado exemplo de labor, austeridade e sacrifício, de que não vemos muitos outros exemplos na história literária portuguesa. «J'ai passé ma vie à priver mon coeur des pâtures les plus légitimes. J'ai même mené une existence laborieuse et austère», afirmara o seu bom mestre, Flaubert ⁹⁹. Dir-se-iam palavras aplicáveis, de uma ponta à outra, ao autor de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925).

Parece que o grande pecado deste autor foi ter falado demasiado de si. A sua obra é de facto, desde o primeiro livro, abertamente confessional. Como Montaigne, o dos *Ensaïos* que, curiosamente, tantos louvam (quase os mesmos que desdenham as cândidas aberturas do poeta de Portalegre), Régio «entrega-se».

Mais curiosamente, fá-lo como quem se purga (e se pune) — sem complacências. O outro comprazia-se, divertido, em revelar-se até às minudências do seu sistema urinário (tudo o que a si dizia respeito lhe parecia dever interessar prodigiosamente os outros). Ninguém lhe foi à mão. Régio entrega-se (com relutância, com pudor, fustigando-se, mascarando-se, «fingindo-se», assegurando que, no fundo, não é — de facto não é — de si que se trata) — gerações inteiras hão-de fustigá-lo pelo pecado de dizer: «Eu.» «Eu», em arte, é sempre plural: sabe-o Régio e sabem-no todos os que sabem destas coisas. Proust, que Régio muito admirou, teve que defender-se dos mesmos ataques: «Mais j'ai eu le malheur de commencer un livre par le mot "je" et aussitôt on a cru qu'au lieu de chercher à decouvrir des lois générales, je "m'analysais" au sens individuel et détestable du mot.»¹⁰⁰ Ou, noutro ponto: «Mais comme j'ai eu le malheur de commencer mon livre par "je" et que je ne pouvais plus changer, je suis "subjectif" *in aeternum*. J'aurais commencé à la place: "Roger Beauclerc occupant un pavillon, etc.", j'étais classé "objectif".»¹⁰¹ A História repete-se... Curiosamente, para quem tanto se «confessava», Régio mostrava-se, em relação à sua vida privada, de um pudor invulgar, mesmo entre não-literatos. A sua vida particular era só sua e o que dela se reflectia na obra aparecia transfigurado, mascarado e macerado — de interesse geral. Artista é sempre plural, como sabem, por experiência própria e dolorosa, todos os artistas. Que todos — e Régio não foi excepção — usam seguir o claro mandato que se contém no verso de Hugo:

Ami, cache ta vie et répands ton esprit¹⁰².

A obra de Régio é, assim, todo um discurso em que aparentemente fala de si para atingir os outros. Sermos nós próprios é a suprema coragem que assumimos para sairmos de nós para os outros: «Réussir à être soi-même», dizia Ionesco, «c'est là la véritable prise de conscience. Et c'est en étant tout à fait soi-même que l'on a des chances d'être aussi les autres.»¹⁰³ O egotismo é a via suprema — é mesmo a única — de se chegar aos outros. Descubro-me, logo existes. Como Pessoa, Régio, grande egotista, analisava-se para devir terceiros: «Passo adiante, deixando-me», dizia Pessoa a Cortes-Rodrigues¹⁰⁴. Não há como o lúgubre poço do «eu», para se aspirar à pluralidade. Os que falam depreciativamente na retórica de um «eu» fechado nunca meditaram a sério no labirinto das máscaras que dizem a verdade e se confessam como quem se projecta nos outros: «O artista», observa um grande poeta brasileiro, «deve buscar-se a si mesmo no labirinto da obra até encontrar-se e ser o seu único assunto. Mas, num artista, *eu* é o mais impessoal dos pronomes — mero esconderijo da mentira, metáfora, máscara, estilhaço de um mito.»¹⁰⁵ Ou, por outras palavras, mas do mesmo poeta: «O *eu* dos poetas e romancistas não é a primeira pessoa. É a segunda, ou a terceira, ou a primeira do plural.»¹⁰⁶ Por isso, quando um Fernando Guimarães afirma, sedutoramente, «que tanto Régio como Gaspar Simões jamais se empenharam em cortar o cordão umbilical que a ligava [a linguagem] à própria individualidade do artista»¹⁰⁷, está a fazer uma acusação sem conteúdo e que se pode fazer, *sem excepção*, a qualquer artista autêntico. Todo o criador *sai de si*, isto é, *parte de si*, por isso mesmo que é criador: «Revelar a arte e esconder o artista é o

objectivo da arte», dizia esse supremo egotista que se chamou Oscar Wilde ¹⁰⁸. As confissões dos poetas não são para serem «lidas» pelo seu valor facial: «Minha sinceridade estética», observava ainda Lêdo Ivo, «é feita de mentiras, despistamentos e dissimulações. O que há em minha obra de autobiográfico são meros enxertos numa árvore florescida no terreno da imaginação.» ¹⁰⁹ Ou, por outras (e poucas palavras), como dizia outro poeta: «Je, c'est un autre»... Régio é sincero mas a sua sinceridade é complicada, mediata e plural. Como Pessoa, como Shakespeare, como os poetas, Régio é sincero como quem finge. A apresentação do seu «eu» produz-se por uma multiplicação de reflexos que nos atingem a todos nós. O objecto (ele?) coloca-se entre espelhos paralelos e desencadeia imagens até ao infinito. Confessa-se como quem *se* esconde e *nos* revela. «Gide», observava um grande ensaísta e comparativista americano, «ao escrever o seu romance acerca de um romancista que andava a escrever um romance, *Les Faux-monnayeurs*, incluindo o diário do seu romancista, e publicando depois o diário que ele próprio manteve enquanto escrevia aquele romance, *Le Journal des Faux-monnayeurs*, demonstrou que a primeira pessoa narrativa se pode tornar um espelho duplo que reflecte o infinito.» ¹¹⁰ A poesia de Régio faz isto mesmo. O grande egotista é também um grande esbanjador e um bom pedagogo: fala-nos de si para sabermos de nós. Não foi por acaso que, falando de Goethe, Thomas Mann associou o conceito de *confissão* ao conceito de *pedagogia*... Nem é por acaso que o estilo de prosador de Régio se eriça frequentemente até à toada magistral, para a qual

contribuí muito mais do que o facto de ter sido professor de liceu em Portalegre.

Toda a sua atitude em relação ao conhecimento e portanto, também, ao conhecimento *de si*, é discreta, cautelosa, suspeitosa, irónica: a verdade é complexa e alusiva e os nossos instrumentos de captação grosseiros e inadequados. Os resultados são aproximados e provisórios. De aí um cepticismo irónico (mas caloroso), uma luta (agonia) que se prolonga, mas sabendo antecipadamente que a derrota é certa. «O poeta», dizia ainda Lêdo Ivo, «não deve crer nos anjos, mas nas palavras que os criam.»¹¹¹ Régio não cria nos anjos que lhe povoam a poesia e, mais grave ainda, desconfiava das próprias palavras que serviam para os nomear. As palavras deformam, as palavras enganam... Régio busca-se e busca a verdade, mas sabe que a virtude, se existe, está no caminhar e não na inatingível meta. O que não o leva nunca a demitir-se do exercício de uma aguda inteligência analítica e crítica — que considera parte essencial do arsenal do criador. A *Presença* foi acusada ocasional, ou mesmo frequentemente, de ser mais crítica do que criadora ou não-criadora porque inteligentemente crítica. «A arte está a tornar-se crítica», dizia um personagem de Thomas Mann (*Doutor Fausto*). Não está: foi-o sempre. Numa carta a Alphonse de Toussenel, Baudelaire repisava este ponto essencial: «Il y a bien long temps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence — et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.»¹¹² Toda a obra acabada

pressupõe uma inteligência crítica que a organiza e aprofunda mas, em Régio, o discurso poético, por vezes soberana e irritantemente analítico, acusa de modo indiscreto essa omnipresença. Inteligência que, ao contrário do que pode pensar uma tendência «mimosa» da nossa poesia, lhe não desumaniza a escrita. O humano, na poesia de Régio, grita e esbraceja com uma angústia que por demais se palpa e sente. «O livro», observou já Nietzsche, «deve gritar depois da caneta, da tinta e da mesa de trabalho: mas, geralmente, são a caneta, a tinta e a mesa de trabalho que gritam depois do livro.»¹¹³ Não é, repetimos, o caso desta poesia às vezes, talvez, demasiado indiscretamente humana, ainda que produzida à custa de uma vida inumanamente sacrificada ao acto da produção. De facto, como já observou com agudeza o crítico Manuel Antunes, não detectamos, em Régio, «uma voz da Arte pura, do Ritmo puro. Muito menos a expressão de um malabarismo cerebrino, de um alexandrinismo pedante ou de um barroquismo de adorno. No ar há sempre uma flecha apontada ao coração dos mortais, seja embora esse grito acompanhado de uma tuba grandiloqua, seja embora essa flecha erguida por um perigoso esforço de imaginação e retórica»¹¹⁴.

Há nesta obra de um autor que, por uma decisão que releva da moral, resolve buscar-se e confessar-se, um percurso cauteloso, lento, sibilino, irónico, assintótico — em direcção à *verdade* (possível). O Mal e o Bem, Deus e o Diabo, o Céu e a Terra, o Bobo e o Anjo, a Carne e o Espírito surgem como símbolos talvez demasiado grosseiros mas, em todo o caso, dramaticamente operacionais, a demarcar esse percurso

de ascensão insuportavelmente lenta até uma pretendida simplificação, cujo estágio último de pureza há-de coincidir com uma Morte (que é como quem diz, Ressurreição). Percurso, repetimos, cauteloso, hesitante, desconfiado — ou não fosse Régio o homem realmente culto e profundo (o que não deve confundir-se com «lido» e «confuso») que toda a sua obra revela: «A segurança e a confiança são atributos finais da erudição; como o cepticismo e a hesitação apanágio extremo da cultura» — Fernando Pessoa *dixit*¹¹⁵. *Dixit* — mas terá deixado poucos discípulos: entre nós o dogmatismo, o triunfalismo, a arrogância afirmativa, o contentismo achadista (e fadista), o atrevimento irresponsável — deslumbram, conquistam e governam. Esquecidos do eterno Fernando Pessoa que toda a gente cita, admira e comenta, mas quase ninguém lê: «O erudito lê e fica sabendo; quanto mais lê, mais fica sabendo. O homem culto, em geral, quanto mais lê de menos fica certo.»¹¹⁶ Seremos nós, afinal, e sem o sabermos, um país de eruditos? Na milenária selva de enganos que tem sido a nossa vida cultural, faltava esta surpresa.

Dizia Nietzsche (autor que já se pode voltar a citar, sem desonra de maior) que «todos os homens que se não conhecem a si próprios acreditam nessa abstracção exangue, “o homem”, isto é, acreditam numa ficção»¹¹⁷. Por outras palavras e como já acima abundantemente dissemos: só conhecendo-nos, conheceremos a sério os outros (do mesmo modo que só aprofundando a língua primeira, que é a nossa, poderemos alguma vez chegar a aprofundar as línguas segundas, que são as outras). A este respeito, e para terminar, observava Unamuno, com a sua acutilância

habitual, falando de si num pequeno ensaio autobiográfico: «No faltará lector que al leer el título de este pequeño ensayo cínico se diga: y pero si nunca ha hecho usted otra cosa que hablar de si mismo! Puede ser, pero es que mi constante esfuerzo es convertirme en categoría transcendente, universal y eterna. Hay quien investiga un cuerpo químico; yo investigo my yo, pero mi yo concreto, personal, viviente y sufriente d'Egotismo? Talvez; pero es tal egotismo el que me liberta de caer en egoísmo.»¹¹⁸ Régio parte, deste modo, conhecendo-se, à procura dos outros (e ainda de si) — e fá-lo, a um tempo inserindo-se numa tradição poética que não rejeita, e utilizando uma linguagem que, sem ser revolucionária, e, ao contrário do que tem insinuado uma crítica em que ocasionalmente se misturam a desatenção, a ligeireza e a má-fé, surpreendentemente nova, pessoal e densa. «Nós não estávamos habituados», observava Irene Lisboa, testemunho a um tempo competente e insuspeito, «àqueles movimentos calorosos do espírito, àquela linguagem tão rica e flexuosa. Toda a sua poesia se revestia e se reveste de um sabor mais ou menos parabólico; era excitante e continha problemas de consciência; no entanto, que pagã e que desenvolta, que sensual e que moderna... Nele a linguagem poética revela-se uma potente vibração do seu espírito. É por meio dela, pela sua forma de a articular, pelas palavras que desencadeia e associa, pelos movimentos que lhes dá, pelas intenções de que as enche e com que as joga — e por essa língua irreprimida, agitada, radiosa, redonda e soberana que nós chegamos a sentir todo o drama ou a dramatização mental do poeta.»¹¹⁹ Começando, em 1925, com os celebrados (no melhor e

no pior sentido) *Poemas de Deus e do Diabo*, a sua obra foi progredindo e amadurecendo, do mesmo passo que se despojava, aprofundava e facialmente se aquietava no contexto fundamental de uma nunca aplacada agonia (luta): *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941), *Mas Deus é Grande* (1945), *A Chaga do Lado* (1954), *Filho do Homem* (1961), *Cântico Suspenso* (1968), *Música Ligeira*, livro póstumo (1970), *Colheita da Tarde*, também póstumo (1971).

O poeta, que à partida (*Poemas de Deus e do Diabo*), arvorava eloquentemente a sua autonomia e o seu «não saber»:

Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou,
— Sei que não vou por aí! ¹²⁰

aproximava-se do fim da vida, igualmente «não sabendo» ao que chegava, mas aparentemente mais sábio, sereno e distanciado:

A pouco e pouco, vou chegando.
Não sei a quê. Sei que, na tarde ruiva,
Já mal respira brando,
O vento que só raro ainda uiva.
.....

Na tarde sossegada,
Sem armas, sem escudo,
Chegando a quê? Talvez a nada.
Talvez a tudo ¹²¹.

Usando a confissão e a máscara, aprofundando dilacerantemente a revelação do seu eu, do mesmo passo que fundamentalmente se escondia sugerindo que o «pior» e o mais essencial se fechavam para sempre

num inviolável silêncio-segredo, a um tempo violentamente despudorado e secreto, perguntando interminavelmente e não respondendo (ou não obtendo resposta) quase nunca, esta obra aparentemente discursiva e «explicativa» até ao ponto de ruptura, consegue finalmente subjugar-nos por aquilo que «não diz» mas insinua que não diz e subterraneamente alimenta e lhe dá peso, espessura e mistério. Dizia Gide que não é tanto o que dizemos num livro que constitui o seu valor mas sim tudo o que «gostaríamos de dizer» e secretamente o alimenta. A obra de Régio, com toda a sua vontade de confissão genuína, apontando, à superfície, para um tipo de discurso claro, frontal, indiscretamente analítico e magistralmente explicativo, vê-se constantemente «travada» e arrefecida por uma espécie de sorriso enigmaticamente epiceno que, sugerindo alçapões inesperados e gritos emparedados, desmantela e complica aquele prévio edifício de clareza, aquele desnudar-se e «agatanhar-se à Cristo» — deixando-nos apenas a melancólica «certeza» de que não há certezas, de que a verdade polifacetada é mais complexa e inatingível do que sonha a nossa «vã filosofia» e de que cada seu novo livro não passa de mais uma tentativa, em parte bem sucedida, em parte inevitavelmente falhada, de «ver tudo mais por dentro do que vira». Quanto mais fundo se vai, mais fundo se vê que o fundo está mais fundo. A máscara não resolve, mas ajuda: a revelar-nos e a conhecer-nos (e aos outros) relativos e escorregadios. Assumir uma identidade diferente, permite outra perspectiva em relação ao eu, ajuda a ver «para além da curva», para empregar uma expressão de Kenneth Burke. Por isso, como o desespero aguça o engenho, Régio usa a máscara, como

usa a mentira, na tentativa um pouco vã, um pouco infrutífera de alcançar um conhecimento que lhe foge e que ele sabe, desde sempre, não poder nunca atingir.

