

temporânea (1922-1926) e *Athena* (1924-1925), não tiveram influência marcante e profunda sobre o público em geral, não logrando impor-lhe os nomes mais significativos do primeiro modernismo português. O espectáculo fora intenso e fulgurante, mas breve e, em muitos casos, mortífero. A aventura esgotara alguns dos seus actores: Mário de Sá-Carneiro suicidou-se *tout court*; Raul Leal e Ângelo de Lima suicidaram-se simbolicamente na loucura; Luis de Montalvor veio a morrer, em 1947, num trágico e estranho «acidente», de automóvel; Fernando Pessoa suicidou-se devagar, mas com eficácia, no quase-silêncio do retiro, da náusea e dos copinhos de aguardente (que não matam, mas ajudam); Alfredo Gusado suicidou-se no silêncio. Mas nem o devastador rescaldo chegou para impor, em termos de rentabilidade, a «sinceridade» do investimento feito... Por outro lado, a maior figura do primeiro modernismo, Fernando Pessoa, não chegou a publicar, durante todo o período que durou este movimento, um único livro. Com excepção da sua estreia em livro, com *Mensagem*, é aos elementos do grupo da *presença* que se vai dever o arranque da publicação da obra completa de Fernando Pessoa, a qual, neste momento, ainda prossegue. Os do *Orpheu* fulguraram, e recolheram logo ao ineditismo. Caberia aos homens do segundo modernismo ressuscitá-los, valorizá-los, impô-los e, como diria Eduardo Lourenço, metê-los dentro da História da Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar.

II / O SEGUNDO MODERNISMO: A «PRESENÇA»

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

ANDRÉ GIDE

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

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

e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico, estranho, extravagante, bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade próprias²⁹. Neste texto invulgarmente firme, Régio interligava, com subtiliza, dois conceitos: o de *originalidade* e o de *sinceridade*. [A literatura não *original*, isto é, não nascida da «parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística», cedo se mostrava como aquilo que era: uma obra não profundamente necessitada, não *sincera*, um tronco morto, uma retórica sedida. Era o caso de quase toda a literatura portuguesa publicada no primeiro quartel do século xx.] Esse ponto era explícita e eloquentemente sublinhado no texto de Régio: «Pre-tendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. A falta de originalidade de uma literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozaram. É triste — mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedida) morde os primeiros temperamentos vivos; e se a obra de um moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses germes de literatura viva se desenvolvem. O *pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes*.

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

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

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

patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado de uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser agentes de criação artística: podem ser elementos de vida de uma Obra. Não sei se deveria ser assim — mas é assim»³². Este firme armar-se a uma «viva» qualidade artística que *nada exclui* do que ao homem diz respeito, será, ao longo dos anos, pisado e repisado, quase até à náusea (mas com poucos efeitos visíveis nas reacções dos usuais comentadores da história literária). No ensaio que, em 1938, dedicou a *António Botto e o Amor*, voltaria à carga: «Mergulhe em que mergulhar as suas raízes, a arte realiza sempre, e pelos seus únicos meios enquanto arte, esta espiritualização do homem. E não é senão em virtude desta *moralidade intrínseca da arte* que as paixões infamantes e os vícios, os ideias falsas e o egoísmo, as inclinações doentias e todas as misérias da humanidade se redimem através da visão do artista que deles próprios se nutre como homem. Outra moralidade não devemos pedir à obra de arte como obra de arte. Ora assim como pode servir a moral mas *livremente, espontaneamente, involuntariamente, com seus próprios meios e por determinação da sua própria natureza*, — assim pode a arte servir a religião, a filosofia, a ciência, a sociologia, a política. *Só assim, porém*. E eis o que nem sempre satisfaz certos maniacos da acção imediata, e outras espécies de maníacos. Estes — não podem perdoar à arte a independência que ela afirma até quando serve: Dir-se-ia odiarem tudo o que se liberta da escravidão a que eles próprios se condenam.»³³ Nesta ilimitação exigente que Régio e os seus companheiros da *Presença* viam como a característica inerente da obra de arte válida, nesta «aproximação» ampla e generosa-

mente plurifacetada (o objecto artístico é poliedricamente rico), estava prodigiosamente presente a grande sombra tutelar de Flaubert: «Du temps de La Harpe», dizia ele, numa carta a George Sand, «on éfait gram-mairen; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'oeuvre *en soi*, d'une façon intense?»³⁴ Num texto publicado em 1944, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, Régio resumirá de modo lapidariamente emblemático o programa englobante que fora, a seus olhos, o da *Presença*: «A personalidade do artista-criador nada proíbe a «presença» senão que se falseie; nada impõe senão que se revele.»³⁵ E, de novo, em 1956, no suplemento de «Cultura e Arte», de *O Comércio do Porto*: «O que sucintamente acabámos de expor nos poderá, desde já, sugerir como a crítica da *presença* viria a ser fundamentalmente *compreensiva*, ou visando à compreensão. Aceite o homem *em toda a sua complexidade infinita*, aceites todas as formas de expressão *desde que eficientes*, — decerto estava a crítica da *presença* menos sujeita a uma ridícula, a uma estúpida posição que, para cúmulo, chega actualmente a merecer aplausos: a da quase sistemática oposição do crítico ao criticado; a dum pobre, mesquinha, doméstica, particular bulha entre os dois.»³⁶ (Os itálicos são nossos).

