

**O DESESPERO HUMANISTA
DE MIGUEL TORGA
E O DAS NOVAS GERAÇÕES (*)**

*O desespero,
A triste madrugada dos poetas.*

M. Torga
PENAS DO PURGATÓRIO

O que há de mais sentido e fundo na poesia portuguesa de hoje é o silêncio. Do seio desse silêncio e em luta com ele nasce o canto desesperado de um reduzido número de poetas. É a voz ardente de uma poesia angustiada pelo espectáculo de agonias que à superfície daquele silêncio agonizam sem morrer. Canto desesperado por ver claramente vista uma essencial desordem dourando a sua aparência de ordem à luz de uma poesia nascida na liberdade, a que o tempo não pode tirar o peso de revolta e angústia onde se alimentou. Canto desesperado, enfim e maximamente, pela necessidade de ser inutilmente desesperado, pois a própria poesia se tornou suspeita aos olhos dos poetas, servindo, como serve de manto glorioso a tanto falso deus.

* Ver nota 1

Desesperos vários se dão expressão e violência na mais recente poesia. Nas mais jovens gerações encontramos-os desde Jorge de Sena a Cesariu, passando por um Carlos de Oliveira ou um Alexandre O'Neill. Na mais velha de todas, Afonso Duarte tempera-o com ironia e envolve-o em visões apocalípticas. Na geração da «Presença», Casais Monteiro fez-se eco de uma angústia histórica no seu poema «Europa», embora desde então não tenha publicado nada tão desesperado.

No sentido em que o tomamos aqui não podemos falar de desespero em José Régio. A sua pessoalíssima angústia ultimamente a dissolveu em sátira. Mas o mesmo não sucede com a poesia de Miguel Torga, que nos interessará em especial. Aqui o desespero é o centro, o intervalo e a periferia da sua mais recente poesia. A continuidade desse desespero, o seu vigor, a sua actualidade mesma, que o torna contemporâneo da mais jovem geração, proporciona uma ocasião única para meditar na raiz comum e nas diferenças dessa comunidade de espírito desesperado, cujo contexto é tão manifestamente superior aos poetas como simples indivíduos que é fácil encontrar a sua presença em poetas cuja natureza lúdica normalmente os conservaria afastados dessa atmosfera. Tais são entre outros os casos de António de Sousa, de Nemésio ou, nas jovens gerações, de um Eugénio de Andrade.

Não é difícil passar de um desespero a outro desespero, de Jorge de Sena a Cesariu por exemplo, ou ascender de ambos a Miguel Torga. Menos fácil é ver como eles distinguem, embora não o seja quando se tomam de preferência duas gerações afastadas uma da outra como a de Torga e a de Cesariu, por exemplo. Assim, Cesariu é o mais coincidente com a revolta bruta, filha do desespero desesperado, da raiva absoluta do *Ultimatum* de Alvaro de Campos. Diferentemente do imortal engenheiro, Cesariu não se dá mesmo ao trabalho de justificar a sua desesperação. Destrói invocando, enumerando os objectos (ou os abjectos), as faces do mundo desesperante e a destruir.

O seu admirável «gato branco» mijando de cima para esse mundo é a expressão de um desespero escrito o mais possível próximo do real que o enjoa, revolta e desespera. Mas o desespero é o fim e talvez mesmo o exterior do seu mundo. A bem dizer já nem há nele lugar para tal comoção humana. Mais um grau e encontrar-nos-emos nos limites do literário não-literário, voluntariamente fora dos limites de todo o humanismo e para lá da expressão.

Da mesma geração, um Carlos de Oliveira e um Alexandre O'Neill procuram limitar a angústia a um horizonte histórico preciso, embora ela lhes venha de mais ancestrais e intemporais raízes. Mas a linguagem de um e outro são bem diferentes e nela se acusa uma diversa inserção temporal. Carlos de Oliveira é, literalmente falando, de uma geração anterior, que se quis ao mesmo tempo humanista e de raiz popular. Nessa geração é a poesia de Carlos de Oliveira a mais preocupada pela expressão, juntamente com a de Cochofel, a mais intelectualizada e complexa. A mais desesperada também, mesmo se o não quer ser. Desesperada da sua própria perfeição e desesperada no sentimento das coisas e do mundo. A sua linguagem é calma na aparência. Na realidade ele procura dar a cada palavra-chave dos seus poemas não sei que reflexo luminoso e sombrio, que distingue a sua poesia da dos seus camaradas de geração. E nisso é ela ainda desesperada. Em O'Neill a força destrutiva supera a própria nota desesperada. A sua vigília de armas por entre as cintilações do mundo feroz e nítido do surrealismo é bem visível. A sua ironia objectiva e sombria, o seu desespero, lírico de fundo e brutal na forma, não deixa de lembrar António Pedro, e coloca-o mais próximo de Cesariu ou Fernando Lemos que do neo-realismo. Deste tem, não a esperança, mas a obliquidade da esperança, como Carlos de Oliveira. Ela é todavia suficiente para que duas expressões que por natureza nascem de reais angústias tendam apesar delas a um tipo de aceitação incompatível com o desespero.