Falaremos a seguir, brevemente, de alguns poetas que, a nosso ver, *cabem* perfeitamente no grupo presencista: ou porque lhe pertenceram activamente desde o primeiro momento (mesmo um Afonso Duarte que, mais velho do que Pessoa, pode considerar-se, como observou Casais Monteiro, ter sido «esteticamente contemporâneo de três gerações», sendo uma delas a da *Presença*), ou porque, mesmo tendo aderido mais tarde, a ela se pode dizer que pertenceram sem margem para qualquer dúvida, ou porque, mesmo tendo dela saído (com ou sem manifesto) ou tendo nela colaborado apenas, sem qualquer especial adesão ao grupo, não existiu qualquer incompatibilidade, profunda ou superficial, entre o que a *Presença* amplamente exigia que a literatura fosse e o que a deles realmente foi. No grupo daqueles que, segundo Casais, «mais conscientemente se integraram no espírito renovador da revista»¹²², estariam ele próprio, Casais Monteiro, Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro, Carlos Queirós, Francisco Bugalho, Fausto José, Saul Dias (Júlio dos Reis Pereira) e Alberto de Serpa. Casais não cita outros que poderia ter citado: António de Sousa, Alexandre d'Aragão (este, de acordo com o testemunho de João Gaspar Simões, teria mesmo feito parte, com ele próprio e com Régio e Fausto José do núcleo que, desde o começo, teve um papel particularmente activo nas páginas da *Presença*) e Vitorino Nemésio. É certo que este último pretendeu sempre — e sobretudo

depois — guardar as suas distâncias em relação à *Presença*. Como o fez Miguel Torga, que nem por isso lhe pertenceu menos: uma carta de ruptura escreve-se a um algo de que se fez parte integrante e até militante...

O mesmo se passa com outros nomes que, de um modo ou de outro, poderemos «ligar» à *Presença*, que os apoiou, publicou e, nalguns casos meticulosamente estudou: António Botto, Irene Lisboa, por exemplo.

Miguel Torga, cujo nome verdadeiro é Adolfo Correia da Rocha (n. 1907 em São Martinho de Anta, Trás-os-Montes) é, repetimos, outro dos grandes vultos da *Presença*, embora só durante algum tempo a ela tenha pertencido. Como já atrás dissemos, em 1930, tendo-se afastado do grupo de Régio e Gaspar Simões, fundou, com Branquinho da Fonseca, a revista *Sinal* (1930) e, mais tarde, a revista *Manifesto*.

Poeta, dramaturgo, contista, romancista (autor, aliás, de um só romance, *Vindima* [1945], quanto a nós, claramente falhado), autobiógrafo, conferencista, Miguel Torga é também autor de doze volumes já publicados de um *diário* que, com todos os seus defeitos (e são vários, e são importantes), constitui um documento único e admirável na Literatura Portuguesa.

«A grande força de Miguel Torga», dissemo-lo já algures, «não reside, é evidente, nem na subtileza da sua inteligência crítica, nem na amplitude e fôlego dos seus dotes de criador, como é, por exemplo, o caso de um José Régio. Torga é antes o artista dos impulsos intensos mas fugazes, o admirável registador de momentos de grande fulgor telúrico, o seguidor fiel e caprichoso de imprevistos movimentos de humor, o fixador incomparável de uma atmosfera singular, de

um personagem violento ou bizarro, de uma situação impressiva, o captador nervoso de um certo instante, de uma certa indecisão perturbante entre o animal e o humano, o plástico admirável, mas breve, da palavra sonora, esculpida, caprichosa e carnuda.»¹²³

Claramente influenciado, de começo, pela temática religiosa de Régio — e a «rejeição» posterior da *Presença* poderia traduzir-se freudianamente por uma espécie de tentativa de libertação por via do assassinato do «Pai» —, a sua poesia, por outro lado, e roubando as palavras a Adolfo Casais Monteiro, «desenvolve-se num sentido inteiramente oposto, expressão de um humanismo reivindicador — duro, fustigando as misérias humanas e o empobrecimento da vida de que o homem é culpado, exaltando a terra, o *terroir*, como ele diria, numa profunda consciencialização dos laços do homem com a natureza que lhe ditou muitos poemas admiráveis»¹²⁴. A natureza é, para o caso, Portugal, que o poeta conhece a palmo e a pé, como ninguém, numa nunca acalmada paixão minuciosa que está na origem de algumas das mais admiráveis páginas do *Diário* e do livro que expressamente intitulou *Portugal*. Poeta de uma natureza («Ao sol, tenho eu a certeza que faço versos») que mitifica e a que se liga numa espécie de laço transcendente — ela como que o «segura» e defende contra outros malefícios e inseguranças que o ameaçam e envolvem, num mundo de isolamento, esquizofrenia e egoísmo sibilinamente recuperado e valorizado, a que só uma indiscutível dignidade poética «levanta» para além, tantas vezes, de um ruminar paroquial e de um pessimismo um tanto primário e expedito.

Haveria a fazer, com Torga, e de uma vez por todas, um inventário sincero e impiedoso do que, nele, trava

em nós uma entrega mais decidida ao que a sua obra tem de nobre e de belo. Já uma vez tentámos começá-lo: «O seu pessimismo um tanto de trazer por casa, no que toca a razões de falta de universalização da nossa literatura... Os seus saltos de humor, a borrarrem de tanta afirmação injusta, tanto trecho luminoso, belo e bem intuído. O seu sistemático silêncio sobre autores portugueses seus contemporâneos, da sua geração ou mesmo mais novos. Um egotismo, digamos tudo: um narcisismo insistente, teimoso, feroz, estreito, de quem, no seu tempo e na sua geografia circunscrita, não vê ninguém para além de si próprio (...).»¹²⁵ Com a diferença, neste caso, de que não se trata sequer, como em Régio, de uma tentativa obstinada de auto-aprofundamento (egotismo, no melhor sentido unamuniano), como degrau prévio para uma futura ascensão até mundos plurais. Digamos que há em Torga egoísmo fechado, onde em Régio existe egotismo fecundo (muito ao contrário do que uma crítica desatenta e superficial possa até agora ter pensado e escrito).

Fica-nos, em suma, uma obra que há-de precisar de separar-se do personagem incómodo que a concebeu e com ela naturalmente não coincide. «Não confundir nunca o verdadeiro homem que fez a obra com o homem que a obra faz supor», aconselhou um dia Valéry. Com Miguel Torga, em particular, convém ter presente este conselho, se não quisermos, pelo nosso lado, ser injustos com uma obra que, limitada, de curto fôlego, por vezes pouco subtil e de um agreste que a si próprio se revê, por aí se enfraquecendo — ainda assim ficará como um dos mais belos e ásperos momentos líricos da nossa literatura do século XX.

Alguns marcos da sua trajectória poética: *O Outro Livro de Job* (1936); *Odes* (1946); *Cântico do Homem* (1950); *Alguns Poemas Ibéricos* (1952); *Orfeu Rebelde* (1958); *Câmara Ardente* (1962); *Poemas Ibéricos* (1965).

«Um canto áspero, sem perfume» é um verso de Adolfo Casais Monteiro (n. 1908, no Porto, m. 1972, em São Paulo, Brasil) e parece exprimir adequadamente o projecto poético do autor de *Confusão* (1929), *Canto da Nossa Agonia* (1942), *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1943) e *Voo sem Pássaro Dentro* (1954).

Tem sido variamente assinalada e, a nosso ver, de modo talvez exagerado, a desconfiança deste poeta em relação ao que na poesia possa haver de «metro embalador» e perigosamente hipnótico... Mas há, realmente, em muita da sua poesia, e logo desde o começo, talvez, sobretudo, de começo, uma deliberada indecisão entre poesia e prosa: «Nunca antes de Casais», observou já Gastão Cruz, «talvez nem mesmo em Caeiro ou Campos, as fronteiras entre prosa e poesia se haviam diluído a tal ponto na poesia portuguesa. Mas também nunca os perigos dessa indeterminação se haviam mostrado tão nítidos.»¹²⁶ Uma tal indecisão, indeterminação ou «confusão» (para utilizarmos uma palavra que constituiu o título do seu primeiro livro), aparece como obviamente deliberada e tinha claros intuítos de «libertação» do verso, como já foi assinalado por Régio (no número 50 da *Presença*, de Dezembro de 1937), ao dizer, a propósito da poesia de João Falco: «A influência de Adolfo Casais Monteiro na libertação do nosso verso moderno não pode deixar de ser reconhecida.»¹²⁷ David Mourão-Ferreira a ela alude também, com a sua penetração habitual, mas vê

na sua origem, com argúcia de excelente psicólogo, a «falta de humildade» que sem dúvida caracterizava tanto o crítico como o poeta Casais Monteiro: «A novidade da poesia de Casais Monteiro», observa o autor de *Presença da «presença»*, «consistiu principalmente, segundo cremos, numa certa *desconfiança* que acompanhava o momento criador, a *desconfiança* perante os próprios meios de expressão. No mesmo momento em que sente a necessidade de comunicar, Casais Monteiro parece ser assaltado pelo receio de que as palavras o atraíam — como se visse, nas imagens, um desvio à sua profundidade de comunicação, ou nos ritmos pressentisse uma armadilha de embalo e de entorpecimento. Toda a grandeza e todo o equívoco da poesia de Casais residem nisto mesmo: numa *vontade* de comunicar *abertamente*, sem rodeios, evitando ser iludido ou desvirtuado por imagens ou ritmos. E eis o que revela, em primeiro lugar, uma grande falta de humildade — a mesma falta de humildade que atravessa grande parte da sua obra crítica; por outro lado, eis o que aparentemente o coloca *à margem* da poesia —, visto ser o poeta, de um modo geral, distinguido por essa própria fé nas palavras.»¹²⁸ Argutas embora, estas palavras de David Mourão-Ferreira, de resto já antigas, exigiriam hoje a *nuance* de uma cautela e de uma eventual correcção: a «fé nas palavras», a que alude, não é ingrediente necessário (e muito menos suficiente) da poesia: o «gosto das palavras» pode perfeitamente existir simultaneamente com uma aguda *desconfiança* nelas... O gosto da palavra reside num plano quase puramente sensual, a *desconfiança* é do domínio da eficácia intelectual. Curiosamente, esta

desconfiança existe omnipresente em Régio (assinalámo-lo copiosamente em outras obras nossas: *José Régio — A Obra e o Homem*, Arcádia, 1976; *O Segundo Modernismo em Portugal*, Biblioteca Breve, 1977; *José Régio — Uma Literatura Viva*, Biblioteca Breve, 1978) e também em Miguel Torga, cujo «desespero humanista», para empregar uma expressão cunhada por Eduardo Lourenço, chega a atingir «pontas» de dúvida que insinuam o silêncio como «solução final»:

Duvida das palavras...
Nunca disseram nada.
Palmeiras no deserto
Da expressão,
O mais que dão
É sombra aos sentimentos,
Nos momentos
Em que o sol é uma cruz de expiação.
Ouve o silêncio — a voz universal.
Só ele é o verdadeiro confidente
Do coração de tudo.
Poeta angustiado
E penitente,
Mudo
A teu lado
É que eu sou transparente... ¹²⁹

É nesta mesma direcção que aponta a *desconfiança* de Casais Monteiro na palavra, isto é, na direcção do silêncio para que assintoticamente se tende, conforme o ilustra, por exemplo, o poema «A Palavra Impossível»:

Deram-me o silêncio para eu guardar dentro de mim
A vida que não se troca por palavras.
Deram-mo para eu guardar dentro de mim
As vozes que só em mim são verdadeiras.

Deram-me para eu guardar dentro de mim
A impossível palavra da verdade,

Deram-me o silêncio como uma palavra impossível
Nua, clara como o fulgor duma lâmina invencível,
Para guardar dentro de mim,
Para eu ignorar dentro de mim
A única palavra sem disfarce —
A Palavra que nunca se profere.¹³⁰

Por alturas dos anos 60, verificou-se em Portugal uma tendência acentuada, por parte das gerações mais novas, para realçar, de modo bastante enfático, a importância de Casais Monteiro como poeta, não só entre os poetas da *Presença*, mas também como valor absoluto. Num texto publicado em 1974, dois anos, portanto, após a morte do autor de *Canto da Nossa Agonia*, Jorge de Sena afirmava igualmente: «Mas ele foi, para além disso, um dos maiores e mais modernos poetas da língua portuguesa neste século, um dos maiores críticos, e até uma sua tentativa novelística conta entre os melhores livros do género na época moderna.»¹³¹ É possível que tudo isto seja verdade e oxalá que o seja. Mas seria prudente não confundir a importância histórica que um poeta possa ter tido — como já Régio salientou que de facto teve o seu camarada da *Presença*, em termos de libertação do verso português — com a sua intrínseca grandeza como poeta. Esta, nos termos talvez exageradamente correctivos que lhe quiseram dar um Jorge de Sena ou um Gastão Cruz, é muito possível que a história literária futura não venha a ratificar.

Saul Dias, pseudónimo de Júlio Maria dos Reis Pereira (n. 1902, Vila do Conde) e irmão de José Régio,

é licenciado em engenharia civil e tem sido também, além de poeta notável, pintor e desenhista que se salientou desde os tempos da *Presença*, na qual colaborou. Personagem voluntariamente discreto da feira literária portuguesa, o seu valor intrínseco deve estar na proporção inversa do pouco ou quase nenhum ruído que a sua poesia tem provocado: «Saul Dias», observou Casais Monteiro, «é realmente um dos mais pessoais de quantos poetas por meio da *Presença* se revelaram. Contudo, uma extrema delicadeza, um extremo pudor, podemos dizer, e a absoluta indiferença com que foi recebido pela crítica, acrescentados à própria pureza do seu canto, tudo se conjuga para que o poeta de *Mais e Mais*, de *Tanto* e de *Ainda* permanecesse quase totalmente obscuro.»¹³² Dir-se-ia que um quase perfeito resumo do que Saul Dias é e a sua poesia tem de melhor se encontram indicados, de modo agudo e transparente, neste «Sonetinho» publicado no número 47 da *Presença*:

Apuro o ouvido
e, ansioso, escuto,
e comovido,
tão impoluto
o som longínquo
da adolescência!
Em impaciência
ideio-o e brinco-o
entre o rosal,
rosas abrindo
no bom quintal.
Menino findo!...
Já sensual,
já pressentindo!...

Este menino (mal) findo, de ouvido apurado, ansioso e comovido, que ideia e brinca o som longínquo da adolescência, é, a um tempo, o poeta Saul Dias e o pintor Júlio, aqui autobiografados em termos de uma pureza e de uma subtil tensão musical que são características eminentes deste notável poeta/artista retirado e deliberadamente obscurecido.

Além das obras já citadas, Saul Dias publicou ainda: *Sangue* (1952) e *Obra Poética* (1962), *Essência* (1973), *Obra Poética* (segunda edição, aumentada, 1980).