Outra das vantagens de se recorrer aos textos de preferência a seguir-se passivamente o rasto das lendas e dos lugares comuns (praticamente só há vantagens em se adoptar uma atitude destas, embora o prego, em trabalho, seja indubitavelmente elevado!), é o ar fresco de surpresa e descoberta que não raro nos acolhe. A crítica da *presença* tem frequentemente, já o dissemos, sido acusada de um formalismo ou este-

ticismo «rígido», «fechado», «trágico», algidamente remoto em relação a um algo a que se chama «vida». A *presença* interessaria sobretudo a forma... Já vimos o desmentido caloroso e empenhado que alguns textos de Régio (seleccionados de entre material de diferentes períodos) dão a este tipo de asserção. Não fiquemos por aqui. João Gaspar Simões é usualmente tido pelo «crítico oficial» da *presença*. Descortando o que tal qualificação possa ter de incomodamente «oficioso», a verdade é ter ele sido a personalidade precensista mais sistematicamente empenhada (e sobretudo *nisto* empenhada) numa actividade crítica de avaliação, selecção, interpretação, promoção e saneamento da «coisa literária» que, pelo seu volume, continuidade e durabilidade, encontrará poucos pares na nossa História Literária (com altos e baixos, carecendo de uma sólida cultura filosófica que o defendesse contra alguns sérios deslizes em que ocasionalmente cai³⁷, com bases teóricas de uma flagrante fragilidade, João Gaspar Simões é, ainda assim, pela independência de que sempre fez gala, pela coragem — aqui ou acolá minada por uma susceptibilidade de mau conselho —, pela intuição quase sempre certa, pela persistente tarefa de uma omnipresente e incómoda vigilância focada sobre o «estado da república das letras», uma figura que não poderá ser esquecida na História Literária Portuguesa do último meio século). Vejamos pois, a seguir a Régio, que é a mais importante personalidade *total* que a *presença* revelou, o que teve a dizer João Gaspar Simões, o crítico mais em evidência e mais sistemático do movimento, que pudesse legitimar a acusação de *formalismo* ou de *esteticismo* feita ao grupo. Logo no n.º 6 da revista (18 de Julho de 1927) publicava o autor de *O Mistério da Poesia*, um artigo intitulado *Depois de Dostoiévsky*. Nesse texto,

e logo no começo, assim define ele a importância do romancista russo: «Em Dostoiévsky tudo é *vivo*. A contribuição mais extraordinária com que o escritor russo ocorreu à salvação da novela ocidental, foi precisamente uma contribuição vital, biológica.»³⁸ (Os itálicos são nossos). Independentemente das reservas que se possam pôr ao sentido que a palavra «biológica» ali possa ter, do que não restam dúvidas é de que se não faz uma defesa dos valores *formais* da arte do autor dos Karamazov.³⁹ E para que não haja, a este respeito, qualquer dúvida, G. Simões esclarece, logo a seguir, o seu ponto de vista: «Desde Chateaubriand que se introduzira na novela francesa —, consequentemente, na europeia — o estilo, isto é, o culto da forma pela forma, clara negação das mais características qualidades *novelísticas*: simpatia humana, perseguição exaustiva das pulsações mais vivas de cada coração e *total oblivido de si próprio*. Quer dizer, dum procedimento objetivo, externo, caíram os novelistas num subjectivismo formal em tudo contrário à boa conduta dos criadores de microcosmos — que outra coisa não devem ser as verdadeiras novelas. E da *introdução simples do estilo na criação novelística, passou a novela a sofrer de todos os males que a insistência do escritor sobre a sua matéria plástica — a lingua — ocasionou.*»⁴⁰ (Os itálicos são nossos). E mais adiante, repisando, para não ficarem dúvidas sobre o *que considera mais importante, na ficção*: «Ora o que mais peculiariza uma novela é o *fundo* — o subsolo humano em que assenta a sua engrenagem cosmológica.»⁴¹ (O itálico é nosso). cremos que os extractos acima dados, com os quais não precisamos sequer de estar de acordo (e de facto não estamos: há, numa boa novela ou romance, *muito mais do que o fundo*...), são abundantemente suficientes para demitirem, de uma vez

por todas, a tendenciosa acusação de *formalismo* estilizador que pertinazmente tem sido feita aos presentistas. Pois não vai Gaspar Simões até ao ponto de tentar «reduzir» o valor exclusivo da forma, falando pejorativamente de «subjectivismo formal?»⁴² E não considera também que um dos ingredientes da arte romanesca é o «total oblivido de si próprio» de que o romancista deve ser capaz? E não se oporá este «olvido» ao tão decantado «subjectivismo»?

Ainda no mesmo artigo, alude João Gaspar Simões, depreciativamente, a Flaubert, nos termos seguintes: «Se repararmos em Flaubert, encontrar-nos-emos com o mais perfeito exemplar dessa degradação. As suas obras são verdadeiras architecturas em que o material construtivo é formado por um poderoso talento plástico, e em que a parte realmente humana é tão diminuta e tão rígida que apenas alcança comunicar-se-nos mercê dessa plasticidade e dessa rigidez estatutária!»⁴³ Este texto tem um duplo interesse: por um lado, reforça, de modo quase eloquentemente polémico, o ponto que temos vindo a expor; por outro, na medida em que frontalmente se opõe à proclamada, fascinada e pertinaz admiração de Régio pela arte romanesca de Flaubert, mostra, de modo dramaticamente impressionante, que a *presença* esteve muito longe de ser a acedemia rigidamente monolítica que dela quiseram fazer alguns detractores primários. As ideias circulavam livremente e livremente se opunham, — até entre os seus dois principais directores...

Se, por fim, sondarmos a este mesmo respeito, os textos de Adolfo Casais Monteiro, que veio a ser, com Régio e Simões, director da *presença*, a partir de 1931, concluiremos que também não é por aqui que se achará apoio para o apodo de *formalismo* que tem sistematicamente perseguido o grupo de Coimbra. Não

n.º 17 da revista, de Dezembro de 1928 (altura em que era já colaborador, mas ainda não director), Casais Monteiro, num texto *Sobre Eça de Queiroz*, faz esta afirmação de clareza meridiana, quanto às suas intenções: «Julgar uma obra pelo critério de perfeição — ao menos pelo critério de perfeição clássica a que estamos afeitos — equivale a condená-la; *perfeição* é uma palavra desqualificada, desde que se descobriu, no homem como na natureza, um perpétuo jogo de contrastes e de antíteses.»⁴⁴ (O itálico é do próprio Casais Monteiro). E, adiante, acrescenta: «E por esta nova escala de valores usados nos *Maias* que Eça atinge, quanto a mim, a sua verdadeira medida. Antes pode ser tudo o que quiserem, menos humano; quer dizer, quanto a um módulo, o do ideal do romance realista, os seus primeiros romances são quase perfectos; quanto a um ideal, o *verdadeiro ideal da arte antiformalista*, os *Maias* é um livro extraordinariamente mais belo»⁴⁵ (Os itálicos são nossos). Cremos que, em termos de rejeição de uma arte puramente formalista, dificilmente se poderia ser mais eloquente... até ao ponto de se cometer o indisculpável erro de avaliação crítica que é tomar *Os Maias* por um «verdadeiro ideal da arte antiformalista» (a fuga ao modelo do romance francês e a aceitação do modelo do «roman-fleuve» inglês não fazem de *Os Maias* um romance formalmente imperfeito.) Por outro lado, também não devemos, a partir daqui, precipitar-nos a concluir que os valores formais não eram tidos em conta por Casais Monteiro ou por Gaspar Simões: todo o exercício da actividade crítica destes dois importantes críticos é explícito testemunho do contrário (a coragem com que ousaram separar o trigo do joio, em termos de exigência estética, por alturas do advento do neo-realismo, é um exemplo entre mu-