Singular é o caso de Jorge de Sena, homem sem uma autêntica geração e por isso apto a ser mentalmente contemporâneo das gerações que estão à sua volta. Uma geração surge contra alguma coisa, é sempre o miagre de uma adolescência que imagina inventar a vida, mesmo se essa adolescência se chama Antero ou Pessoa, o qual aliás não pertenceu a nada que se possa chamar uma geração, senão por um equívoco dele mesmo e dos outros, a não ser que geração sejam duas ou três pessoas. Ora a geração de Sena, Cinatti, José Blanc de Portugal, também não é uma geração porque todos acordaram para a literatura já não-adolescentes. Não eram contra, em princípio. A vida lhes oferecerá ocasião de sê-lo, mas dessa grande liberdade com que surgiram não perderão jamais o gosto de uma última e final conciliação, neste ou noutro mundo ou no outro mundo que se faz neste. Mesmo quando são obrigados como Jorge de Sena a ter em conta a degradação moral da condição humana e a desesperar-se com ela com a veemência com que o faz em *As Evidências*, a presença sensível e transfigurante do amor os salva de um derradeiro e definitivo desespero. Mas como aqui são as expressões do desespero que nos interessam, notemos que o de Jorge de Sena se alimenta ao mesmo tempo em experiências de homem comum e de intelectual, na vivência de uma realidade imediatamente desesperante como a de Cesariy ou mediata e historicamente repudiada como a de O'Neill. Distingue-o deles, além de outras coisas, a consciência simultânea e continuada da dialéctica possível entre aquelas realidades, e, na forma, uma tortura e um refinamento intelectuais provenientes de uma memória e uma consciência literárias, certamente únicas na sua geração.

Do caso de Miguel Torga falaremos com mais detalhe, pois é o nosso principal propósito. O seu desespero existe na sua obra desde começo. De livro para livro se depura e concentra na expressão e se torna mais reflexivo no conteúdo. Mas o seu fundo permanece o mesmo. Ele é suscitado como todo o des-

pero humano por objectos próximos e longínquos, por condições que têm a sua raiz nele mesmo ou no mundo com que se defronta, mas acima de tudo, pela experiência de um obstáculo, cuja natureza é obscura, mas cujo ser se confunde com o sentido da própria existência no que ela tem de inominado e propriamente eterno.

Ao desespero da poesia de Miguel Torga designámos no título destas considerações como «humanista». Porque não simplesmente «humano»? *Porque este desespero se dá a si mesmo um tempo de reflexão e desesperando de tudo respeita os muros da cidade invisível cujo nome é Literatura*. Esse respeito não está somente inscrito no conteúdo, na confissão permanente da grandeza da poesia como situação humana e do destino excepcional do poeta enquanto servo e senhor dessa poesia. Ele está já ou ao mesmo tempo na própria forma que a poesia de Torga necessariamente se dá, forma não arbitraria, mas rítmada pelos movimentos mais secretos da sua respiração de homem, da sua inspiração e expiração do universo, se assim se pode dizer. Essa forma é uma maneira de se situar no universo poético entendido como literatura e reflectindo precisamente da literatura aquela ideia de respeito a que aludimos. Deste modo o desespero de Torga, da mesma natureza humana que todo o desespero, como é fatal, mesmo se não provém das mesmas fontes, adquire uma significação diferente através da diversa forma que se inventa para se comunicar. Uma relação com a cultura está aí inscrita, uma relação com a literatura, sobretudo, aí se manifesta, que não é a mesma da das formas dos outros desesperos. Essa relação é todavia tal em Torga e nos outros poetas que é permitido ler nela o sinal de várias gerações literárias.

Exemplifiquemos. Cesariy é a geração que já não vê na literatura uma entidade respeitável, um universo ao abrigo das catástrofes do mundo, a «coisa em si» que é objecto da história da literatura. Ele vê-a como uma coisa, a coisa mais radicalmente apta para exprimir a ausência de significação do mundo