Edmundo de Bettencourt (n. 1899, Funchal, m. 1973, Lisboa), foi outro dos poetas presencistas que, em 1930, se afastou, com Miguel Torga e Branquinho da Fonseca, da revista coimbrã que fora ele de resto, a baptizar. Menos, porém, que a sua dissidência ou que a escassez da sua produção poética, são as próprias características da sua poesia (referimo-nos à poesia da época presencista) que fazem dele, ainda que denso e rico de conteúdo, um dos poetas menos significativos do segundo modernismo (a sua evolução posterior, até à publicação dos *Poemas Surdos*, não invalida esta nossa afirmação, que diz respeito ao poeta tal como se revelou e publicou durante o período da *Presença*). Edmundo de Bettencourt aparece ainda, enquanto poeta presencista, como um dos mais tradicionais do grupo. Damos, neste ponto, inteira razão a João Gaspar Simões, quando afirma que «é Edmundo de Bettencourt o menos moderno dos líricos da *Presença* (...)»¹³³. Na sua poesia de então abundam os «lagos d'alma» (de inspiração pascoalina), as «brandas nostalgias», as «outonais melancolias», os «discretos entardeceres», os «amores quiméricos» e toda a restante

paraphernalia da poesia mais tradicionalizante que por essa época se publicava. O que nada disto desmente uma complexidade interior muito genuína e anunciadora até do futuro poeta que viria a surpreender e a conquistar os novos poetas dos anos 60. José Régio foi, aliás, um dos primeiros a saudar o valor deste autor (que se tornou célebre como cantor de fados de Coimbra), quando do aparecimento, em 1930, do livro *O Momento e a Lenda*: «As legendas que Edmundo de Bettencourt afixou aos seus momentos — testemunham, pelo contrário», afirmava Régio no número 28 da *Presença* referente aos meses de Agosto-Outubro de 1930, «raras complexidades e riquezas de vida íntima. Esta riqueza antes se esconde do que se exhibe, antes se dobra sobre si própria do que se expande — traço característico do Poeta —, e por isso os seus mais belos versos são densos de sentido, pesados de intenções que nem sempre se definem, mas nem por isso deixam de ser presentes na sua poesia: o que quase os torna inacessíveis a quem pretenda atingi-los de fora, segundo uma dialéctica racional a que se esquivam. Demasiado sintéticos, demasiado imponderáveis num certo aspecto, tendem para um requinte natural a todos os poetas em quem a inteligência e a sensibilidade mutuamente ou respectivamente se complicam ensimesmando-se: o de revelar, um máximo de impressões, de sentimentos, de intuições, de emoções, num mínimo de palavras e de imagens.»¹³⁴

Em 1963, prefaciados por Herberto Helder, foram publicados os *Poemas* de Edmundo Bettencourt, que incluíram, além do já citado *O Momento e a Lenda*, os

seguintes livros: *Rede Invisível* (1930-1931), *Poemas Surdos* (1934-1940) e *Ligação* (1936-1962).

Irene Lisboa (n. 1892, Casal da Murzinheira, m. 1958, Lisboa) constitui um dos casos mais singulares e dolorosos da Literatura Portuguesa deste século. Nunca a tão eminentes dotes de escritor correspondeu, durante tanto tempo, um tão grande desprezo por parte do público em geral. De um dos seus livros a ouvimos nós queixar-se de que se não havia vendido *um único exemplar!* Os *happy few* saudaram-na, é certo, desde muito cedo. Nas páginas da *Presença* (número 50, Dezembro de 1937), José Régio perguntava já, a propósito de dois livros de João Falco, pseudónimo de Irene Lisboa (*Um Dia e Outro Dia...* e *Outono Havias de Vir*): «Sim, porque não escrevem todas as mulheres com esta fecundíssima falta de tema que em tudo agarra assunto, esta vibrante hostilidade que contra a organização técnica se organiza, este abandono tão completo que nada nos faz sentir melhor a impossibilidade do inteiro abandono...?» E respondia: «Em arte, não é uma mulher qualquer que dirá as próprias coisas que há em qualquer mulher; não é um artista banal que exprimirá as coisas banais, diárias, comuns; não é uma alma pequena que revelará a importância das pequenas coisas... Se nos parece que todas as mulheres, escrevendo, deveriam *falar* como a autora de *Um Dia e Outro Dia...* ou do *Outono Havias de Vir*, quero dizer: se a autora desses livros originalíssimos se nos exhibe tão mulher, tão representativa do seu sexo, não é senão por não ser ela uma mulher como qualquer outra; não é senão por ser uma mulher excepcional. (...) Apanhar os nadas, tecer

futilidades, cultivar a melancolia e o devaneio, gozar os cinco sentidos ou desenrolar ante o homem, eterno inimigo amado, toda a variedade da mulher sucessiva ou simultaneamente ressentida e grata, esperançada e desiludida, lassa e ávida — eis ocupação de todas as mulheres... Mas para dar voz literária a tais coisas, foi preciso aparecer João Falco.»¹³⁵ Vindo de quem vinha, o elogio era de peso. Mas de pouco lhe valeu. Tanto a sua poesia, como a sua dificilmente classificável prosa (de ficção?, crónica?, diário?), ficaram largamente por vender e até por ler (poucos autores portugueses de valor terão feito desaguar sobre os alfarrabistas tantos exemplares fraternalmente dedicados a amigos e com as páginas tão rigorosamente por abrir...). Com comovida penetração e justiça, João Gaspar Simões afirmará um dia que «Irene Lisboa é, realmente, um grande poeta, o maior poeta do humilde quotidiano que ainda conheceu a literatura portuguesa»¹³⁶. E, nos anos 50, José Régio ainda chegará a encetar uma imaginada série de artigos de homenagem a esta nossa enorme escritora — mas foi «convidado» a não acabar a série (na página de «Cultura e Arte» de *O Comércio do Porto*), por estar a causar fermentação em certos meios o alto lugar que o autor de *Biografia* entendia dar à autora de *Solidão*... Assim vai (e tem ido) a nossa República das Letras! (Este tipo de sabotagem é, de resto, mais vulgar do que se julga. Uma «história subterrânea» da literatura portuguesa constituiria um monumento sinistramente revelador.)

A verdade é que Irene Lisboa tinha contra si, acima de tudo, a sua irremediável e profunda originalidade. E um nobilíssimo e profundo desinteresse relativo a estratégias de seduzir: «Monotonia, torna-me

desinteressada.»¹³⁷ O monocórdico do «humilde quotidiano» impunha-lhe aquele humílimo dizer desgastado, aquela voz «sino de poucos tons», desataviada, vivíssima, alerta, inquieta («Tanta inquietação!»¹³⁸) irónica:

Monotonia! Gume frio, acerado, tenaz, eloquente.
Sino de poucos tons, impressionante¹³⁹.

Mas logo, num programa, que é um altivo e corajoso assumir esse mesmo ingrediente obstinado do quotidiano:

Mas se te descobri não te vou renegar¹⁴⁰.

Ou ainda:

Com palavras iguais, inalteráveis, semelhantes,
insistir sobre o cansaço e a pobreza disto de viver...¹⁴¹

Às vezes, ironicamente, um apetite desviado, uma heresia fantasiada sem convicção:

Apetecia-me escrever um belo verso.
Sonoro, elegante, correcto, de mármore¹⁴².

São fantasias de pouca duração e nenhuma força: Irene Lisboa e por demais livre, errática, nervosa, insofrida. Como em ninguém (nem Casais, nem Álvaro de Campos), o seu verso «libertou-se»:

Não! Nada me fixa.
Sofro de todas as prisões.
Contrafazem-me, estreitas e ingratas, estéreis¹⁴³.

O quotidiano não é nunca «interessante». Poderia isto justificar a de outro modo inconcebível desatenção que tem sido a mais frequente homenagem prestada a este autêntico e profundo escritor. Mas nem isso a justifica. Porque a monotonia do quotidiano é, neste diário desenfadado que é a poesia de Irene Lisboa/João Falco, redimida por uma extraordinária electricidade nervosa e por uma ironia especialíssima e de textura invulgarmente subtil:

Ó minha ironia, meu cãozinho, a tua voz é um
latido muito pouco musical e breve, quase ríspido,
de puro desenfado ¹⁴⁴.

Noutro ponto refere-se a ela, deste modo:

Este cãozinho que salta preso à trela,
atrevido e reprimido... ¹⁴⁵

Irene Lisboa tinha a dolorosa consciência de que eram os seus próprios dons (a imensa liberdade do seu verso, o seu irreprimível divagar — aliás tão fascinante —, o seu viver e escrever «à toa») o principal obstáculo ao seu reconhecimento como o grande escritor de direito que sempre foi:

Achavam-me insistemática...
Era de um cientista a opinião.
¡Tão formoso espírito tinha! ¡
Incomodou-me tanto o seu dizer! ¹⁴⁶

Nobre e elegante num retiro prematuro de mulher e de escritor (que de corpos vivos prematuramente sepultados no cemitério das nossas letras!), de uma espantosa altivez de pobre (mas limpa), Irene Lisboa

morreu aos 66 anos, conhecendo finalmente, nos últimos três ou quatro anos da sua vida tristemente invisível, um começo de glória que o futuro há-de sem dúvida confirmar. Num poema pungente, uma pequena e dolorosa obra-prima, dava de si, de nós, um espantoso retrato:

Tristes? Somos.
Amputados, em velhos e em novos.
Sufocados!
Tristes e amáveis, resignados, efectivamente ¹⁴⁷.

E não terminaremos este brevíssimo apontamento sobre uma escritora que está criminosamente por estudar, sem transcrevermos um excerto do belíssimo poema «Afrodite», que dá bem testemunho da complexa, rica, nervosa, irónica e subtil arte poética da autora de *Esta Cidade!*:

Formosa.
Esses peitos pequenos, cheios.
Esse ventre, o seu redondo espraído!
O vinco da cinta, o gracioso umbigo, o escorrido
das ancas, o púbis discreto ligeiramente alteado,
as coxas esbeltas, um joelho único suave e agudo,
o coto de um braço, o tronco robusto,
a linha cariciosa do ombro...
Afrodite, não chorei quanto te descobri?
Aquele museu plácido,
tantas memórias da Grécia e de Roma!
Tantas figuras graves, de gestos nobres
e de fronte tranquilas, abstractas...
Mas aquela sala vasta, cheia, não era uma necrópole.
Era uma assembleia de amáveis espíritos,
divagadores, entre si trocando serenas,
eternas e nunca desprezadas razões formais ¹⁴⁸.

(Embora, de um ponto de vista mais estreito, Irene Lisboa não seja por muitos considerada rigorosamente um «presencista» — esteve, de facto, mais ligada à *Seara Nova* e é, em qualquer dos casos um grande artista isolado — a verdade é que a autora de *O Pouco e o Muito* não só publicou colaboração sua na revista coimbrã, como foi entusiasticamente saudada e criticada por elementos proeminentes do grupo presencista. Por outro lado, João Gaspar Simões, na Antologia que juntou à sua *História do Movimento da «Presença»*, e na organização da qual expressamente afirma que se preocupou «em dar o merecido relevo à colaboração dos que efectivamente desempenharam um válido papel no movimento», inclui textos com que Irene Lisboa colaborou na revista. Considerá-la pois, «um dos da *Presença»*, mesmo que ela seja também outras coisas, não é heresia de maior. Como o não é para outros que mencionaremos adiante e por razões mais ou menos semelhantes.)

António de Sousa (n. 1898, Porto), colaborou nas revistas *Tríptico*, *Dionysos*, *Ícaro*, *A Águia*, mas foi sobretudo um poeta ligado ao grupo presencista. Posteriormente, como outras companheiros de grupo, deu colaboração à *Seara Nova*, à *Revista de Portugal*, etc.

Há na sua poesia, sobretudo a partir de certa altura, um elemento de ironia desenvolta, de sarcasmo, de facécia, de uma tonalidade muito particular, quase beirando o *non-sense*, segundo uma linha que dir-se-ia poder descender de um Tolentino. Uma ironia desenvolta, um sarcasmo despejado — mas sem acidez. David Mourão-Ferreira observava com justeza que «a

ironia, em António de Sousa, não desgasta nem corrompe a personalidade, antes a *estimula* a definir-se». ¹⁴⁹ E Gaspar Simões abunda no mesmo sentido: «Desta sorte», observa o autor da *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, «a poesia do autor da *Linha de Terra*, tendo-se feito risonha e mesmo sarcástica, tornou-se mais profunda e emocionante que a poesia do autor do *Encantado*.» Se é verdade que o aparecimento insistente da ironia no percurso de um escritor implica o começo da maturidade e de uma certa forma de saúde recuperada, António de Sousa, a partir de *Ilha Deserta* parece fazer essa viragem decisiva. Num dos poemas de *Jangada*, não teme proclamar:

Deito ao lixo luares, versos tristonhos;
à cave, aos ratos, a bandeira, o mapa.
Mando à feira da ladra a espada e a capa;
cozo os feijões no lume dos meus sonhos ¹⁵⁰.

Referindo-se a esta nova «postura» que se aproxima, em alguns poemas, de uma inesperada truculência, Jorge de Sena falava na «paradoxal expressão nunca assaz louvada, de António de Sousa» ¹⁵¹.

Entre os seus livros: *Cruzeiro de Opalas*, 1918; *O Encantado*, 1919; *Caminhos*, 1933; *Ilha Deserta*, 1937; *Jangada*, 1946; *O Náufrago Perfeito*, 1944; *Livro de Bordo*, 1950; *Linha de Terra*, 1951; *Terra ao Mar*, 1954.

António de Navarro (n. 1902, Vilar Seco, Viseu, m. 1980, Lisboa), que figurou, como poeta, na *Presença*, desde os primeiros números, e que João Gaspar Simões indica como tendo feito parte do «núcleo

fundador da revista»¹⁵², é um dos casos poéticos, quanto a nós, mais embaraçosos. Muito embora a *Presença* tenha aparecido em 1927 e António de Navarro tenha, por essa altura, começado a publicar nela os seus versos, apesar de, por outro lado, ser um poeta de abundante obra inédita (ao que consta), só em 1941 se faria publicar em livro, com os *Poemas de África*, resultantes de uma breve estada de um ano em terras de Moçambique. O livro, diga-se de passagem (e nisto me oponho não só a João Gaspar Simões, mas também a vários outros ilustres nomes, entre os quais Jorge de Sena e José Régio), é francamente medíocre. Terá porventura desempenhado um papel pioneiro (temática africana, etc.), mas dá-nos uma África convencional, de cartão, numa linguagem banal, de caixa alta, perfeitamente confrangedora. O pior é que o resto da obra não se nos afigura ser de melhor calibre e temos por isso a maior e mais dolorosa dificuldade em aderir a avaliações deste teor, mesmo quando vindas da pena de um Adolfo Casais Monteiro: «António de Navarro», afirma o autor de *Confusão*, «faz com Régio um contraste total. Procedendo directamente do veio mais “anárquico” da geração de Pessoa, tem a menos o que sobra em Régio, e os seus poemas sofrem muitas vezes de um emaranhamento verbal no qual tanto se perde o sentido como a própria música que ele persegue, mas que em muitos deles atinge algumas das mais belas expressões da poesia do nosso tempo. Ao lado de uma frescura de imagens única, a extrema originalidade do seu “discurso poético” cria uma arquitectura que se aparenta à de Álvaro de Campos, mas sem aquele domínio aparente da palavra que não nos deixa esquecer, no heterónimo de Pessoa, o poeta

inteiramente consciente dos seus meios de expressão.»
¹⁵³ Jorge de Sena não mede também as palavras ao considerá-lo, numa «Carta-Prefácio» que escreveu para o *Poema do Mar*, «um dos poetas mais originais da poesia contemporânea» ¹⁵⁴ e João Gaspar Simões tem-no na conta de «um dos seus [da *Presença*] casos poéticos mais originais» ¹⁵⁵. A verdade, porém, é que nem a leitura dos seus poemas «europeus», nem o contacto com os seus textos «africanos» nos conseguem revelar um discurso poético que apoie o leque de admirações que a sua obra parece, apesar de tudo, ter congregado. A sua imagística convencional, a sua visão primariamente colonial de uma África de turismo superficial, com «as cachoeiras, as cataratas, as cheias / a tua do [colono] alma brava e intempestiva» ¹⁵⁶ e o «ventre negro das virgens landins» onde «palpita ainda o orgasmo de teu [do colono] sexo» ¹⁵⁷, a total incapacidade do «domínio aparente da palavra» que Casais estranhamente relegava para a categoria de mal menor, a inflação de verborreia balofa, o apatetado de certas «originalidades» tornam António de Navarro, quanto a nós, um dos casos mais incompreensíveis de êxito crítico e não, como parece que o próprio julgava, de negligência crítica por um genuíno valor injustamente menosprezado.