tos). Num livro publicado no Brasil, em 1961, *Clareza e Mistério da Crítica*, Casais Monteiro diz, por exemplo, em certo ponto: «Já se tem visto fazer um grande elogio dum obra, para no fim, em rápidas linhas, se reconhecerem as deficiências do seu estilo. Aprecia-se a *verdade* da análise, ou o *valor social* dum romance, para se acabar por confessar que está mal escrito, ou a intriga é frouxa, ou a construção desequilibrada. Ora, num tratado de psicologia ou de ciências sociais, semelhantes deficiências podem ser perfeitamente secundárias, quando tais obras são susceptíveis de as ter — pois que, por exemplo, não há perigo de se acusar de ser falsa a intriga dum tratado de economia política, e, embora isso seja desagradável, a falta de estilo dum estudo psicanalítico não afecta o seu valor intrínseco.»⁴⁶ (E, no entanto, este mesmo Casais Monteiro quem, ao citar os romances de maior nomeada do século XX, coloca, ao lado das indiscutíveis obras-primas que são *A Montanha Mágica*, *A la recherche du temps perdu* e *Ulisses*, o inepto, informe e mal estruturado *Jean Christophe*, de Romain Rolland. Aqui parece-nos tratar-se menos de uma lúcida aceitação do «impuro» romanesco do que de um claudicar do sentido crítico, de resto quase sempre tão agudo, no autor de *O Romance e os seus Problemas*...)

Voltando por fim a Régio, não gostaríamos de deixar passar em claro uma carta sua dirigida ao seu camarada João Gaspar Simões, em 1927, e por este há pouco revelada. Nela, a propósito de uma leitura que andava, por essa altura, a fazer, de Dostoiévsky, comentava: «Tentando já falar como crítico, *O Idiota* parece-me dos livros mais *bárbaros*, menos construídos, do Autor, mas talvez um pouco *por isso mesmo* dos mais completos, complexos e originais. Todo ele está cheio de alma e até da vida de Dostoiévsky...»⁴⁷

(O itálico, em «por isso mesmo», é nosso). Parece-nos que Régio, com toda a sua argúcia e finura críticas, se enganava singularmente ao articular a originalidade e complexidade do romance russo com a suspeita de desarrumo e «barbárie»... Dostoievsky era um singular arquitecto do romance, que sabia pôr o leitor em constante situação de perplexidade perante a escuridão indefinição psicológica dos personagens. Simplesmente, a opacidade e o aparente «mistério» destes são-nos dados por intermédio de uma técnica muito clara, muito concertada, muito pensada e muito arguta — técnica que a Régio e aos outros críticos da *presença* terá porventura escapado. Seja como for, damos este texto como exemplo, apenas por ser sintomático da completa ausência de fanatismo formalista entre os homens que, em 1927, apareciam a exigir, não uma literatura formalmente «perfeita», mas sim, e muito decididamente, uma «literatura viva», surta de personalidades «de uma originalidade inevitável»⁴⁸, uma literatura que deveria propor-se como «grande meio de exprimir, expandir, comunicar o que em parte (...) parecia transcender a literatura.»⁴⁹

Quem eram os homens que se juntaram à volta da *presença*, que influências os dinamizavam, em que subsolo mergulhavam as suas raízes culturais? Nascidos quase todos à volta de 1900 (Adolfo Casais Monteiro, mais novo, é de 1908 e Adolfo Rocha de 1907), eram, pelo menos, numa boa dezena de anos mais novos do que Fernando Pessoa (1888-1935). O período da sua estada em Coimbra cobre os anos que se seguiram imediatamente à I Guerra Mundial. Por essa altura, dominava os horizontes literários europeus o grupo da *Nouvelle Revue Française*, na qual brilha-

vam os nomes de André Gide (o «contemporâneo capital»), de que falava um dos seus pares), Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Cocteau, Marcel Proust, Paul Claudel, Albert Thibaudet, conjunto que, não sem perfídia, era conhecido, nos meios artísticos parisienses, por «la bande à Gide»... Num testemunho de que mais tarde fará anteceder as suas *Oeuvres Complètes*, Roger Martin du Gard, um dos espíritos mais honrados, equilibrados e precisos de todo o grupo, referir-se-á assim ao agrupamento que veio a conhecer, em 1913, ano da publicação do seu romance *Jean Barois*: «A falange da N. R. F. oferecia-me, de repente, uma coisa muito diferente: uma acolhedora família espiritual, cujas aspirações e pesquisas eram semelhantes às minhas, e na qual eu podia ter lugar sem nada alienar da minha independência de espírito, — porque nada havia de menos doutrinário do que este livre agrupamento de amigos, muito espciosamente qualificado de «capela» por aqueles que os julgavam de fora»⁵⁰. Como a N. R. F., a *presença* virá a ser também um «livre agrupamento» de amigos, sem nada de «doutrinário»; como a N. R. F., virá a ser apelidada de «capelha fechada» por aqueles que a julgariam de «fora». A História repete-se.