e ser o instrumento explosivo da sua destruição interna. É a lição do Rimbaud de *Saison en Enfer*, de Orpheu, de André Breton. Para o O'Neill do *Tempo de Fantasmias* a literatura é, mas para outra coisa diferente dela e a seu serviço. É funcional (na intenção apenas, pois na realização não o é) e ficaria talvez feliz se pudesse ser funcionária, a tomarmos à letra aquilo que não é certamente senão revolta contra um «tempo de fantasmias». Esta tentação nem na prática nem em intenção é a da poesia de Carlos de Oliveira. Mas o seu culto sério pelo literário como tal luta nele contra uma espécie de má-consciência dessa beleza que ele admira e da qual nem sempre vê a passagem à acção necessária pedida por outras exigências da sua situação total de homem. Em Jorge de Sena existe também um conflito mas por outros motivos, além do de Carlos de Oliveira. Jorge de Sena vê ainda na literatura a antiga e prestigiosa literatura (a sua memória está por demais povoada de vozes esquecidas) mas hoje essa literatura mostra-se-lhe a braços com a sua impotência, não por falta mas afogada na sua própria riqueza e tornada inaudível e quase inexistente à força de ser tanta e «tão gloriosa ao mesmo tempo». Finalmente, para Miguel Torga a literatura é uma realidade na qual cre intetramente, embora não como o técnico acreditado no ofício, mas inquieto, pois ele acredita menos nesta, naquela ou na sua literatura do que na Literatura. Esta crença não está em contradição com os motivos expressos em «Manifesto», à data da sua saída de «Presença». Miguel Torga defende aí a ideia de uma literatura mais «interessada» (quase se é tentado a escrever, em sentido mais recente, «comprometida») na situação humana total do que o era a seus olhos a dos mais representativos presencistas. Esta última parece-lhe a caminho da esterilidade ou do hermetismo e por isso invoca e propõe concretamente uma outra literatura, que não é senão a autêntica Literatura, a do passado e do futuro. Essa é a sua maneira de crer na Literatura. Ele sabe que se este ou aquele poema, ou livro, entram nesse reino da Literatura, o seu autor, de

uma forma misteriosa mas certa, estará salvo. Entenda-se a expressão no seu sentido religioso.

Nisto reside a marca da sua geração e o seu carácter genérico. A «Presença» foi a geração mais literariamente consciente de todas as gerações literárias portuguesas. A mais literária também, aquela para quem a literatura é forma de vida e não uma de entre as possíveis, mas a forma superior da vida. Não censuramos, nem elogiamos. Verificamos apenas. Como todas as coisas deste mundo, esta atitude tem muito de bom e alguma coisa de mau; o que tem de mau é a valoração excessiva e exclusiva do que tem de bom: a literatura como mitologia da situação humana. Essa mitologia chega mesmo a degenerar em mitomania. José Régio não está longe dela. A sua carta a Gabriel Marcel inscreve-se nesse clima. Quando toma estas proporções, o culto pela literatura pode degenerar em feichismo e idolatria. Mais gravemente ainda, em auto-idolatria. Quando se mantêm em limites razoáveis cria, pelo contrário, um clima de atenção e amor pelas obras que, não sendo cego, é uma face do exercício natural e valioso da compreensão humana.

A coexistência destas duas atitudes permitiu a esta geração, num grau que não se encontra em nenhuma outra anterior, ser ao mesmo tempo autora e crítica, o mesmo José Régio à frente. Todos, autores e críticos, Casais Monteiro, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, o mesmo Torga. Este carácter duplo é além de outros um daqueles que melhor marcam a diferença entre o «Orpheu» e a «Presença» que há tendência a aproximar quando a verdade é que estes movimentos têm talvez mais divergências do que semelhanças entre si.

A «Presença» nasce programática e poética ao mesmo tempo. A sua primeira página é um artigo de crítica. O «Orpheu» nasce poesia. A geração da «Presença» criou e conservou o sangue frio diante da criação, fez poemas e reflectiu sobre eles, fez literatura e tomou dela uma contínua consciência, defendendo-a como literatura. Parecerá talvez a alguns que a geração de 1870

fez a mesma coisa. Não fez. A geração de Eça não defendeu a literatura realista como literatura, defendeu-a como retrato mais válido do que outros de uma sociedade dada. A literatura ou a arte em geral não era a grande, a única forma da existência humana superior ou mesmo intelectual, era uma entre elas, ao lado da filologia, da história, da filosofia, da crítica política, tal e qual como as coisas se passaram nas Conferências do Casimiro. Não dizemos que tivessem razão, dizemos que foi assim e assim não foi com a «Presença».

E com o «Orpheu»? Confundindo como nunca tal acontecera entre nós a literatura com a vida, não por ter feito da vida uma imagem literária mas por ter querido encarnar na vida as exigências da imaginação, sucedeu-lhes às vezes ter que defender a literatura que criavam, não por causa dela mas da aventura vital que nela ia. A sua defesa era, aliás, publicar mais e mais poemas iguais aos agredidos e menos, ou nunca, a exegese dos realizados. Era uma geração sensível ao escárnio humano e à incompreensão, naturalmente, mas contava com ela, e a literatura era somente para eles a maneira mesma de respirar. E como quem respira, eles não se importavam com a sua respiração. Foi uma geração que não teve ideia de obras completas. Eles não se sentiam completos de maneira nenhuma. Morreram praticamente inéditos. É preciso metê-los dentro mas eles nasceram fora da História da Literatura. A «Presença» e, maximamente, José Régio nasceram dentro. José Régio tornou-se famoso com o primeiro livro, num tempo em que Álvaro de Campos não estava em parte alguma que não era homem para isso e Fernando Pessoa estava anonimamente em Lisboa. Talvez daí a sua susceptibilidade à crítica.