Francisco Bugalho (n. 1905, Porto, m. 1949, Castelo de Vide) foi, como disse Casais Monteiro o poeta da «calma melancolia alentejana», da «vida adormecida das planícies» que pulsa «nos seus versos com a mesma melodia que as efusões duma melancolia inteiramente liberta de ênfase e de sentimentalismo».
¹⁵⁸ Francisco Bugalho tem os seguintes livros

publicados: *Margens* (1931), *Canções de Entre Céu e Terra* (1940), *Paisagem* (1947) e *Poesia* (1960), que reúne os três volumes anteriores.

Alberto de Serpa (n. 1906), foi um dos poetas mais ligados à *Presença* e veio a tornar-se grande amigo de José Régio e seu correspondente quase diário, quando da ida do segundo para Portalegre. A sua obra poética (*Quadras*, 1924; *Evoel*, 1924; *Varanda*, 1934; *Descrição*, 1935; *20 Poemas da Noite*, 1935; *A Vida é o Dia de Hoje*, 1939; *Lisboa é Longe*, 1940; *Fonte*, 1943; *Nocturnos*, 1944; *Rua*, 1945; etc.) é relativamente vasta e reflecte um universo de valores fechados, familiares, íntimos e valorizadamente provinciais. David Mourão-Ferreira observava penetrantemente que a poesia de Alberto Serpa «a nós sugere uma sucessão de lagos, num jardim público plácido e provincial»¹⁵⁹.

Branquinho da Fonseca (n. 1905, m. 1974) foi um dos elementos fundadores da *Presença* e um dos seus três primeiros directores e colaboradores, tendo-se, no entanto, como vimos, separado da revista em 1930. Afirmou-se sobretudo como grande contista, género em que deixa um lugar inconfundível, mas na poesia marcou também uma presença assinalável, embora não inesquecível. A sua exígua obra poética consta de dois livros: *Poemas*, 1926; e *Mar Coalhado*, 1931.

Outros poetas presencistas ou ligados à *Presença* ou que nela colaboraram são Fausto José (n. 1903, m. 1975) que Adolfo Casais Monteiro categorizava no grupo dos «líricos ingénuos, cujo símbolo-protótipo é Bernardim»¹⁶⁰. (*Fonte Branca*, 1928; *Planalto*, 1930;

Remoinho, 1933; *Síntese*, 1934; *Solstício*, 1940; *Embaló*, 1942; *É El-Rey que Vai à Caça*, 1951; *O Livro dos Mendigos*, 1966); Alexandre d'Aragão (n. 1903, m. 1930), que deixou inédito um único livro, *Saudades do Sol*; Carlos Queirós (n. 1907, m. 1949), lírico discreto mas envolvente e autor de dois livros: *Desaparecido*, 1935 e *Breve Tratado de Não-Versificação*, 1948; Pedro Homem de Mello (n. 1904), autor, entre outros de: *Caravela ao Mar*, 1934; *Príncipe Perfeito*, 1944; *Bodas Vermelhas*, 1947; *Adeus*, 1951; *Os Amigos Infelizes*, 1952; *Nós Portugueses Somos Castos*, 1967; etc.; Vitorino Nemésio, que passou pela *Presença* embora não se considerasse, nem seja normalmente considerado um presencista, Afonso Duarte, António Pedro, António Botto, os futuros neo-realistas Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio, sem falar nas grandes presenças tutelares do *Orpheu*, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

A lista que demos está longe de ser exaustiva, mas dá uma ideia razoável da diversidade de vectores que o grupo presencista foi capaz de englobar.

Acusada, frequentemente, de se fechar, a *Presença* foi, pelo contrário, constituída por um grupo de poetas que soube cultivar um egotismo libertador, olhando para dentro como quem sai: «Os escritores, esses excluídos (como todos os homens)», dizia Claude Roy, «esses prisioneiros (como cada um de nós) fecham-se para se libertarem; mergulham na obscuridade por vezes temível do seu eu para aí se reunirem precisamente à humanidade de que por momentos, na aparência, se afastaram. Fazem da sua reclusão o ponto de partida de uma libertação, da sua particularidade a

mais aguda abertura sobre uma generalidade mais exaltante.»¹⁶¹ Acusada também de prudência excessiva, pelo que toca a uma renovação de linguagem e de formas, a *Presença* soube, pelo contrário, fazer da coragem de ser prudente uma estratégia inteligente de consolidação e aprofundamento das conquistas do *Orpheu*. Se a coragem é boa, a prudência é a sua melhor parte constituinte — disse-o já Shakespeare e por isso o pusemos em epígrafe a este capítulo. O mito da «revolução permanente» parece que não funciona nem em arte, nem em política, em que pese aos alienados de várias tendências e matizes.

IV / UM «ARSENAL DE ESPERANÇA»: O NEO-REALISMO

*Hoje,
serei eu por aí fora com o violino cantando nas estradas,
serei eu e a noite sem mordças,
lógica e perfeita,
com os astros no seu lugar.*

FERNANDO NAMORA

Se uma reputação, como queria Rilke, é o resultado do somatório de todos os mal-entendidos correntes acerca de uma personalidade [ou corrente de opinião], o neo-realismo nem é excepção a esta regra, nem vítima privilegiada. Nem sequer inocente, porquanto contribuiu também, pelo seu lado, em parte não pequena, para desfigurar o rosto original da *Presença*, ajudando ao somatório dos mal-entendidos que lhe têm, ao longo dos anos, distorcido a imagem. Vítima e carrasco, simultaneamente, como se passa com todos os movimentos literários, hoje executor e amanhã executado, injusto no presente, injustiçado no futuro — é assim que sempre foi, é este porventura o padrão possível ou até necessário. Será até assim que está bem, se a conformação com os factos da vida é uma das manifestações do bem.

Há na teoria do neo-realismo, como em todas as teorias de movimentos artísticos emergentes, uma defesa e apologia do que surge e um ataque ao que se pretende ultrapassar — para o caso, a *Presença*. Como é também de regra, os pontos justos e os injustos

enredam-se, tanto à defesa, como ao ataque. Muito do que o neo-realismo quis fazer, a *Presença* jamais o excluiu das possibilidades do seu próprio programa. Muitas das fraquezas programáticas dos neo-realistas não foram felizmente levadas a sério pelos seus praticantes; as obras dos melhores estão francamente acima do desprezo pela forma arvorado com arrogância por alguns dos pioneiros do movimento. O melhor do neo-realismo jamais seria desprezado pela *Presença*, como o melhor desta se não opõe ao programa daquele. A preocupação com os «problemas do Homem» não pode nem deve privilegiar um certo extracto social (o camponês), sob pena de paroquialismo de visão... A polémica entre neo-realistas e presencistas teve muito de um desperdício que um pouco mais de serenidade e um pouco menos de ideologia teriam evitado.

Por outro lado, há, no neo-realismo, uma inegável generosidade de intenções e uma espontaneidade de arranque que têm sido repetidamente reivindicadas pelos seus teóricos e praticantes — e que é de elementar justiça não se lhes negar. Espontaneidade e generosidade que foram até ao sacrifício, nalguns casos (não poucos) suicida, de descuidarem os valores estéticos mais elementares. O que leva não poucos dos escritores da esquerda mais nova de hoje, que privilegiam, um tanto paradoxalmente, a literatura «obscura» e a inacessibilidade e espessura do texto, a fazerem gala da exibição, em relação aos neo-realistas, de um desprezo ou, na melhor das hipóteses, de um paternalismo complacente que o movimento coimbrão, a nosso ver, não deve merecer. Num belo e comovido texto, que serviu de prefácio aos *Poemas Completos* de

Manuel da Fonseca, Mário Dionísio reivindicava precisamente essa generosidade *gauche* e sacrificial: o motor de arranque da literatura do autor de *Aldeia Nova* e dos seus companheiros fora, segundo Dionísio, «um coração pulsando por todos os “humilhados e ofendidos” (líamos muito Dostoiewski, apesar do que terá parecido), uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta intensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime, a glorificação dum mundo podre. E na convicção, também, assaz ingénua, que só a invulgar injustiça da fogsidade juvenil naturalmente ditava, de que toda a arte que não fosse essa, precisamente essa com que se sonhava, mais não fazia, no fundo, do que ajudar a prolongar o mundo detestável»¹⁶². E era ainda Mário Dionísio quem, neste texto, afastava com firmeza a hipótese de um movimento neo-realista programado e comandado por forças políticas organizadas e maquiavelicamente servindo-se dele para fins políticos alheios à arte: «Porque o neo-realismo», sublinhava o autor de *O Dia Cinzento*, «que tanta gente assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue um artista do homem comum de que ele emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade — da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade — desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé,

irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional.»¹⁶³ Havia pois, nestes pioneiros de um movimento humanista nascido da vontade de bem-fazer, um autêntico «arsenal de esperanças e ousadias que», sublinha ainda Dionísio, «ousadamente identificávamos com as esperanças do século (...)»¹⁶⁴.

O neo-realismo português teve a precedê-lo todo um complexo emaranhado de acontecimentos políticos e culturais que muito terão influenciado a sua eclosão e desenvolvimento entre nós. Não iremos aqui alongar-nos (tanto mais que existe já, nesta coleção, o bem informado livro de Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*), nas minúcias do contexto social, político e cultural que «ajudou» a emergência, em Portugal, do movimento que se seguiu à *Presença*. (Note-se que temos o livro de Pinheiro Torres na conta de um livro precioso pela abundância de informação que nos faculta, embora lhe contestemos leal e frontalmente o travejamento teórico e muitas das conclusões que nele se tiram.) A eclosão da Guerra Civil de Espanha, seguida da Segunda Grande Guerra Mundial, de que a espanhola servira de teatro preparatório, a influencia da literatura norteamericana (Steinbeck, Caldwell, Fast, Faulkner, dos Passos, entre outros) e da brasileira (Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego) aliadas à divulgação, em Portugal, de um certo número de

autores e livros de raiz marxista (Politzer, Lefebvre, Plekhanov, Friedmann), um certo cansaço das explorações escatológicas que a literatura presenciada corajosamente não evitara e até decidida e obstinadamente afrontara, o despertar, em suma, de uma consciência social que o trauma circundante promovia — tudo isto ajuda, não a «explicar» (o que seria demasiado simples), mas a inventariar as componentes da atmosfera em que viriam a respirar os artistas do neo-realismo. Se esta os não «produziu», pelo menos influenciou-os no mesmo sentido em que outros vectores os terão também porventura arrastado. Ao aparecerem, os neo-realistas vinham menos decididos a resolver um impasse estético do que curar um cancro político-social. De aí uma boa consciência auroral que lhes transparece nos escritos, de par com uma arrogância ingénua em relação aos valores estéticos que lhes não pareciam, de começo, prioritários. Boa consciência, diga-se de passagem — e Eduardo Lourenço já o notou com a sua habitual penetração — que ressalta mais das intenções programáticas dos críticos e teóricos do que dos textos de criação poética (referimo-nos sobretudo à poesia porque é nesta, mais do que na prosa narrativa, que abundam os vectores do desânimo, da melancolia cinzenta, do desconsolo, de preferência ao cântico viril, vingativo e anunciador que surge, sobretudo, na poesia, por exemplo, de um Joaquim Namorado). «C'est avec les beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature», disse Gide, num dos seus aforismos luciferinos e não necessariamente justos (ou nem sempre justos...). Com os bons sentimentos não se faz só má literatura, mas frequentemente se deixa de

fazer da boa. A boa consciência liquida a inquietação, motor privilegiado de criação (rima e é verdade). Eduardo Lourenço, crítico simpatizante do movimento, vai no entanto ao ponto de falar (com justeza) de uma suspeita de *anquiloze*: «É que», observava o autor de *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, «passado o momento polémico em que o neo-realismo nascente efectua o processo da mentalidade precedente, desatenta da dimensão social e política, cujo peso começava a penetrar nas consciências mais mandarinizadas, ele mesmo se atribui uma perfeição de princípio, uma boa consciência, justificáveis no plano da resistência ideológica e da mobilização política dos espíritos, mas paralisantes no terreno da Cultura que a pura referência ideológica não contém nem esgota sem grave e irreparável prejuízo.»¹⁶⁵ E acrescentava: «Foi no plano *crítico* que essa anquiloze tomou as formas mais perniciosas, criando um autocontentamento insuportável, cujos reflexos e malefícios se estenderam ao julgamento integral do nosso passado literário.»¹⁶⁶

Plano crítico, diga-se de passagem, às vezes endossado com vigor ingénuo (e mais tarde lastimado), pelos próprios criadores, numa espécie de autocastração ritual: «Este romance», afirmaria Redol, em 1939, na epígrafe a *Gaibéus*, «não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, *antes de tudo*, um documentário humano fixado no Ribatejo. *Depois disso*, será o que os outros entenderem.» Ao afirmar assim o seu desprendimento em relação à obra de arte, insinuando uma *prioridade* («antes de tudo», «depois disso») do conteúdo sobre a forma, Redol — e, com ele, outros — revelava uma singular falta de sagacidade em relação ao fenómeno da criação artística: «Style»,

afirmara-o já, em 1909, Arnold Bennett, «cannot be distinguished from matter. When a writer conceives an idea he conceives it in a form of words. That form of words constitutes his style, and it is absolutely governed by the idea. The idea can only exist in words, and it can only exist in one form of words. You cannot say exactly the same thing in two different ways. Slightly alter the expression, and you slightly alter the idea. Surely it is obvious that the expression cannot be altered without altering the thing expressed!»¹⁶⁷ («Não se pode distinguir o estilo do conteúdo. Quando um escritor concebe uma ideia, concebe-a numa determinada forma de palavras. Essa forma de palavras constitui o seu estilo e é absolutamente governada pela ideia. A ideia só pode existir em palavras e só pode existir numa única forma de palavras. Não se pode dizer exactamente a mesma coisa de duas maneiras diferentes. Altere-se levemente a expressão e ter-se-á alterado levemente a ideia. É por certo óbvio que a expressão não pode ser alterada sem se alterar a coisa exprimida.») A afirmação de Redol não deve no entanto, se se quiser ser honesto, ser utilizada com abuso, em termos de se crucificar uma inépcia artística que os melhores escritores do neo-realismo não exibiram nem programaticamente adoptaram por muito tempo. Mas é também claro que a tónica posta na *acção ou intervenção* que se pretendia que a obra de arte assumisse não exigia, nem mesmo *desde o primeiro momento*, a postura *gauche* adoptada com tão boa consciência por Redol e alguns dos seus pares. De um modo extremamente inteligente, George Orwell, escritor militante, definiu assim, de modo impecável, o seu projecto: «What I have most wanted to do

throughout the past ten years is to make political writing into art. My starting point is always a feeling of partisanship, a sense of injustice. When I sit down to write a book, I do not say to myself, "I am going to produce a work of art". I write it because there is some lie that I want to expose, some fact to which I want to draw attention, and my initial concern is to get a hearing. But I could not do the work of writing a book, or even a long magazine article, if it were not also an aesthetic experience. Anyone who cares to examine my work will see that even when it is downright propaganda it contains much that a fulltime politician would consider irrelevant.»¹⁶⁸ («O que mais tenho desejado fazer nos últimos dez anos tem sido dar à escrita política o estatuto de arte. O meu ponto de partida é sempre um sentido de partidarismo, um sentimento de injustiça. Quando me sento para escrever um livro, não digo a mim próprio: "Vou produzir uma obra de arte." Escrevo-o porque há alguma mentira que me apetece expor, algum facto para que quero chamar a atenção, e a minha preocupação inicial é ser ouvido. Mas eu não me daria ao trabalho de escrever um livro ou mesmo um longo artigo de revista, se isso não constituísse também uma experiência estética. Quem se dê ao trabalho de examinar a minha obra verá que, mesmo quando se trata descaradamente de propaganda, ela contém muito daquilo que um político profissional consideraria irrelevante.») Eis o que, mesmo com declarações em contrário, se passou com os melhores escritores do neo-realismo e só se não passou com os piores porque isso se não passa nunca com os piores de qualquer escola ou movimento. Quando Jorge Amado, que