O grupo da N. R. F. nada tinha, realmente, de uma academia fechada e dogmática. Como mais tarde, a *presença*, repetimos, o seu programa caracterizava-se pela ausência de fronteiras. Não era um grupo doutrinário; não propunha uma «ideologia». Num texto que dedicava à memória do seu amigo Oscar Wilde, André Gide anotou uma observação que o dramaturgo irlandês um dia lhe fizera: «Há duas espécies de artistas: uns trazem respostas, os outros fazem perguntas. Convém saber se se pertence aos que respondem ou aos que perguntam; porque aquele que pergunta, não é

nunca aquele que responde»⁵¹. A gente da *presença*, como a da N. R. F., era mais inclinada a perguntar, do que a responder. Para eles, a função da arte era «pôr bem» um problema, mais do que resolvê-lo. Em arte, observava Gide, não há problemas de que a própria obra de arte não seja a suficiente solução. Concluir, excedia o pelouro e a competência do artista: «O público, hoje em dia», diria Gide prefaciando o seu romance, *O Imoralista*, «já não perdoa que o autor, depois de pintar a acção, não se manifeste a favor ou contra; mais ainda, em pleno desenrolar do drama, quer que ele tome partido, que se pronuncie francamente por Alceste ou por Fíhito, por Hamlet ou por Ofélia, por Fausto ou por Margarida, por Adão ou por Jeová. Não quero afirmar, é claro, que a neutralidade (ia dizer: a *indécisão*) seja a marca de um grande espírito; mas creio que a muitos dos grandes espíritos repugnou bastante... concluir — e que o facto de bem expor um problema não pressupõe que ele já esteja resolvido»⁵². Digamos, de modo resumido e brutal, que o artista, segundo o código libérrimo da *presença*, não aceitava mandatos externos: acolhia apenas os que livremente escolhia por *convirem* ao seu génio próprio. Cada artista era pois livre de seleccionar as cadeias e as condicionantes que lhe permitissem dar o melhor de si: nada mais oposto, num programa assim delimitado, ao estrito e asfíxiante espírito de escola. Por isso, os homens da *presença*, ao recuperarem, divulgarem e promoverem os companheiros mais velhos do primeiro modernismo, faziam-no sem espírito de academia fechada ou de cenáculo reservado: «... nunca o autor» [Régio], observará um dia o poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo*, falando em seu nome, «runca o autor abraçou o Modernismo senão como livre Academia de criação libérrima. Nunca outra lei

aceitou no Modernismo, nem nenhuma escola ou corrente modernista se lhe impôs crítica ou dogmática. Por criadores individuais teve sempre as grandes personalidades *modernistas* que o apaixonaram. Só por um Modernismo assim aberto lutou na *presença* e tem continuado a lutar até hoje: pela liberdade que pertence a cada artista original de forjar ele mesmo, e para si mesmo, as suas leis ou evasões. Melhor: de se não submeter senão aos limites, regras, fugas, caracteres a que o submeta a sua própria natureza humano-artística. *A substituição de uns dogmas estéticos por outros (e pouco importa que a uns chamem tradicionais e a outros modernos ou modernistas) não lhe interessa.*»⁵³ (Este último itálico é nosso). Esta submissão do artista *sobretudo* às leis do seu próprio génio, fora já um dos dogmas de Flaubert que teve, pelo menos em José Régio, uma decisiva influência: «Ou plutôt l'Art est tel qu'on peut le faire: nous ne sommes pas libres. Chacun suit sa voie, en dépit de sa propre volonté», dizia o autor de *Madame Bovary*, em carta à sua amiga George Sand⁵⁴. Outros dos autores da *presença*, um articulado e profundo ensaísta e pensador aforístico injustamente esquecido, José Bacelar, repisará a mesma tecla: «Ora um dos seus [dos políticos] manejos aliciantes mais insistentes consiste justamente em chamar o artista — «à vida». Vejamos porém com cuidado o significado que a isto se pode dar. (...) O artista só deve seguir um caminho: aquele que o seu génio interior lhe impõe. Acontece, porém, esta coisa «extraordinária»: é que estes caminhos são e serão sempre de uma variedade infinita.»⁵⁵

O grupo da N. R. F. oferecia, pois, um legue de «sugestões» exemplares: defesa da originalidade e do génio interior do artista, com o corolário da preserva-

ção da sua liberdade interior, sinceridade, com todas as harmônicas que a perturbam, tónica nos valores específicos da arte (em arte as soluções visadas são soluções estéticas e não outras — o artista é humilde em relação às suas «competências»), coragem municiada numa hábil estratégia de avanço e recuo (a coragem é importante, mas «durar» não o é menos...), curiosidade por culturas diversificadas e alheias (não ter medo das «influências» que reforçam os fortes e anulam os fracos) e, por fim, desejo de uma arte viva (Gide referir-se-ia ao mundo fechado e sufocante das academias simbolistas, acusando-as pela sua «falta de curiosidade e de élan, pelo seu pessimismo corrosivo e pela sua resignação»): uma arte alimentada por um tumulto interno sabiamente contido por uma disciplina eficaz. Vemos, por aqui, que nenhuma destas «sugestões» passou despercebida aos homens da *presença* — vindo até a tornar-se os «leit-motivs» recorrentes de um discurso estético singularmente articulado, repetido, frequentemente clarificado e magnificado e, pelo que toca aos adversários, distorcido, «reduzido», caricaturado e até — aconteceu! — lido de pernas para o ar...

O grupo de Régio, herdando a «loucura» e o tumulto dos homens do *Orypheu*, entenderam, por outro lado, resistir e durar: à loucura e à fúria (componentes activas de uma mabethiana vida explosiva e sem orientação), iriam eles impor um algo que lhes resistisse e as domesticasse: uma disciplina, uma resistência: «A arte», dissera Gide, «está tão distante do tumulto como da apatia»⁵⁶. Pelo menos, uma certa arte. A um curto e devastador período de tumulto, pateada e arruaga, há que suceder um período de absorção do vendaval. A disciplina exercida sobre o vazio não é classicismo — é academia. Mas o siste-

mático tumulto, sem nada que lhe resista, acaba também por não encontrar ponto de apoio para as energias que desencadeia — é o apocalipse sem herdeiros. A loucura torna-se fecunda quando segregar uma razão que a contenha e «proveite»: «Les choses les plus belles», dissera também Gide, «sont celles que soufflent la folie et qu'écrivent la raison»⁵⁷. Por isso os homens da *presença* aceitarão algumas normas, algumas condições: são constrangimentos livremente recebidos, travões conscientemente assumidos, disciplinas fecundas e que eles fazem questão de tornar estimulante e produtivas. Um obstáculo saudavelmente assumido pode transformar-se num desafio euforizante: «Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin»⁵⁸. Régio costumava dizer que acarinhava a ideia de escrever um ensaio intitulado «A cadeia da rima», com o qual pretendia demonstrar que a rima ou qualquer outra condicionante aparentemente *limitadora de liberdade* tinham, no fundo, para o artista verdadeiramente criador, o *efeito contrário*: ao tentar acomodar-se dentro dessas limitações artificialmente impostas, o poeta acabaria por encontrar soluções mais interessantes e fecundas do que aquelas que eventualmente acharia se trabalhasse em plena liberdade... A dificuldade acirra o engenho e refina a solução. A rigidez do protocolo magnifica a perfeição do salto. A limitação opressora liberta energias insuspeitadas⁵⁹.