Uma tal susceptibilidade não significa obrigadamente uma incondicional admiração pelo eu pessoal. Nós vemos aí o reflexo dessa mitologia literária a que aludimos, inexistentes na geração de Fernando Pessoa. A primeira vista tem-se a impressão que eram eles quem devia ser mais susceptível, pois literatura e

vida iam de par. Mas talvez ninguém seja verdadeiramente sensível à sua vida. Os homens de «Orpheu», pelo menos, tiveram o pudor altivo de o não ser. Ao contrário, compreende-se perfeitamente que a geração da «Presença» fosse sensível a alguma coisa que é válida independentemente de nós, embora ela seja nossa. Essa alguma coisa é para ela a Literatura.

Todavia, sobre esta convicção comum, diferenças de tempo-ramento pessoal e literário separaram os homens da «Presença». Assim, por exemplo, a maneira de crer na literatura parece-nos diferente em Miguel Torga e José Régio, o presencista «tel qu'en lui-même...». Pelo menos, na medida em que uma tal crença se exprime objectivamente no contexto das obras. Torga crê mais na Literatura do que na sua literatura, ou na sua na medida em que a sente próxima da essência daquela; Régio crê mais na sua literatura do que na Literatura, ou melhor, só parece crer nesta porque crê naquela, expressão original da sua originalidade, como ele repete com constância exemplar. Daí a ausência de angústia ou desespero visível na sua obra, deixado pela relação entre ela e o seu autor. Como homem e poeta, Régio é (ou foi) um ser angustiado e dramático; como autor, é um autor feliz. Há realmente drama na sua obra, e um drama que impõe respeito pela seriedade inofismável e funda de onde procede, e ao qual um não sei quê de humilde e orgulhoso, de revolta e arrependimento, de rico e pobre na forma e no conteúdo dão um «tom Régio», na verdade singular. Nesse drama monológico de Régio-deus-sem-Deus com Deus-sem-Régio que é uma espécie de supra-Régio, há ao lado da angústia um autêntico desespero que a ironia um pouco «gauche» da sua dialéctica lírica não pode esconder, mas não há desespero algum provocado pela sua situação humana de autor de uma certa obra. Tudo se passa dentro dela, mas ela é-lhe invisível, mais invisível ainda do que um homem é para si mesmo.

Não assim em Torga. O *Diário* está cheio de notas de desalento e impotência literária, que nada autoriza a supor sejam

simples reflexos de uma modestia puramente formal. Essas notas não provam que a Literatura lhe interesse menos que a Rêligio (provam até o contrário), mas testemunham sobre uma consciência inquieta e muitas vezes desesperada pela presença inegável e todavia ambígua da sua obra em face do seu autor.

A sua mais recente poesia recolhe e depura a experiência dessas notas. É só atentar na veemência do poema significativamente intitulado *Maceração* na 2.ª edição de *Penas do Purgatório*:

*Pisa os meus versos, Musa insatisfeita!
Nenhum deles te merece.
São frutos acres que não apetece
Comer.
Falta-lhes génio, o sol que amadurece
O que sabe nascer.*

*Cospe de tédio e nojo
Em cada imagem que te desfigura.
Nega esta rima impura
Que responde de ouvido.
Denuncia estas sílabas contadas,
Vestígios digitais do evadido
Que deixa atrás de si as impressões marcadas.*

*E corta-me de vez as asas que me deste.
Mandaste-me voar;
E eu tinha um corpo inteiro a recusar
Esse ímpeto celeste.*

Claro está que um poema como este é «presencista» de muitas maneiras. Por um lado o poeta move-se no círculo da «subjectividade»; não porque transmita a sua experiência na primeira pessoa, mas por ser o objecto dela eminentemente pessoal; por outro, mesmo queixando-se dos versos ressaltava a Musa, a

sua condição «celeste» de Poeta. Ora isto está bem na linha original da «Presença» e pode até dizer-se que é exemplar dessa magnificação da condição poética e literária em geral que nela vimos e cujo tema constante e quase único é o da *situação de cada um em face de si mesmo*. De cada um com a sua circunstância, diria um Ortega; a sua ausência de Deus, a sua ausência de amor, ou génio, ou liberdade, etc.

Todavia, nos últimos poemas de Torga, a mitologia da Musa não impede que irrompa a presença de uma inquietação desesperada, pouco presencista, que não diz somente respeito à contingência de uma maior ou menor validade poética de cada verso, mas se refere à própria condição «celeste» do Poeta. Aí se apresenta com desespero que um obstáculo sem nome, talvez coincidente com a própria essência da condição humana, se opõe à apropriação e transfiguração do ser, à transparência do mundo que a poesia parecia dever dar e não dá. Aqui um certo optimismo literário que foi sempre típico da «Presença» — exceptuado Casais Monteiro — tinge-se daquelas cores cuja ideia não se pode encarar de frente» e são a Noite implacável da poesia mais desesperada que já se escreveu e é a de Alvaro de Campos. Há alguma coisa de irreductível que impede e certamente impedirá sempre um homem como Miguel Torga de se abandonar àquele gosto quase perverso do Nada que passa em cada verso de Pessoa, mas no seu último livro, para os que o lerem com atenção, não é difícil ver o apelo de uma tentação idêntica. A sua descrença a certas horas da excelência total da condição poética não é nesse sentido a mais significativa. Já veremos outras. Essa descrença alterna nele sempre com invocações onde a situação privilegiada (mesmo se votada ao desespero) da condição de Poeta se confessa:

*Vê se brilhavas no céu, ó minha estrela
De poeta!
Sem ti, como há-de ser?*

Uma dúvida se apercebe aí ou uma queixa, mas não em:

Versos. Este jejum

Que me permite a santa comunhão

Quotidiana:

Esta magia humana

Da verdade.

Com asas de poeta voa-se no céu...

De tudo me redimes,

Penitência

De ser artista!

A poesia não é um tratado de lógica, naturalmente. O poeta não visa a exprimir de uma vez a Verdade inteira que lhe é visível, mas as momentâneas verdades da Verdade lenta que a sua experiência total desejaria. Aqueles versos exprimem confiança, dir-se-ia mesmo que afirmam uma certeza mas não é proibido ver neles, quando se tem em face o contexto total de uma poesia, a expressão de uma certeza mais filha do desejo que do entendimento. Com uma dialéctica apenas um pouco mais forçada, o vigor daquela certeza permitiria até ver nela o eco inverso de um desespero. Mas se ele não está aí, colhê-lo-emos noutra lado:

Tenho o ouro, e não posso

Arrancá-lo do cerne da montanha!

O filão de lirismo é um verso esquivo

Que atravessa a dureza do granito.

Ou muito melhor aqui:

A própria abelha às vezes se alimenta

Do mel que fabricou...

E eu leio o que escrevi

Como um notário um testamento alheio.

Esvazio o coração, cuido que me exprimi,

E vou a olhar o poço, e ele continua cheio.

A forma desta poesia, a situação que o poeta nela ocupa em relação ao conteúdo-manifestação típica de uma vivência enraizada numa condição singular (a do poeta em luta consigo mesmo) inscrevem-na no círculo da subjectividade presencista. Mas a significação humana, poética e histórica daquele conteúdo aproximam a poesia de que ele é um exemplo entre outros de uma poesia mais recente, a jovem poesia na qual não só a condição poética, mas a situação humana do homem e do poeta no momento presente são objecto de um idêntico processo.

Pelo processo que Torga instaura ao mundo da sua experiência, ele está com grande parte das novas gerações; pela maneira como o instaura, com a sua geração, sobretudo com José Régio, pois Casais Monteiro, mesmo pelo espírito da sua forma, está hoje quase identificado com essa mesma jovem geração. Torga exprime, como Régio, antes de tudo, o seu mundo. Ele fala-nos da sua esperança, do seu desespero ou da sua revolta, embora o seu mundo acuse uma presença mais evidente de certas experiências com o mundo, ou no mundo, a que Régio, se não é alheio, não atribui a mesma importância. Como matéria poética central a poesia de Régio tem uma experiência pessoal de natureza religiosa, psicológica, literária e, em menor grau, sociológica e quase nada ou pouco de actualidade histórica ou política, pois em princípio se deseja o mais longe possível do contingente. Precisamente esta experiência do contingente, que o não é pois tudo o é, ocupa na poesia de Torga um maior lugar. Seria errado dizer o primeiro, pois esse é como no caso de Régio, segundo cremos, a experiência do religioso como dúvida, essência da personalidade de ambos os poetas e o motivo fundamental pelo qual a «Presença» é o que é e tem na História da

Literatura Portuguesa o papel de relevo que merece.

Presencistas se disseram para afirmar juvenil e egocêntrica-mente a sua presença no mundo e na vida das letras, mas mais verdadeiramente o pode dizer hoje a história literária que o eram porque tinham descoberto ou redescoberto uma Presença presente à sua humana presença. Esta redescoberta marca ao mesmo tempo tudo quanto aproxima e distingue as intenções últimas inscritas na poesia mais significativa da «Presença» e do «Orpheu». A um lirismo alheado de todo o sentimento da Transcendência ou prisioneiro de formas simples ou degradadas dela, equivalente no fundo a um mesmo esquecimento (J. Dantas, Lopes Vieira, Guerra Junqueiro, etc.) responde o «Orpheu», no conteúdo e na forma (e isto o separa de Pascoaes, o grande poeta em quem esse sentimento da Transcendência entrevisto como intemporal não sentiu necessidade de se dar formas novas), com uma poesia onde essa Transcendência se inscreve em negativo, sob a forma de Ausência, a mais profunda de que a Literatura Portuguesa dá conta. Sá-Carneiro a descobre em si na impossível busca de uma unidade mítica consigo mesmo (descoberta da Transcendência no plano psicológico); Pessoa a descobre ao mesmo tempo em si e no mundo, e por isso a presença da Transcendência na sua poesia se verifica sob o aspecto de uma Ausência, cujo carácter metafísico é irrecusável.