Redol e outros companheiros devotadamente «seguiram» com autocontentamento ingénuo e caçoável, se vangloriava de «sofrer de pouca arte» ao afirmar: «Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Baía», punha, de modo desastrado, em confrontação, a *arte* e a *honestidade*. De aí a acusar de *traição* os que insistiam em prestar atenção aos valores estéticos não ia senão um passo... que foi mais do que uma vez franqueado por teóricos e praticantes do movimento. O texto de Orwell é significativo porque sanciona um projecto nítido de intervenção, sem o sacrifício nem desejável, nem possível, quando se trata de uma autêntica vocação de escritor — e é de literatura que estamos a tratar — dos valores estéticos integrantes. Foi isto mesmo, aliás, que Régio foi repetindo até à exaustão, por aí proclamando que a literatura de intervenção social não era incompatível com os ideários da *Presença*, desde que a literatura se não transformasse em *mero pretexto* para outros fins. Isto é, desde que se não pensasse que o «ser literatura» era já um princípio de «desonestidade» ou de «traição». Este problema articula-se, por fim, com o problema da liberdade que era visto por uns e por outros em termos opostos. Para os presencistas, o artista era livre de tudo, menos de desobedecer à sua «voz profunda». Todas as imposições externas eram, em princípio, de rejeitar. Uma condicionante externa podia ser aceite, se *livremente* aceite, por afinal *convir* à vocação interna. Para certos neo-realistas, a vocação interna podia e devia ser sacrificada à ideologia do momento e aos problemas do «homem mais geral». Eduardo Lourenço tenta

resolver este sacrifício ideológico em termos de liberdade de escolha, o que nos parece contestável. Efectivamente, no seu livro já citado, afirma o seguinte: «Mesmo que se admita que a Ideologia comporta consequências que colidem com uma concepção mais bem fundada da liberdade espiritual, o simples facto dela ter sido eleita por aqueles que ninguém obriga a perfilhá-la os tornaria livres. Uma prisão que nós escolhemos por essa escolha se tornar a nossa casa.»¹⁶⁹ Raciocínio impecável se a liberdade de escolher terminasse no que escolhe e *para o que* escolhe... Mas os jovens e aguerridos neo-realistas dos anos 40 queriam transformar a sua escolha na *única* escolha possível, erigindo-a em paradigma universal de conduta, sob pena de anátema e outras eventuais sanções. O seu sacrifício não era livremente assumido e livremente deixado aos outros para que o assumissem ou não. Era mais do que um *exemplo*, era mais do que um *convite* — era um imperativo categórico de que não havia fugir que fosse compatível com a «salvação». Como Cristo a Pilatos, o autor neo-realista dos primeiros anos arrogava-se o direito de proclamar, sem que um grão de dúvida lhe perturbasse o dizer: «Eu sou a Verdade.» Observava ainda Eduardo Lourenço: «Acontece, porém, que nenhum autor neo-realista supôs jamais que a sua casa fosse uma prisão. Ao contrário, escolheu-a, adoptou-a, defendeu-a (concreta ou simbolicamente) como a única habitável.»¹⁷⁰ O perigo residia precisamente no facto de a acharem «a única habitável». Também o criador de qualquer religião não pensa nunca que a sua religião seja uma prisão, mas é-o para os milhões a que ela é imposta embora o não seja para aqueles que livremente a

aceitem. A minha escolha só é um acto de liberdade se eu a não quiser universalizar ao ponto de a transformar num acto de tirania ideológica. A *minha* casa pode ser a *tua* prisão. A *minha* liberdade pode ser a *tua* escravidão. Hitler e Estaline sentiam-se livres — e aumentavam as forças de repressão contra os que não queriam o mesmo que eles queriam.

A este respeito, e para terminar com este ponto, resta-me mais uma vez sublinhar que o «comprometimento» político dos neo-realistas, *quando assumido em liberdade*; nunca foi incompatível com o programa dos presencistas, como Régio, repito, sublinhou mais do que uma vez. E tanto assim foi que Jorge de Sena, numa nobre homenagem prestada por ocasião do cinquentenário da *Presença*, chamou precisamente a atenção para este ponto, ao afirmar: «Nos anos 30, no fim deles, o movimento neo-realista atacou a *Presença*, em nome do comprometimento político-social que a *Presença* aliás não renegara, uma vez que o comprometimento é parte da liberdade do homem.»¹⁷¹

O mais grave porém ainda não reside nesta necessidade de conversão forçada dos outros a esta noção de militância missionária e redentora da sociedade que se pretende como ingrediente prioritário do artista, nos anos 40. O grave é que se tratava de uma autêntica *inversão de valores*, que se pretendia institucionalizar e sacralizar. «Porque se sabe muito bem», observava Thomas Mann em 1952, «que o artista é originalmente de uma essência não moral mas estética, que o seu propósito essencial é o jogo e não a virtude, e que ele se arroga mesmo o direito de jogar dialecticamente com os problemas postos e com todas

as antinomias da moral...»¹⁷² E acrescentava ainda o insuspeito autor de *A Montanha Mágica*: «Não quero rebaixar o artista ao constatar o laço frouxo que existe entre ele e a moral e portanto entre ele e a política e portanto, também, entre ele e o problema da sociedade. Ser-me-ia impossível criticar o artista que declarasse que o aperfeiçoamento do mundo no sentido moral não é assunto que diga respeito aos seus pares, que ele “aperfeiçoa” o mundo por outros meios que não os de um ensinamento ético, isto é, fixando a vida do mundo e assim, de um modo representativo, a vida em geral, emprestando-lhe um sentido e uma forma e fazendo aflorar, através dessa aparência, aquilo que Goethe chamava “a vida da vida”, o espírito. Ser-me-ia impossível contradizê-lo», concluía Thomas Mann, «se ele sustentasse que a missão da arte é a de ser um *animador* em todas as acepções e nada mais.»¹⁷³ Na boca de um autor que nunca receou tomar posição quando assim o entendeu e com o vigor que se sabe e lhe custou um longo e penoso exílio, este testemunho é digno de ser meditado por todos os passados, presentes e futuros promulgadores da «arte-que-deve-servir».

Era ainda a este respeito que João Gaspar Simões observava com argúcia: «Sendo o lirismo, acima de tudo, a expressão de uma liberdade transcendente — a própria liberdade do homem —, a poesia que se propõe restringir o exercício dessa liberdade a uma missão determinada força o poeta a estar emocionalmente de acordo com uma atitude que pode não envolver a parte essencial da expressão lírica, tudo quanto quiserem menos pré-comandada.»¹⁷⁴ Força o poeta... se forçasse! Porque a verdade é que os textos, felizmente,

quase nunca «rimam» com os programas. Às intenções viris e auroras dos teóricos do neo-realismo, os textos deixaram frequentemente de corresponder. O que nem é de admirar. Surpreendente — excepto no que a natureza humana tem de contraditório — é até, pelo contrário, essa obstinação num optimismo programático (Dionísio observaria, anos mais tarde, que não há realismo «sem optimismo»¹⁷⁵), numa altura em que as nuvens acumuladas no horizonte anunciavam, para breve, o apocalipse e nada parecia documentar com seriedade qualquer fundamento para a esperança. Em 1939 os homens tinham todas as razões para desesperar e quase nenhuma para esperar (e, de então para cá, a situação não se tem modificado para melhor). «Esperar é *desmentir* o futuro»¹⁷⁶, afirma Cioran e, com maior razão, podiam tê-lo feito os jovens dos fins dos anos 30, que insistiam, com vigor e optimismo, em *intervir*. «O que irrita, no desespero», observava ainda Cioran, «é o seu bem fundado, a sua “documentação”: é pura reportagem. Examinai, ao contrário, a esperança, a sua generosidade *no falso*, a sua mania de enfabular, a sua recusa do acontecimento: uma aberração, uma ficção. E é nessa aberração que reside a vida, e dessa ficção que ela se alimenta.»¹⁷⁷ Foi desta «aberração» e desta «ficção» que arrancou muita da energia criadora do neo-realismo o que constitui, de algum modo, um título de nobreza desta geração. Anos mais tarde Mário Dionísio — e os textos poéticos do neo-realismo dão-lhe razão — defenderá a lucidez e o realismo dos seus jovens companheiros, sintonizados e alertados para os perigos apocalípticos que se anunciavam. O optimismo não era uma ilusão, mas sim uma dura conquista interior através de um percurso de

agonia e sofrimento: «Repitamos então, mais uma vez», observará Dionísio no referido prefácio ao romance de Carlos de Oliveira, «que não há realismo sem esta força interior de que se fazem as grandes crenças e as grandes causas, quando se nutrem de condições objectivas invisíveis ainda mas já irrecusáveis. Que o não há sem optimismo. Um optimismo para longe, que passa pela amargura, com certeza, ou nela se demora, que, por experiência, conhece a desolação, o desencanto, o desespero (há desolação e desolação, desencanto e desencanto, desespero e desespero): o optimismo que mobiliza o homem todo (...)»¹⁷⁸

Depois, há também um fenómeno de compensação real, ainda que aparentemente cruel, que os neo-realistas, ou nunca analisaram por não terem tomado consciência dele, ou deliberadamente afastaram do foco da sua atenção, por ele ir colidir com a sua boa consciência militante: o fenómeno repetidamente observado por todos os grandes criadores lúcidos de que, no fim de contas, o criador de arte que «atravessa» o sofrimento e dele fala, não precisa de outro optimismo para se «salvar» do inferno — basta-lhe a alegria da própria criação. Manifestar o inferno é já sair dele. Quando sou capaz de dizer que sofro ou que os outros sofrem, já sofro menos do meu próprio ou do sofrimento dos outros: «Qu'il s'agisse du malheur des autres, ou du nôtre», observava Claude Roy, «nous savons très bien, quand nous prenons la plume pour l'exprimer, que le premier résultat est de nous rendre immédiatement moins malheureux. Il n'y a qu'à regarder un écrivain en train d'écrire une scène absolument déchirante et atroce pour avoir le spectacle d'un homme déjà apaisé, réconcilié et presque serein.»

¹⁷⁹ Cantando o sofrimento dos menos protegidos, os neo-realistas tentam ganhar para eles alegrias futuras, do mesmo passo que arrecadam para si uma fruição imediata: a alegria de criar. O altruísmo, como se vê, é bastante relativo. «As mais belas obras do sofrimento (as tragédias)», observava Montherlant, um autor que gostava de ver *o que é*, «são escritas em estado de alegria — a alegria de escrever: o artista é aquele que sofre, não sofrendo.» ¹⁸⁰ Quando Fernando Namora, num dos poemas do seu primeiro livro, *Relevos* (1937), intitulado «Lupanar», escreve: «Também me vendo / (eu já me vendo) / nas grandes praças da vida» ¹⁸¹, o segundo verso, além da agonia e desilusão que manifesta, é também o gozo de parafrasear um verso célebre de Régio em *As Encruzilhadas de Deus* («Destes livros em que estudo / E me estudo / Eu já me estudo...» ¹⁸²), a alegria de um piscar de olhos entre oficiais do mesmo ofício, um gesto que «sai» do sofrimento manifestado para o universo oficial em que o artesão-poeta se compraz e diverte... No sofrimento dos outros bebemos a nossa alegria de criar, num típico acto de vampirismo que nenhum criador lúcido ignora. Pereça o universo, se com isso aproveita a minha arte: «Shakespeare aproveitou os lazes forçados a que o obrigava a peste em Londres, para enriquecer a sua obra», observava um autor contemporâneo que Montherlant citava, aprovadamente ¹⁸³. E Claude Roy, com o seu habitual fulgor, observava com luciferina lucidez, a propósito da peça *La Vie d'Auguste Geai*, de Armand Gatti: «Si on veut aller jusqu'au bout, avec Marc Pierret, disons que nous sommes heureux do malheur d'Auguste Geai.» ¹⁸⁴ Lourenço observava que a gente neo-realista «é filha de um tempo sem

graça, de um tempo de des-graça, mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima». ¹⁸⁵ E acrescentava: «Era preciso um cinismo pouco comum, que a juventude não tem nunca, até quando o finge, para se subtrair, mesmo imaginariamente, a esse fogo-posto tão perto de nós, a uma história que nos dizia respeito.» ¹⁸⁶ Esse cinismo, parece que os jovens neo-realistas não o tinham de facto. Nem parece que tivessem também a consciência muito clara de que, na improbabilidade do êxito da sua *intervenção*, ficaria pelo menos a flutuar — e era esse o ganho — o gozo de criar. Por outro lado, as intenções faziam parte de um projecto geral e difuso e as obras concretas, nota-o também Lourenço, são sempre outra coisa.