Os escritores da *presença* não esconderam nunca a dívida que ficaram a ter não só para com o grupo da N. R. F., mas também para com alguns mestres do século XIX, aliás criticamente valorizados por este último grupo (entre eles, Dostoiévsky, de que André

Gide faria uma «leitura» profunda e subtil). Os pre-sencistas, na esteira de Gide, não receavam as «influências». Nos verdadeiros criadores, a influência nada cria, simplesmente desperta, dissera-o o mestre dos *Prétextes*: «Aqueles que recebem as influências e delas se esquivam, fazem a tática confissão da pobreza da sua alma. Nada de muito novo haverá neles a des-cobrir, visto que relutam prestar a mão ao quer que possa guiar-lhes a descoberta.»⁶⁰ Dotada de uma forte e decidida personalidade, a um tempo criadora e crítica, a *presença* ia revelar-se à altura de uma tarefa que o *Orpheu* lidura. O primeiro modernismo oscilou entre acirrar e ignorar o «chiadístico público nacional» de que falava Eduardo Lourenço. Por outras palavras, o *Orpheu* não mostrou possuir vocação pedagógica. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, atropelavam e fugiam, sorrindo em irónico. Os bardos órficos apossaram-se do público como quem pratica um estupro chocarreiro. Veio a caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma mediada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. O fogo de artifício do *Orpheu* perdera-se, como já vimos, queimado na violência do próprio fulgor. Há na magia profunda desta gente, neste «guignol» desmedido, uma brutalidade, uma brusquidão, que se autoliquidam a curto prazo. Foi preciso chegarmos a uma geração que não temia ser inteligente e cautelosa, para que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje: «A imaginação imita; é o espírito crítico que cria», insistiu a nova o pérfido Wilde. Em termos de público, o *Orpheu* foi uma invenção da *presença*: que o «construíu» e astutamente plebiscitou. «Assim, a geração da *Presença*», resumirá Casais Monteiro, «coloca-se, desde o início, na esteira de uma «revelação» anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os,

para as grandes figuras que tinham criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente «passo atrás», que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer ocultos, e sem eco, faz da *presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências modernistas, que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações — a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* —, ou através de outras, mais duradouras, mas de carácter literariamente ambíguo, como a *Contemporânea*, e sem que nenhuma delas exercesse acção crítica sistemática.»⁶¹

Tem-se por vezes pretendido salientar, na *presença*, com intuitos um tanto disfarçadamente pejorativos, a supremacia da faceta crítica sobre a faceta criadora. Creemos que já é tempo de se acabar com esta falsa antinomia, que visa opor dois tipos de discurso que na realidade se não opõem. Sem irmos mais longe, recordáramos Nietzsche, que chamou a nossa atenção para o facto de que a obra de arte emerge, não tanto do milagre de uma imaginação criadora, como do poder do julgamento que escolhe, ordena e tria os elementos de que a obra se forma. A verdadeira crítica é um discurso vivo e criador sobre objectos também vivos que são os livros — e nisso não difere da poesia ou da narrativa. Dizer que a *presença* foi mais crítica do que criadora só pode ter um sentido de ligeira diferenciação, quase especiosa, mas, em todo o caso, sem componente pejorativa ou reductora. Textos de Barthes ou Steiner em nada ficam a dever, em termos de investimento criador, ao melhor dos textos sobre que tecem os seus discursos de tessitura musical (de aí que tanto autor lhes «resista»: eles instalam-se decidi-

damente no terreno do «criticado», envolvendo-os num discurso que os continua e magnifica) ⁵².

Outras duas influências determinantes, pelo menos entre alguns elementos da *presença*, foram as de Freud e Bergson (sobretudo em Gaspar Simões; Régio, embora de modo complexo, e apesar de sensível ao «fohetim psicológico» de Proust — que muito admirava — *tendia* a afastar-se da magia do discurso bergsoniano, para se aproximar, sedento e seduzido, da «clareza» de António Sérgio: o autor de *El-Rei Sebastião* considerava as objecções de Sérgio à filosofia de Bergson como razão suficiente para fazer do autor dos *Ensaíos* uma glória internacional, se não fora o problema da língua...) E, na realidade, João Gaspar Simões quem sobretudo justifica a afirmação frequentemente feita de que a *presença* deu primazia à intuição sobre a razão. É verdade, no que diz respeito ao crítico mais sistemático do movimento. Mas é uma asserção difícil de sustentar, se aplicada, por exemplo, a um José Régio, a um José Baeclar ou mesmo a um Adolfo Casais Monteiro, mas só até certo ponto no caso deste. Em Régio, sobretudo, — e cremos que foi ele o mais articulado teórico do grupo — a capacidade de análise e de teorização são invulgares e não só em criadores literários. Quem leu os textos ensaísticos do autor de *Em torno da expressão artística* (e, pelo que frequentemente se escreve, *fica-se com a impressão muito nítida de que poucos os leram de facto*), quem conviveu com ele longamente, colheu a inesquecível impressão que, por vezes, também dá Marcel Proust, de uma organização intelectual perfeitamente compatível com uma carreira de cientista. A famosa cautela intelectual com que tanto se tem agredido o autor de