Que, segundo o nosso modo de ver, Transcendência não significa necessariamente Presença em sentido objectivo (Substância, História, Humanidade ou, como é mais comum, Deus) já se deixa ver ao designarmos como Transcendência essa inegável Ausência que dá à poesia de Sá-Carneiro e, sobretudo, de Pessoa o seu carácter único. Transcendência é toda a forma de existência que ao espírito se revela como heterogénea e, o que é mais importante, que esse mesmo espírito reconhece como solidária com a sua mesma natureza. Esse reconhecimento é a fonte permanente da experiência a que Pessoa se referia ao falar na «misteriosa importância de existir». Ora foi uma tal expe-

riência, inexistente na poesia oficial do seu tempo (e talvez nas poesias oficiais de todos os tempos), que os poetas de «Orpheu» e em seguida os de «Presença» refizeram cada qual à sua maneira.

A maneira é que foi diferente. Mais radical e complexa a de «Orpheu», de tal modo compenetrada da «misteriosa importância de existir» que todos os conteúdos e todas as formas desde a vida pessoal à da Divindade lhes pareceram para sempre ausentes de si mesmas, o Universo e os seus deuses surgindo aos olhos do extraordinário. Pessoa dos sonetos rosacrucianos como uma deiscência contínua e vã de um Abismo superior a Deus. O seu Deus «Homem de outro Deus maior» a quem a «Verdade morreu» (intuição autêntica de místico, idêntica à de várias filosofias recentes), redescoberto por entre a literatura suspeita do ocultismo e sem quase nada de comum com a ideia tradicional de Deus na nossa poesia, aproxima-se por cima dos séculos do velho Abismo dos Caldeus que tanta fortuna teria nas congeminções de um Proclo, de um Damasco e outros neo-platónicos. Não é ousado ver neste desesperado apelo a formas cada mais depuradas da Ausência a confissão da necessidade de uma última e definitiva. Transcendência, entendida agora como Presença Real. Pelo menos, o profundo acento místico dos sonetos rosacrucianos, se mais não houvesse, seria já mais que suficiente para não autorizar alguém a falar no «ateísmo» de Pessoa como qualquer coisa indiscutível.

Em confronto com o de Pessoa, o diálogo da poesia de «Presença», as formas da Transcendência nela, são ao mesmo tempo mais simples e mais tradicionais. Confessada, negada, discutida ou aludida, a Transcendência apresenta-se aí sob os traços clássicos da Divindade que uma leitura da Bíblia pode sugerir. Um estudo comparativo das imagens usadas por Pessoa, de um lado, e um José Régio, Torga, Casais ou António de Sousa, poeta com temática similar em muitos pontos, do outro, seria elucidativo e mostraria com toda a clareza a diversa concepção que um

e outros se fazem da Transcendência pela maneira como a ela recorrem e a exprimem. Quando Pessoa nomeia Deus é para o esvaziar de tudo quanto é uso imaginar por sua conta; Régio e Torga invocam-no pessoalmente, se assim se pode dizer, para dialogar com Ele, mesmo se não é senão a forma de dialogar consigo mesmos mitificada, como em Régio, ou de se lhe opor, como em Torga. Esta Personalidade da Transcendência não se encontra no «Orpheu». Ao mesmo tempo Personalidade interiorizada (sobretudo em J. Régio) e Personalização exteriorizada (preferentemente em Torga), essa ideia da Transcendência é característica dos presencistas, mesmo se em alguns tem apenas contornos muito vagos ou funciona quase como elemento estético como em Casais Monteiro. A sua configuração também não é a mesma para estes últimos. A Presença absoluta com a qual o jovem Régio se defrontava era já a mesma nomeável Presença de «Mas Deus é grande». Ela foi sempre mais nomeável, consolante e consoladora do que a de Torga e mais nítida que a abstracta forma do absoluto em Casais Monteiro, consciência mais sensível à passagem do que à permanência. Por isso haverá nestes dois poetas uma angústia de um tipo que Régio não oferece e a que já nos referiremos em especial ao falar de uma das formas do desespero em Torga. Esta relação diferente com o Absoluto nestes três poetas relaciona-se e projecta-se na totalidade da sua experiência, mas seria longo examinar agora a questão. Somente é visível que a maior presença da História e do Mundo exterior em Torga e Casais Monteiro não pode deixar de estar ligada à menor certeza e «visibilidade» dessa Presença ou até à sua total incerteza.