Alexandre Pinheiro Torres é de opinião que a pré-história do neo-realismo se pode considerar inaugurada com alguns poemas de Mário Dionísio publicados nos números 7, 12 e 13 da revista *Sol Nascente*, no ano de 1937. É, de resto, nesta revista e noutras como *O Diabo*, *Altitude* e *Seara Nova*, que poetas como Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, João José Cochofel e outros irão publicando poemas, ainda antes de se reunirem, em 1941, à volta da colectânea «Novo Cancioneiro», que virá a ser considerada como o órgão «oficial» do neo-realismo poético. O «Novo Cancioneiro» inaugura-se, como dissemos, em 1941, com *Terra*, de Fernando Namora e nesse mesmo ano fará publicar: *Poemas*, de Mário Dionísio, *Sol de Agosto*, de João José Cochofel, *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado, *Os Poemas*, de Alvaro Feijó (póstumo) e *Planície*, de Manuel da Fonseca. Em 1942 editaria

Turismo, de Carlos de Oliveira, *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha e *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro. E em 1944 faria publicar, postumamente, *A Voz que Escuta*, de Políbio Gomes dos Santos (falecido em 1939). Convém notar, porém, que estes livros, lançados pelo «Novo Cancioneiro», não constituíram, para todos os autores nele representados, as suas estreias poéticas em livro: Fernando Namora publicara já *Relevos* (1937), e *Mar de Sargaços* (1940); João José Cochofel editara *Instantes* (1937) e *Búzio* (1940); Álvaro Feijó publicara, em vida, *Corsário* (1940); Manuel da Fonseca dera à luz, em 1940, *Rosa dos Ventos* e Políbio Gomes dos Santos fizera sair, também ainda em vida, *As Três Pessoas* (1938). No entanto, o Fernando Namora dos primeiros livros em verso (e mesmo em prosa, por exemplo, *As Sete Partidas do Mundo*) é ainda um autor ligado à *Presença*, pelas preocupações temáticas e até formais. E João José Cochofel que, tal como Namora, colaborou na revista de Régio e Gaspar Simões, no seu primeiro livro, *Instantes* dirá coisas como estas, que não andarão longe dos abominados «delírios confessionais» a que um dia se referirá Joaquim Namorado¹⁸⁷:

«Outros serão
os poetas da força e da ousadia.
Para mim
— ficará a delicadeza dos instantes que fogem
a inutilidade das lágrimas que rolam
a alegria sem motivo duma manhã de sol
o encantamento das tardes mornas
a calma dos beijos longos.»¹⁸⁸

Por outro lado, Políbio Gomes dos Santos (n. 1911, m. 1939), embora ligado ao grupo que viria a constituir

o «Novo Cancioneiro», «não chegou a libertar-se», como justamente observava Jorge de Sena, «quer na forma, quer na intenção, dos moldes “presencistas” então ainda muito prestigiosos, que no entanto transforma para um lirismo mais impessoal e mais directo»¹⁸⁹. É certo que há na sua poesia inequívocos acentos de firmeza e de luta ou, pelo menos, desejos disso:

«Chamam-me lá em baixo:
Voz de coisas, voz de luta.
É uma voz que estala e mansamente cala
E me escuta.»¹⁹⁰

Mas noutras passagens o tom é de abandono claro a premonições doentias em que a sua escrita se compraz:

«O dia de hoje vem triste.
Eu penso que a terra dorme
Num grande caixão de chumbo:
São as pessoas os vermes,
Que vão roendo,
E as árvores são as flores
Que vão murchando
Sobre o cadáver imenso
Que me parece pequeno.»¹⁹¹

Nesta entrega quase necrófila a um mundo miasmático e fúnebre, poderíamos ver, mais do que laços directos com a *Presença*, ressonâncias de José Duro ou mesmo de Soares de Passos. Ainda aqui o concreto da realização desmente e desfigura a bondade das intenções ideológicas.

Fernando Namora (n. 1919), tem sido, como poeta, vítima da reputação que a sua obra de prosador lhe granjeou: *Retalhos da Vida de Um Médico* (1.^a série,

1949; 2.^a série, 1963), *Cidade Solitária* (1959), *Domingo à Tarde* (1961) são marcos da prosa narrativa portuguesa do século XX, como o são, no campo mais fluido da prosa não fictional, livros como *Diálogo em Setembro* (1966) ou *Estamos no Vento* (1974). Namora, em que pese à sua equívoca reputação de *best-seller*, que poucos lhe perdoarão, é um dos nossos grandes prosadores vivos. Como poeta, não atinge, é óbvio, a mesma estatura. Mas o seu longo silêncio, desde a publicação de *Terra*, em 1941, até à reedição dos seus três primeiros livros dezoito anos depois e ao seu reaparecimento como poeta, só em 1969 (*Marketing*), aliado aos triunfos que o prosador foi registando, terão ajudado ao recorte demasiado discreto que a sua figura de poeta tem deixado no panorama das nossas letras contemporâneas (Jorge de Sena, por exemplo, não o incluiu na primeira edição da terceira série das *Líricas Portuguesas*, em 1958, entre os representantes da poesia neo-realista, tendo, no entanto emendado a mão, na segunda edição dessa obra, publicada em 1975). *Terra*, repetimos, não será, não é com certeza, um *magnum opus* da poesia portuguesa contemporânea: não é, intrinsecamente, um livro notável de poesia. Mas é, isso sim, como já o sublinhou João Gaspar Simões, um livro pioneiro na definitiva rotura entre a poesia subjectivista que no final dos anos 30 dominava e um realismo todo voltado para a vida exterior e deliberadamente cortando com os pegos interiores que os presencistas preferencialmente inventariaram. Gaspar Simões chama penetrantemente a atenção para o cordão umbilical demasiado óbvio entre certos poemas de Namora e os homólogos de Régio (por exemplo, entre «Profecia», do volume *Relevos* e o

célebre «Cântico Negro»). Já vimos também atrás a evidente paráfrase de um verso de Régio no poema de Namora, «Lupanar». *Terra*, porém, é diferente. É um livro original, violentamente diverso dos anteriores, quase deliberadamente prosaico e «descritivo», contando uma história de gente simples, aqui e ali lembrando ainda, pela forma, os «tempos antigos» (poema 12) mas, no conjunto, um livro voltado para fora, musicalmente discreto, comprometido com gentes plurais ou querendo-se comprometido... «Este é um livro da terra; da terra que não foi vista da janela do comboio. Nem é, tão-pouco, um livro de *escola*. Apenas uma contribuição sincera para o conhecimento da Gleba.» — epígrafe da primeira edição do livro.) «Autor de *Terra*», observará com justeza João Gaspar Simões, «mais tarde um dos mestres do nosso romance neo-realista, Namora ficaria, pois, como um dos pioneiros de uma poesia que ele ajudou a concretizar, embora sem atingir, adentro dos seus quadros a preponderância que veio a ter na literatura de ficção.»¹⁹² Quanto a nós, foi, porém, em 1961, que Fernando Namora veio a publicar o seu mais interessante livro de poesia, *Marketing*, um texto satírico original e eloquente, de algum modo uma experiência poética que, entre nós, talvez só um homem com a experiência profissional e humana de Fernando Namora estivesse em condições de escrever.

João José Cochofel (n. 1919) é outro dos nomes importantes do movimento. A sua poesia, singularmente despida de retórica e demagogia, repassada da «melancolia mansa» de que fala um dos seus poemas¹⁹³, compraz-se, não raro, com deleite intimista e repousado, em «olhos de mantas azuis», na «ternura dos beijos

moços / como a relva dos prados»¹⁹⁴, ou na «tarde que afago»¹⁹⁵. Porém, da tristeza, do cansaço e do silêncio, emerge também, em voz baixa, uma certa forma de confiança e de esperança (mas sem ruído):

«Lasso, triste, venho
do silêncio de mim.
— Que escuro o caminho!
Que longe do fim!

Olho-me por dentro:
que frio, sozinho!
— Aqueço-me ao fogo
do comum destino.»¹⁹⁶

Teórico e crítico do neo-realismo, responsável pela valorização e difusão de algumas das melhores obras do grupo a que pertenceu, crítico musical, promotor e director do *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária*, João José Cochofel, que deixou também um utilíssimo livrinho de *Iniciação Estética* (1958), foi sobretudo o poeta de *Instantes* (1937), *Búzio* (1940), *Sol de Agosto* (1941), *Os Dias Íntimos* (1950), *Quatro Andamentos* (1966) e *O Bispo de Pedra* (1975). Dele observava Jorge de Sena, com justiça: «A sua poesia é das raras, de entre a teoria estética que foi a sua e dos seus amigos, que, consciente dos próprios limites, se não perdeu no polemismo fácil de uma extroversão de fachada.»¹⁹⁷ Nós diríamos que o percurso poético de João José Cochofel se encontra bela, dilacerante e emblematicamente indicado nestes dois versos de *Os Dias Íntimos*:

«Que agudeza dos sentidos
me perturba a consciência?»¹⁹⁸

Joaquim Namorado (n. 1914), é outro dos nomes a reter. Mais importante como agitador e dinamizador do movimento do que pela sua qualidade de poeta, Namorado é, no entanto, autor de alguns livros de poesia: *Aviso à Navegação* (1941), *Incomodidade* (1945), *A Poesia Necessária* (1966). A crítica nem sempre tem sido suave com este poeta em que às vezes se sente por demais a influência, aliás bizarra, do libertador futurista Álvaro de Campos, que pouco ou nada tem que ver com o ideário «positivo» do neo-realismo. Adolfo Casais Monteiro fez uma justa caçoada às contradições entre o progressismo de Joaquim Namorado e o seu embevecimento futurista pela máquina, símbolo classicamente detestado do capitalismo e de outros «ismos» igualmente pouco acariciados pelas hostes do neo-realismo: «É porém no seu culto da máquina, é nos hinos à máquina, que eu mais compungidamente vejo os resultados duma má pontaria»¹⁹⁹, observava o autor de *Confusão*, criticando o autor de *Aviso à Navegação*. A verdade é que as boas intenções não chegam nunca para resolver, dentro de nós, o trabalho de sapa de impulsos ou cepticismos que subterraneamente nos minam. Por isso o mesmo poeta que, num livro de 1966 (*A Poesia Necessária*), proclamava a força irreprimível do pensamento: «Amarram-se os pulsos / com algemas / mas ninguém te amarra / pensamento», três anos depois, numa pequena palestra sobre Fernando Namora, pronunciada no Pavilhão do Grémio de Editores e Livreiros na Feira do Livro de Lisboa, manifestava o seu cepticismo quanto à capacidade interventiva da palavra: «Mas há um jogo com mais interesse e maior risco; o de contestar, de contestar não só o que totalmente

repudiamos, mas de contestar os nossos amores — o de pôr na mesa, a descoberto, as cartas do nosso próprio jogo. Uma análise a sangue frio mostrará que a grande maioria do que se escreve não tem nada a ver conosco, que atinge uma pequeníssima parte dos homens, *que a literatura não tem nenhum poder.*»²⁰⁰ «O sublinhado é nosso.) Se outras razões não houvesse, esta conclusão, só por si, faria meditar no mau investimento que é, em arte, apostar-se em ingredientes que à arte não dizem essencialmente respeito.

Carlos de Oliveira (n. 1921) é um dos nomes maiores do neo-realismo, tanto no domínio da poesia, como no da prosa narrativa. Como vimos, pertenceu aos primeiros autores editados, em 1942, pelo «Novo Cancioneiro» (o livro publicado: *Turismo*). Não gostaríamos aqui de medir as palavras: com Malraux, diríamos que se não deve regatear com a grandeza. *Turismo*, primeiro livro de um jovem de vinte anos, abre com um poema literalmente espantoso:

«Terra
sem uma gota
de céu.»

Noutro poema, do mesmo livro, o poeta atinge esta depuração, este brusco deflagrar de emblema:

«Chamo
a cada ramo
de árvore
uma asa.
E as árvores voam.
Mas tornam-se mais fundas
as raízes da casa,
mais densa

a terra sobre a infância.
É o outro lado da magia.»

Num belo texto que ensaia demarcar as características dominantes da escrita deste autor, Maria Alzira Seixo afirmou o seguinte: «Carlos de Oliveira é um caso exemplar de escritor que, inteiramente fiel ao ideário neo-realista que poetizou e ficcionou desde o início da sua obra sem concessões nem demagogias (a sobriedade e a economia são marcas dominantes do seu estilo, composição e narrativa), praticou uma evolução nos seus processos de escrita, a partir de *Cantata* e, mais sensivelmente, de *Micropaisagem*, no sentido da depuração da matéria verbal, de uma contenção de expressão e de um rigor de contorno do verso que irá surpreender-nos também na alteração do seu processo narrativo (...).»²⁰¹ A única reserva que poríamos a estas palavras de Maria Alzira Seixo reside no facto de que, em termos de «depuração da matéria verbal», Carlos de Oliveira não precisou de evoluir. Aos vinte anos os seus versos exigem já uma dura superfície de diamante compacto:

«Fruto.
Minha selva
de nervos.
Potros,
potros na selva.
Maré cheia,
árvores em parto,
ondas sobre ondas
dum inferno farto.
Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.
Sol loiro.

Estrídulo, de hastes vermelhas.
Toiro.
Plasma.
Nus, torcidos.
Estrelas, que poucas.
Vento de todos os sentidos.
Bocas»²⁰²

Ou ainda:

«Céu.
Apalpo e oiço
o silêncio. O silêncio
adensou e rangeu.»²⁰³

A obra poética de Carlos de Oliveira, há pouco reunida em dois volumes de cerca de duzentas páginas cada um, com o título de *Trabalho Poético*, não é abundante mas é de uma grande riqueza e densidade. Inclui os títulos seguintes: *Turismo* (1942), *Mãe Pobre* (1945), *Colbeita Perdida* (1948), *Descida aos Infernos* (1949), *Terra de Harmonia* (1950), *Cantata* (1960), *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1969) e *Entre Duas Memórias* (1971).

Os seus versos limpa e duramente contornados exibem, desde logo, marcas inconfundíveis do movimento coimbrão, ora indicando o despido da condição de certos humanos: «Gela a lua de Março nos telhados / e à luz adormecida / choram as casas e os homens / nas colinas da vida», ora convocando as palavras, que encoleriza e afia como instrumentos de luta: «Aço na forja dos dicionários, / as palavras são feitas de aspereza: / o primeiro vestígio de beleza / é a cólera dos versos necessários.»²⁰⁴ Num belo soneto

desta mesma época confere ao seu desalento voz colectiva e faz a metamorfose da sua voz de escuridão e morte numa voz de luta: «Acusam-me de mágoa e desalento, / como se toda a pena dos meus versos / não fosse carne vossa, homens dispersos, / e a minha dor a tua, pensamento. / (...) / A minha voz de morte é a voz da luta: / se quem confia a própria dor perscruta, / maior glória tem em ter esperança.»²⁰⁵ E são deste mesmo livro, alguns dos mais ásperos, eloquentes e belos acentos imprecativos que o neo-realismo jamais registou:

«O remoto bruxedo que engendraste
desencanta-o meu astro, um mago novo:
na alquimia do sangue e do resgate
destilei os vocábulos do povo.

São palavras filtradas como estrelas
ou candeias a abrir: coroei-me nelas
Fernão Vasques dos versos e da sorte.

Ó porta do inferno, aqui nos calas:
possa eu entre sonhos e cabalas
rasgar-te de poemas ou de morte.»²⁰⁶

A propósito deste segundo livro de Carlos Oliveira — *Mãe Pobre* —, João Gaspar Simões observava que, aqui, o poeta «interpreta, por assim dizer adentro da magia dos ritmos populares, o sentido misterioso e patético da terra e da grei»²⁰⁷. Todavia, esta utilização da «magia dos ritmos populares», que é apenas um dos exemplos do enorme virtuosismo oficial deste poeta, não vai de futuro ser usado com muita frequência e a evolução da sua arte poética irá decorrer no sentido, como observou já Helder Macedo, de «uma poesia de observações minuciosas, anotadas num estilo

subtilmente modulado»²⁰⁸. Observações minuciosas que vão acarretar toda uma carga simbólica e metafórica de uma tal subtileza e densidade que transformarão a sua arte poética depuradíssima num dos casos mais singulares da nossa poesia contemporânea. Simplesmente, esta árvore de ramos extremamente cortados que é a poesia de Carlos de Oliveira já nasceu, em termos de decantação verbal, com o seu primeiro livro de 1942:

«Sol e vento,
lábios de maresia
na lagoa a coalhar,
onda sobre onda, mar
e dia.»²⁰⁹

Mário Dionísio (n. 1916) é um nome fundamental do neo-realismo, sobretudo pela sua actividade de teórico, de crítico e de promotor. Culturalmente mais bem equipado do que Joaquim Namorado, mais reflectido, melhor articulado, dotado de um espírito dialéctico bem acerado, Mário Dionísio foi um dos principais responsáveis pela emergência do movimento. Como ensaísta, deixa sobretudo um monumento durável que é o notabilíssimo ensaio *A Paleta e o Mundo*, o qual ficará, entre nós, no género, como um livro único e uma façanha difícil de repetir. Dionísio foi, além de poeta, de ensaísta e de crítico, autor de um livro de contos *O Dia Cinzento* (1944) e de um romance, *Não Há Morte Nem Princípio* (1969). Colaborou intensamente em revistas como *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Vértice*, sendo hoje docente na Faculdade de Letras de Lisboa. Como poeta, publicou, até esta data, os seguintes livros: *Poemas* (1941), volume

integrado no «Novo Cancioneiro», *O Riso Dissonante* (1950), *Poesia Incompleta* (1936-1965) e *Le Feu qui Dort* (1967).