Berilde, e que ele humildemente exibia, o receoso avançar de uma proposição mais generalizante, a reserva perante uma hipótese mais ousada, a sua tão peculiar estratégia de avanço e recuo, de prudência e expectativa, de recessa «aproximação», de consciência de um erro provável, tudo isto, que tanto tem chocado os nossos literatos destemidamente afirmativos e dogmáticamente «científicos», são, no fundo, ingredientes típicos de uma verdadeira metodologia científica de que os nossos «científicos» vivem afinal tão distraídos. Embora qualquer livro elementar de introdução à ciência o possa também dizer, transcrevemos aqui, com gosto, e a propósito, este pequeno parágrafo de um texto célebre, de Bertrand Russell: «Embora isto possa parecer um paradoxo, toda a ciência exacta é dominada pela ideia de aproximação. Quando alguém nos disser que sabe a exacta verdade acerca de alguma coisa, podemos com segurança interir que se trata de um homem inexacto. (...) É característico destas matérias nas quais algo se sabe com excepcional exactidão, que, nelas, todo o observador admite, como provável, estar errado e sabe pouco mais ou menos quão errado é provável que esteja.» ⁵³ Por outro lado, continua o autor de *The Analysis of Matter*, «em matérias em que a verdade não é averiguável, ninguém admite que haja a mais ligeira possibilidade que seja do mais infimo erro nas suas opiniões.» ⁵⁴ Divertiu imenso a galeria a triste «boutade» de José Rodrigues Miguéis, ao dizer de Régio, um dia, que este era um dos mais prudentes autores da nossa literatura: como não se referia, por certo, às atitudes círicas que Régio nunca hesitou em tomar, nem à coragem de outra ordem exibida com a publicação de um romance como o *Jogo da Cabra-Cega*, nem à coragem (e bem rara) que sempre ostentou em não ter nem partido, nem exército

privado (o que o tornava fácil e corajosamente vulnerável ao insulto de passagem — e, com ele, os seus camaradas da *presença*), cremos que Rodrigues Miguéis se quereria referir, precisamente, à lenta e característica cautela com que Régio se movia nos seus textos crítico-ensaísticos. Se assim é, teríamos então que sugerir a Miguéis que extrapolasse a «boutade» agressiva ao extremamente cauteloso António Sérgio (todo o verdadeiro ensaísmo se articula em termos de *desconfiança construtiva* e toda a verdadeira ciência só se constrói em termos de deliberada «falsificação»⁶⁵, isto é, de tentativa de demonstração acelerada da falsidade das próprias hipóteses que sucessivamente se vão avançando...) e a todos os textos dos verdadeiros ensaístas de todos os tempos. O espírito dogmático de muitos dos nossos literatos é realmente mais sonoro e de mais efeito, mas é nisso, precisamente, que o ensaísta José Régio foi um caso deveras singular — e não necessariamente para pior.

Por outro lado, ao dizermos de Gaspar Simões que era um crítico sobretudo intuitivo, também não estamos a fazer um juízo sistematicamente redutor: pretendemos apenas caracterizar um tipo de mentalidade, com tudo quanto tem de positivo e de limitado. Nisto, de resto, creio estar G. Simões na boa companhia de um dos mais penetrantes espíritos críticos modernos que sobretudo se distingue por um grande fulgor intuitivo: André Gide. Deles, dir-se-ia que possuem, em grau menos elevado, a faculdade de definir e de analisar. Por outro lado, desde que um problema lhes capta a curiosidade intelectual, a ele se entregam com entusiasmo e, não raro, com fulgor. Nesta medida, algumas das intuições do autor de *O Mistério da Poésis* marcaram data: referiria, por exemplo, algumas das suas páginas fulgurantes sobre *Os Maias* e sobre

O *Crime do Padre Amaro*, no seu livro indiscutivelmente importante dedicado a Eça de Queiroz⁶⁶. Nestes textos perduráveis encontra-se, de modo vincado, a presença invasora de Freud, com tudo quanto tem de estimulante, perigosamente engenhoso e, às vezes, corregado.

Os jovens que em 1927 se reuniram em volta da *presença* andavam, em média, à volta dos vinte e cinco anos e tinham, já antes, ensaiado o seu voo, com outros empreendimentos. Entre 1923-1924 apareceram, em Coimbra, seis números da revista *Byzancio*, incluindo colaboração de José Régio (sonetos e textos de prosa narrativa), Alexandre de Aragão, Vitorino Nemésio, António de Sousa, Alberto Martins de Carvalho, João d'Almeida, Fausto José dos Santos, Vasco de Santa Rita, etc. Conforme sublinha Fernando Guimarães⁶⁷, sente-se ainda muito forte, nesta revista, a influência do simbolismo, apesar de se ler num artigo de apresentação, da autoria de um dos dirigentes: «*Byzancio* não significa de nenhum modo a sistemática exclusão da paisagem natural e formas nacionais pelo mánmore dos cenários recompostos e nostalgia de poentes demorados e doentios. É mais um símbolo estético de união do que é uma resultante comum. Mais um emblema, espécie de divisa heráldica, que nos abstém da poluição mas não restringe.»

Quase pela mesma altura (1924-1925) aparece uma outra revista, também em Coimbra: *Triptico*, dirigida por um grupo heterogêneo, do qual faziam parte Afonso Duarte, António de Sousa, Branquinho da Fonseca, Campos de Figueiredo, Guilherme Filipe, João Gaspar Simões, Alberto Van Hoettre de Telles Machado, Ângelo César e Vitorino Nemésio. Além

destes, nela colaboraram ainda Teixeira de Pascoais, Luís Guedes de Oliveira, José Régio (que nela fez inserir o trecho em prosa *Maria de Magdala*, capítulo de um romance de extracção flaubertiana), Aquilino Ribeiro, etc. Um dos seus directores, o então juvenil Gaspar Simões, notará mais tarde, fazendo a história desses tempos literários, que «*e nas suas páginas [de *Tríplice*] que outra plêiade de gente coimbrã, alguma dela já madura — esse o caso de Afonso Duarte —, movida pela paixão de dois jovens, revela, por um lado, velhos sonhos, e, pelo outro, uma imatura vocação literária. Nove números vêm a lume dessa revista que tira o seu nome das seis páginas em que é impressa na disposição gráfica de tríplice. *Arte, poesia, crítica* é o tríplice programa da publicação. Nela se acolhiam consagrados de facciosa ideologia e de exclusivismo erudito. Como puderam conciliar em tão apertado espaço gentes de tão oposta natureza é um enigma a que facilmente responde a extrema juventude dos seus dois principais esteios, um com dezanne anos — Branquinho da Fonseca —, o outro com vinte e um — o autor destas linhas [G. Simões]»⁶⁸.*

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

Parece não restarem dúvidas, através de vários depoimentos de camaradas de tertúlia, ter sido José Ré-