Seja como for, a dimensão histórica, temporal, não tem na poesia de Régio o mesmo relevo do que na de Miguel Torga. Régio é um psicólogo tímido, humanamente falando, um místico, à sua maneira, sem dimensão social vinculada e não-política, no sentido em que aqui se entende a palavra. Torga é um homem político, quer dizer, um homem realmente interessado na

situação histórica do seu país, que ele comenta no «Diário» e não apenas, como Régio, na situação anímica que desse país se reflecte sobretudo na história da Literatura. Régio toma atitudes políticas e as mais corajosas, mas num plano privado e que ele distingue ou não confunde jamais com o literário. Esta diversidade de temperamento deve, segundo presumo, estar já na base da famosa cisão da «Presença». Havia outras razões, é evidente, pois se não, seria pouco explicável como o outro temperamento político da «Presença», Casais Monteiro, se conservou ao lado de Régio, mas aquela era uma delas.

A situação histórica e pessoal de Torga explica o seu papel singular entre o «presencismo» literariamente apolítico e as novas correntes, diferentes na expressão e finalidade, mas todas interessadas no seu momento histórico, todas atentas à situação social e política da sua pátria, desde o neo-realismo à «Árvore» passando pelo surrealismo. (Exceptuamos a «Távola Redonda», que parece ter querido suscitar um «presencismo» muito mais decantado da História e encantado do resto). Na encruzilhada de sugestões e exemplos, às vezes mesmo de influências directas, que as gerações se dão umas às outras, a situação e o papel de Torga foi entre nós, em condições históricas e num outro contexto literário, vagamente semelhante à de Malraux-Aragon em França. Neste esquema arbitrário, Régio teria o papel de Gide-Mauriac. Referimo-nos somente à relação de ambos com a ideia de Literatura e não ao valor ou contexto das obras, que não são matéria de comparação aqui. Trata-se, lá como cá, da passagem do psicologicamente dramático ao histórica e socialmente dramático, ou mesmo trágico. Passagem poética em Torga, Casais Monteiro e José Gomes Ferreira (mais tardiamente revelada), passagem romanesca em Ferreira de Castro, no mesmo Torga e em seguida com outra intenção, no neo-realismo.

Essa passagem é o eco forçoso de grandes agonias humanas que recomeçavam na década de 30 e cuja voz nunca mais deixou de se ouvir. Nada mais natural que ela se continuasse nos

poetas que tiveram o triste privilégio de nascerem com ela para a vida adulta e que mesmo não se tivesse tornado mais sombra e desesperada com a experiência infundável da sua permanência. Num mundo suspenso de poderes tão inacessíveis e tendo ao alcance uma capacidade de destruição impensável, não é um homem ou grupos de homens, é a humanidade mesma que está em agonia. Que milagre que alguns se sintam agonizando e não digam?

Penas do Purgatório, o recente livro de poemas de Miguel Torga, só se explica perfeitamente à sombra de um tal mundo. Nele se exprime como era natural esperar da sua formação e do seu passado literário. É a sua agonia que aí se confessa, mas provinda de raízes onde a agonia de muitos se alimenta. É o seu desespero que nele fala, mas é ao mesmo tempo o desespero contemporâneo de gerações mais novas confrontadas como Torga com um mundo idêntico. Designámo-lo de *humanista* por ser um desespero que voluntária ou involuntariamente reconhece os seus limites, dando-se como forma uma estrutura linguística e vocabular com um lugar definido no nosso mundo literário e, como conteúdo, uma vontade de esperar apesar de tudo. Há talvez uma contradição nisso mas, se há, é dessas que são conaturais à espécie de existências onde as podemos verificar. É difícil dizer se na poesia de Torga a Esperança é mais irreduzível que o Desespero. Depende dos poemas. Certamente o poeta também o não sabe. Por o não saber escreve ora poemas de esperança ora de desespero, mas a maior parte das vezes é a indecisão entre uma e outra a própria matéria do poema. De certo modo uma decisão cabe também ao leitor. Muitos destacarão o desespero talvez por desejarem acordar o seu próprio desespero com o do poeta. Outros farão o mesmo jogo com a esperança. Nós não pomos em relevo o desespero por um mero arbítrio, nem por uma escolha deste género. Parece-nos evidente que ele está mais *presente* que a esperança em *Penas do Purgatório*. A esperança é aí um voto ou apelo (não é assim toda a esperança?)

Não é ela já o inverso do desespero? Ou o seu começo que se ignora), mas o desespero é aí uma realidade palpável. Torga designa-se a si mesmo como «ave da esperança» no belo poema do mesmo nome, mas veja-se de que «silêncio e negrura» ela é o avesso imaginário:

Passo a noite a sonhar o amanhecer.

Sou a ave da esperança.

Passaro triste que na luz do sol

Aquece as alegrias do futuro,

O tempo que há-de vir sem este muro

De silêncio e negrura

A cercá-lo de medo e de espessura

Maciça e tumular;

O tempo que há-de vir — esse desejo

Com asas: primavera e liberdade;

Tempo que ninguém há-de

Corromper

Com palavras de amor, que são a morte

Antes de se morrer.

Significativamente, o poema intitulado *Esperança* é a confissão sem véus da sua impossibilidade:

Tantas formas revestes, e nenhuma

Me satisfaz!