Parece-nos que o relevo da sua actividade crítica e ensaística ajudou a relegar para uma certa sombra injustamente discreta uma poesia de qualidade musical muito subtil, um canto manso mas que se quer insistente, uma voz fraternal e bem cedo isenta de demagogia, vastamente merecedores de melhor atenção. A «discreta alegria do mundo», de que fala um dos poemas de *O Riso Dissonante*, é bem uma metáfora desta sedutora música de câmara de um poeta que, tendo começado com as proclamações polémicas, sonoras e urbanas da sua «Arte Poética», bebida em Álvaro de Campos, bem cedo recolheu a ritmos mais subtis, originados talvez não tanto no seu amor a Éluard, como no seu próprio temperamento reflectido, recolhido e melómano. Escritor complexo e aberto à meditação, de modo nenhum as coordenadas iniciais do neo-realismo poderiam esgotar as suas valências; e a sua arte foi-se impregnando de outras componentes que aquele movimento não supunha (Dionísio diria, talvez, que o neo-realismo não é um movimento estacionário e que, por isso, pôde também ir alargando as suas fronteiras; ao que se poderia responder que, para definir, é preciso circunscrever e que, de tanto se alargar as fronteiras ao realismo, corre-se o risco de se lhe retirar qualquer significado um pouco mais preciso). Maria Alzira Seixo observou com justiça que «não lhe é assim estranha a sensação de absurdo que contemporaneamente vem dominando a literatura francesa e que, em termos deceptivos, aflora tematicamente toda a sua obra para marcar muito em

particular o teor da composição poética em *O Riso Dissonante* e a organização narrativa no romance mais recentemente publicado *Não Há Morte Nem Princípio*²¹⁰. Num dos seus poemas de *Poesia Incompleta*, encontramos estes versos de uma beleza tão pungente, quão distante, até mesmo da «alegria discreta» dos anos 40:

«Vão longe os tempos de alvoroço
de fronteira a fronteira imaginária
rara aventura agora impessoal
uma alegria alheia que hoje amarga.

Dou corda a este velho relógio de parede
pesa-me o braço que levanto
do peso de outros tempos que desperto.

E um fantasma lá dos fundos do quadrante
sorri-me com tristeza e diz É tarde
talvez já seja muito tarde.»

Outro dos vultos que se salientam no neo-realismo português é Manuel da Fonseca. Não que se trate de um grande poeta — o único poeta realmente notável produzido pelo movimento foi Carlos de Oliveira e, mesmo esse, não sei se terá jamais alcançado aquele «estatuto mítico» que Eduardo Lourenço conferia a Régio e recusava a qualquer dos vultos do neo-realismo, individualmente considerados. Mas trata-se de um poeta interessante, significativo e, como autor de *alguns* belos poemas, um vulto que a História há-de reter. A sua obra poética é magra, como de resto o é o total da sua produção literária. Como todo o bom contador de histórias (parece que o é), ele conta-as mas vai-se esquecendo de as escrever... A sua obra em

verso (sobretudo em redondilha e verso livre) resume-se aos livros *Rosa dos Ventos* (1940), *Planície* (1941) e *Poemas Completos* (1958), que inclui as duas primeiras e mais alguns *Poemas Dispersos* (de 1937 a 1962).

Adolfo Casais Monteiro anotou, com justeza, o acerto do poeta quando escreve redondilhas e o frequente equívoco em que sossobra quando confunde o «verso livre» com a prosa versificada. A redondilha de gosto popular serve de facto este poeta da terra alentejana, dos espaços abertos e parados («eram campos campos campos»), da vida intensa confinada e tchekovianamente sufocante, de uma realidade meticulosamente reinventada e saborosa, que o poeta «conta» em verso e em prosa, num gosto transfigurante e não raro irresistivelmente atraente:

«Nove casas,
duas ruas
ao meio das ruas
um largo,
ao meio do largo
um poço de água fria.»²¹¹

Uma obra que permaneceu truncada e a que os neo-realistas ficaram sempre singularmente afeiçoados foi a de Álvaro Feijó (n. 1917, m. 1941). Como já acima dissemos, publicou em vida apenas um livro, *Corsário* (1940) e o «Novo Cancioneiro» editou-lhe postumamente *Os Poemas de Álvaro Feijó* (1941).

Outros poetas assinaláveis são Sidónio Muralha (n. 1920): *Beco* (1941), *Passagem de Nível* (1942), *Poemas* (1971), este último englobando toda a obra poética anterior, acrescentada de um livro inédito; Papiniano Carlos (n. 1918): *Esboço* (1942), *Estrada Nova*

(1946), *Mãe Terra* (1952), *Caminhemos Serenos* (1957); Arquimedes da Silva Santos (n. 1921): *Voz Velada* (1958), *Contos Cativos* (1967).

Podem também ligar-se ao movimento neo-realista, pelas tendências evidentes manifestadas nas suas obras, os poetas José Fernandes Fafe (n. 1927): *A Vigília e o Sonho* (1951) e o *Anjo Tutelar* (1958); Armindo Rodrigues (n. 1904), autor de uma abundante obra poética, da qual mencionaremos apenas alguns volumes: *A Esperança Desesperada* (1948), *As Sete Luas do Poeta Gomes Leal* (1948), *Retrato de Mulher* (1950), *Beleza Prometida* (1950), *Dez Odes ao Tejo* (1951); José Gomes Ferreira (n. 1900), cuja obra significativa foi publicada a partir de 1948, quando o neo-realismo atingira já a sua plena maturidade, mas que a ele se liga por afinidades intencionais profundas: *Poesia I* (1948), *Poesia II* (1950), *Poesia III* (1961), *Poesia IV* (1970), *Poesia V* (1973), *Poesia VI* (1975). A obra poética completa foi depois reunida sob o título geral de *Poeta Militante*, I, II e III (1977-1978).

Afonso Duarte (n. 1884, m. 1958) é um caso à parte de longevidade e capacidade proteica: literalmente «atravessou» todos os movimentos literários significativos desde a *Águia* ao neo-realismo, em todos se contaminando, mas sempre mantendo a sua inconfundível e agreste personalidade: *Cancioneiro das Pedras* (1912), *Tragédia do Sol-Posto* (1914), *Os Sete Poemas Líricos* (1929), *Ossadas* (1947), *Obra Poética* (1956), *Lápides* (1960).

Os jovens que, nos anos 40, se reuniram em torno do «Novo Cancioneiro» cometeram, por generosidade, alguns erros que o futuro exercício da própria criação

ajudou a corrigir: desprezando a arte a favor de uma entidade vaga a que se chamava «o homem» ou «a vida», esqueceram-se da advertência de Wilde de que a escola mais adequada para se aprender arte é a Arte e não a Vida; pondo a moral social à frente dos valores estéticos ignoraram a regra de ouro de que a esfera da ética e a esfera da estética são absolutamente distintas ou mesmo, como pretendeu Gide, em arte, a ética é uma dependência da estética... De começo, realmente, os jovens neo-realistas não queriam aceitar que o objectivo de um bom poema é o *bem-dizer* e não o *bem-fazer*. Por isso, talvez o neo-realismo tenha sido, no século XX, o menos criativo e inovador dos movimentos. Mas deixou atrás de si um rasto de generosidade espontânea e coragem, além de uma mão cheia de nomes que a história literária não há-de esquecer.

Londres, 1977-1980

NOTAS

- ¹ T. S. Eliot, «The Music of Poetry», in *Selected Prose*, p. 63.
- ² Idem.
- ³ Carta de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues (2-9-1914), in *Fernando Pessoa, Cartas a Armando Cortes-Rodrigues* (2.ª edição), Editorial Inquérito, Lisboa, s/d [1959], p. 53
- ⁴ David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Guimarães Editores, Lisboa, 1966, p. 168.
- ⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa* (vol. I), Edições Ática, Lisboa, 1958, p. 35.
- ⁶ Mário de Sá-Carneiro, obra cit., p. 47.
- ⁷ Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*, Editorial Ática, Lisboa, 1946, p. 51.
- ⁸ Albano Nogueira, «Panorama da Literatura Portuguesa Moderna» (conferência lida em 13-5-1939), in *Imagens em Espelho Côncavo* (Ensaio), Livraria Gonçalves, Coimbra, 1940, p. 63.
- ⁹ Almada Negreiros, in «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», in *Portugal Futurista*, n.º 1, Lisboa, Novembro de 1917. Reproduzido em *Os Modernistas Portugueses*, vol. I, Textos Universais, C. E. P., Petrus, Porto, s/d, p. 64; e ainda, em *Textos de Intervenção* (Obras Completas de A. Negreiros, vol. 6), Editorial Estampa, Lisboa, 1972, p. 32.
- ¹⁰ Almada Negreiros, in «Manifesto da Exposição de Amadeo de Sousa Cardoso», Lisboa, 1917. Reproduzido em *Os Modernistas Portugueses*, vol. I, p. 53 e ainda no vol. cit. (*Textos de Intervenção*) das Obras Completas, p. 21.
- ¹¹ Idem.

- ¹² Fernando Pessoa, «O Sensacionismo de Orpheu», in *Exílio*, n.º 1, Lisboa, 1916. Reproduzido em *Os Modernistas Portugueses*, vol. VI, p. 20.
- ¹³ António Sérgio, *Ensaio*, tomo I (2.ª edição), Atlântida, Coimbra, 1949, p. 337.
- ¹⁴ Idem, p. 353.
- ¹⁵ Albano Nogueira, *Imagens em Espelho Côncavo* (Ensaio), Livraria Gonçalves, Coimbra, 1940, pp. 68 e 69.
- ¹⁶ Idem, p. 69.
- ¹⁷ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Editorial Ática, Lisboa, 1945, p. 24.
- ¹⁸ José Régio, *A Moderna Poesia Portuguesa*, «Cadernos Culturais», Editorial Inquérito, Lisboa, 1941, pp. 79 e 80.
- ¹⁹ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Colección El Arquero (10.ª edición) Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 19.
- ²⁰ *A Confissão de Lúcio*, p. 39.
- ²¹ E. E. Cummings, «Three Statements», in *Poets on Poetry*, edited by Charles Norman, Collier Books, New York, 1962, p. 377.
- ²² Ortega y Gasset, obra cit., p. 18.
- ²³ T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets», in *Selected Prose*, Penguin Books (1953), pp. 118 e 119.
- ²⁴ James McFarlane, «The Mind of Modernism», in *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1976 (reprinted, 1978), p. 72.
- ²⁵ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and The Use of Criticism* (1933), Faber Paper Covered Editions (1964), Faber and Faber, Ltd., London, p. 124.
- ²⁶ Paul Gauguin, in *Noa Noa*, ed. & Etc., Lisboa, 1977, p. 11.
- ²⁷ *Páginas de Doutrina Estética*, Selecção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena, Editorial Inquérito Limitada, Lisboa, 1946, p. 209.
- ²⁸ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (1962), Paladin, London, 1970, p. 75.
- ²⁹ Idem.
- ³⁰ Fernando Pessoa, *Da República (1910-1935)*, introdução e organização de Joel Serrão, Ática, Lisboa, 1979, p. 155.
- ³¹ Cit. por Antoine Blondin, in *Certificats d'Études*, Ed. de la Table Ronde, 1977, Le Livre de Poche, p. 88.
- ³² Idem, p. 82.

- ³³ Fernando Pessoa, *Sobre Portugal — Introdução ao Problema Nacional*, introdução e organização de Joel Serrão, Ática, Lisboa, 1979, p. 87.
- ³⁴ Idem, p. 93.
- ³⁵ Idem, p. 92.
- ³⁶ Fernando Pessoa, in *Os Modernistas Portugueses*, vol. VI, p. 20.
- ³⁷ Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, pp. 73 e 74.
- ³⁸ J. Régio, *A Moderna Poesia Portuguesa*, p. 79.
- ³⁹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977, p. 98.
- ⁴⁰ T. S. Eliot, «The Waste Land», in *Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Book Club Associates, London, 1969, p. 59.
- ⁴¹ Idem, p. 62.
- ⁴² Idem.
- ⁴³ Cit. por G. S. Fraser, *The Modern Writer and his World* (1953), Pelican Books, 1964, p. 267.
- ⁴⁴ Alan Bullock, «The Double Image», in *Modernism*, pp. 58-70.
- ⁴⁵ Idem, p. 70.
- ⁴⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *The Works of Oscar Wilde*, Spring Books, London, 1977.
- ⁴⁷ Fernando Pessoa, *O Banqueiro Anarquista*.
- ⁴⁸ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Edições Ática, Lisboa, 1966, p. 94.
- ⁴⁹ Idem, p. 218.
- ⁵⁰ Idem.
- ⁵¹ *The Works of Oscar Wilde*, p. 392.
- ⁵² Jonathan Griffin, *Fernando Pessoa — Selected Poems*, Penguin Modern European Poets, Penguin Books, 1974, p. 23.
- ⁵³ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 93.
- ⁵⁴ Idem.
- ⁵⁵ Almada Negreiros, *Poesia* (Obras Completas, vol. IV), Editorial Estampa, Lisboa, 1971, p. 13.
- ⁵⁶ Jesús Herrero, *Miguel Torga Poeta Ibérico*, Arcádia, Lisboa, 1979, p. 51.
- ⁵⁷ Idem.
- ⁵⁸ Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Editora José Aguilar, Lda., Rio de Janeiro, 1960, p. 142.