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

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

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

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

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

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

Durante o período, extraordinariamente longo, de treze anos (longo para uma revista com as características que tinha a *presença*), o grupo coimbrão vai pôr no seu activo um impressionante legado de realizações: reconstitua, impõe e consolida a geração do primeiro modernismo, metamorfoseando os seus componentes de «*clowans*» em mestres (num «arrazoado lírico» de 1928, Régio atrai ao leitor, provavelmente perplexo, esta amostra de apologia do futurismo, dando-a como «excitante a que [ele] pense [...] e julgue [...]»): «O Futurismo exige a liberdade das palavras! proclama a pintura simultânea! magnifica o lirismo da força, da saúde brutal, da alegria animal, da velocidade, do sol! O cubismo descobre novas harmonias de cores, novas arquitecturas de linhas, novos jogos de volume — refaz o mundo pela cabeça dos cubistas! O expressionismo desencadeia sobre a natureza todos os sonhos, febres, ânsias e tormentas do homem interior. O Dadaísmo declara desprezar a Arte, reduzindo-a à revelação espontânea do homem primitivo. O ultra-realismo afasta toda a realidade realista! Mas teorias sucedem-se, combatem-se, negam-se, antipulam-se, satirizam-se — nascem num dia, morrem num mês... Todas as construções dogmáticas, todas as afirmações generalizadas ruem.» ⁷⁷); um pouco na esteira do Julien Benda, da *Trahison des clercs*, luta com uma coragem que os seus principais colaboradores mantêm pela vida fora, contra todas as formas de servilismo intelectual, contra o «compadrio de partido» ⁷⁸ ou «de capela» ⁷⁹, que infestava as letras nacionais («Cada facção política e cada capela jornalística dispunha dos seus padroeiros, tinha os seus devotos», dirá mais tarde

João Gaspar Simões ⁸⁰); propõe e consagra um núcleo de poetas, romancistas, contistas, dramaturgos, que renovam o cenário das letras nacionais, através de uma «curiosidade» viva pelo homem (e não só psicológica...): Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, Irene Lisboa, José Marmelo e Silva, Vitorino Nemésio, Edmundo de Bettencourt, António de Navarro, Olavo d'Eça Leal, Pedro Homem de Melo, Saul Dias, Francisco Bugalho, Carlos Queirós, Fausto José, Alexandre de Aragão, António Botto, Alberto de Serpa...; cria as «edições *presença*», para as quais o autor entrava com o dinheiro e a revista com o prestígio gradativamente crescente e cobigado (exemplos de edições *presença*: *Posição de Guerra*, de Branquinho da Fonseca, *Biografia*, de José Régio, *Temas* de João Gaspar Simões, ...*mais e mais*, de Saul Dias, *Amores Intélices*, de João Gaspar Simões); mostra um interesse vivo e crítico pelo cinema, *como arte*, desde o primeiro número: «Foi ela», nota Gaspar Simões, «a primeira revista de artes e letras que em Portugal concedeu ao cinema honras de verdadeira arte». ⁸¹ (Logo no primeiro número da revista, Régio afirma convicidamente: «Hoje o Cinematógrafo já é Arte. Já cita Obras-Primas. Já tem artistas habilitados, talentosos ou geniais. Já é lícito, pois, tentar definir a Arte dum Mosjoukine como se tenta definir a Arte dum dum Pintor.» ⁸²); começa a publicar uma série de *Tábuas Bibliográficas* dedicadas aos corifeus do modernismo (Sá-Carneiro, Pessoa, Raul Leal, Mário Saa, António Botto, Almada Negreiros); a propósito de uma homenagem oficial prestada em Coimbra ao poeta menor António Correia de Oliveira, a revista publica um comentário áspero e inquisitivo, sobretudo por se ter a Universidade associado às celebrações, decretando feriados ⁸³; publica *Cartas Médias de António Nobre*,

os *Indícios de Oiro* de Sá-Carneiro, estabeleceu, graças aos bons ofícios de Casais Monteiro, uma efectiva e não officiosa aproximação com escritores brasileiros de vulto, que se tornam colaboradores da *presença*; agride com coragem e coerência, em relação à sua filosofia estética de sempre, a política de dirigismo cultural do Estado Novo; abre-se a colaboradores que, num futuro próximo, mudarão de campo, passando a defender valores de arte menos comparáveis com o alegado «individualismo» e «formalismo» presencista: João José Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Namora... Organiza exposições de pintura, concertos e conferências literárias.⁸⁴ Polemica com *O Diabo*, vê crescer o seu prestígio na razão directa, ora de uma hostilidade simplesmente mesquinha, ora de uma inevitável oposição estético-ideológica que os tempos também promovem e, em parte, justificam: «Colaborar na *Presença* era a suprema honra para cada jovem que surgia na Lusa Atenas...», dirá António Ramos de Almeida, um dos críticos do neo-realismo.⁸⁵ O prestígio tem o seu preço: à volta da *presença* começava a rondar o inevitável cortejo composto de malícias, invejas, calúnias e, também, de um genuíno desejo de emancipação e evolução. Começa-se a falar em academia, em anguilosamento, em reacção... Estamos em 1935. Já cinco anos antes se dera uma cisão interna dentro do grupo presencista: numa carta de 16 de Junho de 1930, Adolfo Rocha (Miguel Torga), Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca invocam um pretexto nebuloso e afastam-se da revista. O pretexto dado era ridículo e mal articulado: a «perspectiva dum tipo único de liberdade» que os signatários imputavam como destino inevitável de quem continuasse amarrado ao grupo, é facilmente desmentível pelos actos e pelos textos. O incidente

tem, em si, pouca importância, em termos de história da literatura, ao contrário do que pensa Gaspar Simões⁸⁶ (que, de resto, o analisa em termos de miudezas psicológicas de comportamento humano); mas é significativo como indicação, em escala menor e interna, do que irá dar-se, em escala maior e mais visível, não muito tempo depois. A «emancipação» de Torga, Branquinho e Bettencourt, a nível de história de «mestres e discípulos», é pura «petite histoire» sem grandeza e sem verdade; mas, a nível de uma genuína inquietação de quem visa respirar outros ares e abrir-se a outras preocupações, é um sintoma omnino e um sinal que convém «ler» com atenção e simpatia. Em 1935, os «sinais» são mais abundantes e mais evidentes. Régio reage: «É natural que no decorrer de nove anos a *presença* tenha variado um pouco os seus pontos de ataque, os seus campos de guerra, os seus estilos de luta, as suas preocupações de pome-nor. Ou seréis vós, prezados camaradas, vós os dinamistas, vós os avançados, vós os desempoeirados de espírito, (pois com outros defuntos não gasto encerta...) que a um tempo acusareis a *presença* de estar parada e de não ter parado?! Não, decerto. Inconsequências e limites desses, têm-nos aqueles espíritos retrógrados contra os quais todos nós vimos lutando... Para quem der à *presença* o indispensável mínimo de simpatia e compreensão, aparecerá natural que ela tenha evoluído um pouco durante os seus nove anos de existência, sem deixar de essencialmente continuar sendo o que sempre foi. E aparecerá natural que, por vezes, os seus números sejam desiguais, uns melhores outros piores, uns com mais versos outros com mais pancada, uns com mais prosa artística outros com mais prosa crítica, uns com colaboração de A e B outros já sem a colaboração de A e B... São vicissitu-

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

A reacção de Régio era firme, articulada, maliciosa sem baixeza, — e constituía um desafio construtivo. Era já o famoso e saudável: «Démolissez-moi! [Et faites-mieux!]» que anos depois António Sérgio aitaria à face de António José Saraiva e do seu grupo... A verdade, porém, é que a sua lucidez presentia que um vento de inquietação e renovação gradativamente mais forte começava a soprar. Em carta a João Gaspar

Simões, de 21 de Março de 1936, Régio observa: «Uma geração começa a mexer-se contra nós, é certo — mas contra o que em nós é melhor só pode mexer-se pelo que nela é pior. O resto... são defeitos dela e nossos. O resto é o inevitável fluxo e refluxo das gerações, o jogo das paixões melhor ou pior distarçadas, a luta dos interesses e o *struggle for life*, a história de sempre — o movimento cruel e fecundo. Erguer-se-ão vários contra nós, como nós nos erguemos e erguemos contra vários... Mas vá cada um de nós fazendo o mais e o melhor que pode, vá cada um de nós procurando atingir o seu instante de eternidade, que acima do movimento temporário há qualquer coisa de eterno.»⁸⁸ Denunciando embora o que haveria de mesquinho ou demasiado humano em certos ataques, Régio era forçado a reconhecer no horizonte o «inevitável fluxo e refluxo das gerações» e, mais do que isso, «o movimento cruel e fecundo»... Os primeiros ataques partirão simultaneamente do semanário lisboeta *O Diabo* e da revista portuense *Sol Nascente*. Nem todos são articulados de modo convincente. Até muito mais tarde, certa crítica neo-realista (não toda, felizmente) continuará a mastigar [Zação] num intelectualismo sem saída» (não se sabe bem o que isto seja), a «princípios caducos» (quais?), a «uma literatura confinada em si própria» (quando defendeu a *presença* tal coisa?), a «análises minuciosas sem outro objectivo além dum esteticismo estéril», a um «individualismo estetizante»... Mas, para além deste estrebuchar linguístico e desta gaguez filosófica, algo de genuino e forte e voluntarioso começava a emergir. Alguns dos melhores e mais articulados representantes da corrente neo-realista reconhecerão o serviço prestado pela *presença*, «útil pela

agitação provocada, pelo seu esforço de arejamento, pela hostilidade a um intelectualismo amorto»⁸⁸, mas notarão que o horizonte respiratório dela «não podia já corresponder às realidades instantes de um mundo que acabava de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo o homem neles participava.»⁸⁹ A pressão envolvente acabaria por ter repercussões internas. Reagindo embora, o grupo, geograficamente dividido, enervado por razões múltiplas (de que o apocalipse internacional pendente e, em Espanha, já ensaiado, não devia ser pequeno factor), usado e tenso por treze anos de resistência ao desgaste financeiro e à usura que a independência inevitavelmente segregava, desapoiado dos partidos e exercitos particulares, a que aludia Sainte-Beuve e portanto vulnerável ao «insulto de passagem», — a *presença* estava a mercê do primeiro incidente interno que a viesse definitivamente desagregar. O incidente surgiu sob a forma da publicação, no último número da revista, de um texto de Gaspar Simões, *Diálogos inúteis*; Casais Monteiro, co-director da revista, desde 1931, após a «dissidência», considerava-os «reaccionários» e escreve uma resposta que Régio se recusa a publicar na revista, do mesmo passo que mostra, em relação ao seu camarada, uma atitude mais conciliatória do que aquela que desejava Gaspar Simões. A cisão estava consumada. Francisco Bugalho, dedicado amigo do grupo, tenta salvar a revista. Mas Régio sentia-se cansado e atraído por outro tipo de tentações, a menor das quais não era a sua obra pessoal. Um grupo de autores aderentes do movimento rival e ascendente — neo-realismo — ainda dirige aos três directores da *presença* uma nobre carta de incriminação a que se não deixa

morrer uma revista que sempre tinham visto «defender pela pena de cada um dos seus directores a seriedade e sinceridade artísticas acima dos conflitos pessoais e das escolhas literárias».⁹¹ Tentativa idêntica fez um grupo de escritores mais ligados à *presença*: Guilherme de Castilho, José Marmelo e Silva e João Campos, que amargamente comenta: «Um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura não conseguiu vencer, parece, os desencontros pessoais e conflitos particulares de todos ou de alguns dos seus directores.»⁹² Era verdade; mas não era toda a verdade. Havia também uma história de cansaço e de usura nervosa. E não se podia dizer que a influência da *presença* cessara com o desaparecimento físico da revista. Noutras ladas, Régio, Casais, Gaspar Simões, Castilho, Nogueira (Albano), Bancelar, iriam fazer sentir a influência do seu magistério de independência crítica. Agora, ainda mais desarmados. Muitas vezes, legitimamente vulneráveis. E, sobretudo, a obra criadora de alguns iria deixar uma marca perdurável na superfície visível de história literária portuguesa: uma obra de audácias dominadas, de aventuras que uma ordem vigilantemente policia, de prudências meticulosamente subvertidas, de superfícies que, às vezes, tranquilamente escondem a fundura dos abismos.