- ⁵⁹ Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, p. 210.
- ⁶⁰ C. M. Bowra, *The Creative Experiment*, Grove Press, Inc., New York, s/d, p. 7.
- ⁶¹ G. S. Fraser, *The Modern Writer and his World*, p. 34.
- ⁶² Almada Negreiros, *Poesia*, p. 151.
- ⁶³ In *Colóquio/Letras*, n.º 52, Novembro de 1976, p. 46.
- ⁶⁴ Fernando Pessoa, in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Edições Ática, Lisboa (2.ª edição), p. 330.
- ⁶⁵ Jacinto do Prado Coelho, «Modernismo», in *Dicionário de Literatura*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1969, p. 656.
- ⁶⁶ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 133.
- ⁶⁷ Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, p. 69.
- ⁶⁸ Lêdo Ivo, *Confissão de Um Poeta*, Difel, São Paulo/Rio de Janeiro, 1979, p. 133.
- ⁶⁹ Idem, p. 133.
- ⁷⁰ *The Works of Oscar Wilde*, p. 217.
- ⁷¹ Jonathan Griffin, *Fernando Pessoa – Selected Poems*, p. 10.
- ⁷² Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, p. 176.
- ⁷³ *The Works of Oscar Wilde*, p. 376.
- ⁷⁴ Octavio Paz, «El desconocido de si mismo», Prólogo a *Fernando Pessoa – Antologia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, p. 14.
- ⁷⁵ David Mourão-Ferreira, *O Rosto e as Máscaras*, Prefácio, Ática Lisboa, 1976, p. 8.
- ⁷⁶ Apontamento solto de Álvaro de Campos, publicado como «Nota Preliminar» aos poemas de Ricardo Reis, in *Obra Poética de Fernando Pessoa*, Editora José Aguiar, Lda., Rio de Janeiro, 1960, p. 195.
- ⁷⁷ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Edições Ática, Lisboa, s/d, p. 211.
- ⁷⁸ Idem, pp. 211-212.
- ⁷⁹ Almada Negreiros, *Poesia* (Obras Completas), Editorial Estampa, Lisboa, 1971, p. 164.
- ⁸⁰ Fernando Pessoa, in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 353.
- ⁸¹ Albano Nogueira, *Imagens em Espelho Côncavo*, p. 85.
- ⁸² Cabral do Nascimento, in *Líricas Portuguesas*, 2.ª série, Portugália Editora, Lisboa, s/d, p. 191.
- ⁸³ Ver, por exemplo, o prefácio de Pilar Vásquez Cuesta à sua muito discutível antologia de *Poesia Portuguesa Actual* (Editora

Nacional, Andrés de la Cuerda, 7 — Madrid), no qual repete acriticamente e desevolvemente a já muito ardidada ladainha do «contra-revolucionarismo» da *Presença*. Eduardo Lourenço e a sua agudíssima inteligência crítica mereciam realmente melhor descendência. De tanto texto notável que tem deixado, só este, que é dos mais vulneráveis, se tem lembrado de fazer filhos... Mais recentemente, Jesús Herrero, num livro dedicado a Torga (Arcádia) repisa de novo a velha música do contravapor. Por outro lado, dizer, como faz Pilar Vásquez Cuesta que «a segunda promoção modernista, agrupada — como dissemos — em torno da revista *Presença*, representa uma fase mais crítica do que criadora deste movimento literário» deixa-nos, no mínimo, um pouco sonhadores...

⁸⁴ Jorge de Sena, in Régio, *Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Brasília Editora 1977, pp. 29 e 30.

⁸⁵ J. Régio, «Interrogações e Dúvidas Sobre um Depoimento de Rodrigues Miguéis», in n.º 44 da *Presença*, vol. II, Abril de 1935. Reproduzido no livro póstumo de José Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Brasília Editora, 1977, pp. 296-303.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Miguel Torga, *A Criação do Mundo (O Terceiro Dia)*, 3.ª edição revista, Coimbra, 1952, p. 89.

⁸⁸ Idem, p. 90.

⁸⁹ Idem, p. 90.

⁹⁰ Idem, p. 91.

⁹¹ Idem, p. 91.

⁹² Idem, p. 106.

⁹³ Idem, p. 106.

⁹⁴ J. Régio, «*Presença* reaparece», in n.º 1 da *Presença*, série II, Novembro de 1932. Incluído no livro póstumo de J. Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, p. 346.

⁹⁵ Idem, p. 344.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Não nos referimos ao conhecido texto de David Mourão-Ferreira que, podendo embora ser discutido em mais de um plano, não usou o mito da «provincia» em sentido essencialmente redutor. (Reportamo-nos ao texto: «Caracterização da *Presença* ou *As Definições Involuntárias*» publicado, em Fevereiro de 1955, na revista *Tetracórnio* e incluído, mais tarde, no livro de ensaios *Motim Literário*, Editorial Verbo, Lisboa, 1962.) O ensaio de David Mourão Ferreira é rico de sugestões apresentadas com grande subtilidade e de modo nenhum autentica os dislates que posteriormente se seguiram — porventura

involuntários filhos bastardos do seu texto — e que, com auto-satisfação salcediana, usam ao contrário (e com igual inépcia) a metáfora da «cidade-e-as-serras».

⁹⁸ «Um certo provincialismo do sentir é inestimável. É a própria essência da individualidade e é em grande parte feito daquele entusiasmo nu, sem o qual nem os grandes pensamentos são pensados, nem os grandes feitos realizados.» Cit. por Michael Schmidt, in *50 Modern British Poets*, Pen Books, London, 1959, p. 15.

⁹⁹ Flaubert, *Lettres*, Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan, La Guilde do livre, Lausanne, 1958 (Carta a sua sobrinha Caroline, datada de 9-7-1875).

¹⁰⁰ Carta a André Lang (1921), in Marcel Proust, *Lettres Choisies*, Nouveaux Classiques Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1973, p. 103.

¹⁰¹ Carta a Jacques Boulenger (30-11-1921), livro cit, p. 100.

¹⁰² Cit. por M. Proust em carta a Paul Souday (18-12-1919), livro cit., p. 87.

¹⁰³ Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes* (1966), Collection Idées, Gallimard, Paris, 1975, p. 219.

¹⁰⁴ Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, p. 54.

¹⁰⁵ Lêdo Ivo, *Confissões de Um Poeta*, Difusão Editorial, S/A, São Paulo / Rio de Janeiro, 1979, p. 123.

¹⁰⁶ Idem, p. 133.

¹⁰⁷ Fernando Guimarães, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Col. Civilização Portuguesa, Editorial Inova, Limitada, Porto, 1969, p. 27.

¹⁰⁸ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *The Works of Oscar Wilde*, p. 376.

¹⁰⁹ Lêdo Ivo, obra cit., p. 133.

¹¹⁰ Harry Levin, *Refractions — Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 289.

¹¹¹ Lêdo Ivo, obra cit, p. 19.

¹¹² Baudelaire, *Correspondance — I* (1832-1860), Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1973, p. 336.

¹¹³ Nietzsche, *Le Voyageur et son Ombre*, Paris, 1915, p. 301.

¹¹⁴ M. Antunes, «José Régio, Poeta», in *Estrada Larga — 3*, Porto Editora, p. 265.

¹¹⁵ Fernando Pessoa, *Sobre Portugal*, p. 81.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Nietzsche, *Aurore*, Ed. Idées, Gallimard, Paris, 1970, p. 109.

- ¹¹⁸ Miguel de Unamuno, «Sobre mi mesmo», in *Mi vida y otros recuerdos personales* — I (1889-1916), Biblioteca Contemporânea, Editorial Losada, SA, Buenos Aires, 1959, p. 130.
- ¹¹⁹ Irene Lisboa, in *Estado de São Paulo* (Brasil), 12-9-1947.
- ¹²⁰ José Régio, «Cântico Negro», in *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), 7.ª edição (1969), Portugália Editora, Lisboa, 1969, p. 59.
- ¹²¹ José Régio, «Penumbra», in *Cântico Suspenso*, Portugália Editora, Lisboa, 1968, pp. 137-139.
- ¹²² Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»* (Estudo e Antologia), Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972, p. 29.
- ¹²³ Eugénio Lisboa, *Crónica dos Anos da Peste — II*, Livraria Académica, Lourenço Marques, 1975, p. 245.
- ¹²⁴ Adolfo Casais Monteiro, livro cit., pp. 32-33.
- ¹²⁵ Eugénio Lisboa, livro cit., pp. 242-243.
- ¹²⁶ Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Col. Temas Portugueses, Plátano Editora, Lisboa, 1973, p. 30.
- ¹²⁷ José Régio, *Presença*, n.º 50, vol. III, Dezembro de 1937. Texto incluído no livro *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977 (a passagem citada figura na página 216 deste livro).
- ¹²⁸ David Mourão-Ferreira, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Ática, Lisboa, 1960, pp. 109-110. Este mesmo texto foi posteriormente incluído também no livro *Presença da «Presença»*, Brasília Editora, Porto, 1977 (a passagem citada encontra-se a páginas 187-188).
- ¹²⁹ Miguel Torga, «Colóquio», in *Câmara Ardente* (Poemas), Coimbra, 1962, pp. 46-47.
- ¹³⁰ Adolfo Casais Monteiro, *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, Edições Signo, Lisboa, 1943.
- ¹³¹ Jorge de Sena, «Sobre Adolfo Casais Monteiro» (1974), in *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, p. 187.
- ¹³² Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, p. 229.
- ¹³³ João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Brasília Editora, Porto, 1976, p. 321.
- ¹³⁴ José Régio, in *Páginas de Doutrina*, etc., pp. 150-151.
- ¹³⁵ José Régio, *Páginas de Doutrina*, etc., pp. 214-215.
- ¹³⁶ João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, p. 317.
- ¹³⁷ João Falco (Irene Lisboa), *Outono Havias de Vir*, Lisboa, s/d [1937?].
- ¹³⁸ Idem, p. 8.

- ¹³⁹ Idem, p. 7.
- ¹⁴⁰ Idem, p. 7.
- ¹⁴¹ Idem, p. 7.
- ¹⁴² Idem, p. 9.
- ¹⁴³ Idem, p. 48.
- ¹⁴⁴ Idem, p. 41.
- ¹⁴⁵ Idem, p. 41.
- ¹⁴⁶ João Falco, *Um Dia e Outro Dia...*, Lisboa, 1936, p. 60.
- ¹⁴⁷ João Falco, *Outono...*, pp. 71-72.
- ¹⁴⁸ Idem, p. 39.
- ¹⁴⁹ David Mourão-Ferreira, *Vinte Poetas Contemporâneos*, p. 37.
- ¹⁵⁰ António de Sousa, «Metamorfose», in *Jangada*, Coimbra Editora, Coimbra, 1946, p. 11.
- ¹⁵¹ Jorge de Sena, livro cit., p. 44.
- ¹⁵² João Gaspar Simões, «Algumas Palavras Sobre a Poesia de António de Navarro», in *Coração Insone* (poesia), de António de Navarro, Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1971, p. 19.
- ¹⁵³ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»*, p. 31.
- ¹⁵⁴ Jorge de Sena, livro cit., p. 203.
- ¹⁵⁵ João Gaspar Simões, ob. cit.
- ¹⁵⁶ António de Navarro, *Coração Insone*, p. 25.
- ¹⁵⁷ Idem, p. 25.
- ¹⁵⁸ Adolfo Casais Monteiro, livro cit., p. 33.
- ¹⁵⁹ David Mourão-Ferreira, *Vinte Poetas Contemporâneos*, p. 96.
- ¹⁶⁰ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, p. 221.
- ¹⁶¹ Claude Roy, *Défense de la Littérature*, p. 47.
- ¹⁶² Mário Dionísio, Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca, 3.^a edição (1969), Portugália Editora, Lisboa, pp. XI e XII.
- ¹⁶³ Idem, p. XII.
- ¹⁶⁴ Idem, p. XIII.
- ¹⁶⁵ Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Editora Ulisseia, Coleção Poesia e Ensaio, Lisboa, 1968, p. 14.
- ¹⁶⁶ Idem, p. 14.
- ¹⁶⁷ Arnold Bennett, «Literary Taste», cit. in *The Writer's Way (An Anthology of English Prose)*, edited by J. Reeves, Christophers, London, 1948, p. 147.
- ¹⁶⁸ George Orwell, in *England your England*, cit. por B. T. Oxley, in *George Orwell*, série «ARCO Literary Critiques», ARCO, New York, 1969, p. 11.

- ¹⁶⁹ Eduardo Lourenço, livro cit, p. 13.
- ¹⁷⁰ Idem, p. 13.
- ¹⁷¹ Jorge de Sena, «O Cinquentenário da *Presença*», conferência proferida em Coimbra, em 7 de Junho de 1977 e incluída posteriormente no livro *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Brasília Editora, Porto, 1977 (a passagem citada encontra-se na página 32 deste livro).
- ¹⁷² Thomas Mann, «L'Artiste et la Société», in *L'Artiste et la Société*, Bernard Grasset, Paris, 1973, p. 299.
- ¹⁷³ Thomas Mann, idem, pp. 299-300.
- ¹⁷⁴ João Gaspar Simões, «O Novo Lirismo Social», in *Os Modernistas Portugueses* — vol. VI, Textos Universais, C. E. P., Porto, s/d, p. 103.
- ¹⁷⁵ Mário Dionísio, Prefácio a *Casa na Duna* (3.^a edição), de Carlos de Oliveira, Portugália Editora, Lisboa, 1964, p. 14.
- ¹⁷⁶ E. M. Cioran, *Syllogismes de l'Amertume* (1952), Idées/Gallimard, Paris, 1976, p. 89.
- ¹⁷⁷ Idem, p. 75.
- ¹⁷⁸ Mário Dionísio, Prefácio a *Casa na Duna*, p. 14.
- ¹⁷⁹ Claude Roy, *Défense de la Littérature*, Idées, NRF, Gallimard, Paris, 1968, p. 74.
- ¹⁸⁰ Henry de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, Gallimard, Paris, 1966, p. 174.
- ¹⁸¹ Fernando Namora, *Relevos* (1937), in *As Frias Madrugadas* (1959), 5.^a edição, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974, p. 42.
- ¹⁸² José Régio, *As Encruzilhadas de Deus* (1936), 6.^a edição, Portugália Editora, Lisboa, 1970, p. 11.
- ¹⁸³ Henry de Montherlant, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1963, p. 1311.
- ¹⁸⁴ Claude Roy, livro cit., p. 75.
- ¹⁸⁵ Eduardo Lourenço, livro cit., p. 32.
- ¹⁸⁶ Eduardo Lourenço, idem.
- ¹⁸⁷ Joaquim Namorado, «Fernando Namora Escritor-Ainda-Vivo», in *Vértice*, n.º 309, Junho de 1969, p. 413.
- ¹⁸⁸ João José Cochofel, «Pórtico», in *Instantes*, 1938.
- ¹⁸⁹ Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, 3.^a série, Portugália Editora, Lisboa, 1958, p. 170.
- ¹⁹⁰ Políbio Gomes dos Santos, «Poema da Voz que Escuta», in *A Voz que Escuta*, 1944.
- ¹⁹¹ Políbio Gomes dos Santos, «Meditação», in *As Três Pessoas*, 1938.

- ¹⁹² João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, pp. 352-353.
- ¹⁹³ João José Cochofel, «Pórtico», in *Instantes*, 1938.
- ¹⁹⁴ João José Cochofel, «Paraíso Perdido», in *Búzio*, 1940.
- ¹⁹⁵ João José Cochofel, *Sol de Agosto*, 1941.
- ¹⁹⁶ João José Cochofel, *Os Dias Íntimos*, 1950.
- ¹⁹⁷ Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, Portugália Editora.
- ¹⁹⁸ João José Cochofel, *Os Dias Íntimos* (1950).
- ¹⁹⁹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, p. 261.
- ²⁰⁰ Joaquim Namorado, «Fernando Namora Escritor-Ainda-Vivo», in *Vértice*, n.º 309, de Junho de 1969.
- ²⁰¹ Maria Alzira Seixo, in *Portugal — A Terra e o Homem* (antologia de textos de escritores do século XX) por David Mourão-Ferreira e Maria Alzira Seixo, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980, p. 201.
- ²⁰² Carlos de Oliveira, *Turismo*, 1942.
- ²⁰³ Idem.
- ²⁰⁴ Carlos de Oliveira, *Mãe Pobre*, 1945.
- ²⁰⁵ Idem.
- ²⁰⁶ Idem.
- ²⁰⁷ João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, p. 364.
- ²⁰⁸ Helder Macedo, introdução à antologia *Contemporary Portuguese Poetry* (selected by Helder Macedo and E. M. de Melo e Castro), Carcanet, Manchester, 1978, p. 13.
- ²⁰⁹ Carlos de Oliveira, *Turismo*, 1942.
- ²¹⁰ Maria Alzira Seixo, livro cit., p. 305.
- ²¹¹ Manuel da Fonseca, «Aldeia», in *Poemas Completos*, p. 95.