Vens às vezes no amor, e quase te acredito.

Mas todo o amor é um grito

Desesperado

Que ouve apenas o eco...

Peco

Por absurdo humano:

Quero não sei que cálice profano

Cheio de um vinho herético e sagrado.

Não há aqui nenhuma encarnação da esperança mas somente a melancolia nascida da sua ausência. Mas o desespero, esse gritava na revolta nua, brutal, do famoso *Dies Irae* de *Cântico do Homem*:

*Apetece cantar, mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.*

*Apetece matar, mas ninguém mata.
Apetece fugir, mas ninguém foge.
Um fantasma limita
Todo o futuro a este dia de hoje.*

*Apetece morrer, mas ninguém morre.
Apetece matar, mas ninguém mata.
Um fantasma percorre
Os moinhos onde a alma se arrebatava.*

*Oh! Maldição do tempo em que vivemos,
Sepultura de grades cinzeladas
Que deixam ver a vida que não temos
E as angústias paradas!*

O tom épico natural à poesia de Torga encontrou aqui a mais violenta e directa expressão de protesto da nossa poesia de hoje. Nela perpassa o eco das maldições bíblicas. Não menos desesperado, no fundo, mas já acompanhado do comentário expresso do poeta, o que lhe retira aquela violência que não discute nem se quer discutida, responde-lhe em *Penas do Purgatório* um poema como *Situação*:

*Não há refúgio, e o terror aumenta.
É tal e qual o drama aqui na sala:
A luz da tarde em agonia lenta
E a maciça negrura a devorá-la.*

*Dor deste tempo atroz, sem refrigério,
Eis os degraus do inferno que nos restam:
Morrer e apodrecer no cemitério
Onde fantasmas como eu protestam.*

Alguns amariam talvez uma forma de protesto menos visível, uma presença do autor menos insistente, mas cada coisa tem a sua razão e o seu preço. E talvez o tempo desse visível e pessoal protesto e a coragem dele é já um valor poético e de comunicação. Torna-se esse protesto e esse desespero mais subjetivo e menos comunicável que o de *Dies Irae*? Sim e não. Um sujeito subjaz sempre a todo o poema, é uma voz que apela mesmo se se não nomeia. Toda a poesia contém em si a possibilidade de não ser recebida e toda se dirige a um leitor possível. A comunicação estabelece-se mercê de uma reinvenção ou interpretação desse leitor ideal, mas sobre uma pré-harmonia de situações. É esta pré-harmonia de situações que permite ouvir através dos poemas de Torga o nosso pessoal desespero. Desespero íntimo, político, pessoal, religioso, ele nasce de situações cuja transparência nos é acessível, apesar do conteúdo inegavelmente confessional do último livro de Miguel Torga.

Passemos brevemente sobre o desespero íntimo de *Penas do Purgatório* exemplificado por exemplo no poema *Fado*

*Não dou paz, nem a tenho.
Os outros vão, e eu venho
Das ilusões...
No meu adeus mais puro transparece
O logro e o tédio do caminho andado...*

*E o sol dos corações
Arrefece
A cada encontro
Desencontrado.*

A estrutura é quase abstracta de tão verbal e todavia como é fácil dar a nossa experiência pessoal a este poema depurado e como ele depurado tem o poder de recriar em nós a experiência a que alude mais do que constrói. Mais transparente ainda e íntima a experiência do poema *Lamento*:

*Nem tu, amor, me deste aquele sossego
Que te pedi!
No grande cais da vida onde aportei
Eram tantos os braços e os acenos
Que me cansei
A responder a todos, e a nenhum....*

Certamente todos os homens podem reencontrar em si em algumas horas, ou sempre, o eco de um tal lamento. Subjectivo? Se se quiser, mas de uma subjectividade de todos.

Já nos referimos ao desespero político e pessoal em sentido preciso. Ele é tão visível e constante que o leitor mais desprevidado se encontra com ele sem auxílio de comentários, embora a complexa situação nacional e geral donde procede mereça uma consideração séria. Com particular atenção consideraremos, para terminar, o desespero de raiz religiosa, menos manifesto na aparência do que os outros mas mais importantes pela sua natureza absoluta e finalmente mais presente que todos os outros para quem conhece a obra e a evolução de Miguel Torga.

Esta forma de desespero — a única de resto que merece com propriedade esse nome — é o fundamento consciente ou inconsciente dos outros todos ou pelo menos é um desassossego último que dá aos outros o seu significado mais profundo.

Encontra ele em muitos um eco semelhante? Paradoxalmente não o encontrará nos espíritos tidos em geral como religiosos, pois esse desespero é a experiência de um homem para quem «o religioso» é, pelo menos, problemático, mas encontrá-lo-á em outros. Mas a questão não tem grande importância. É a sua presença objectiva na poesia de Torga que interessa verificar e apreciar. A sua qualidade é por demais importante para nos contentarmos com uma alusão. É ele que define Miguel Torga perante si mesmo, é a sua cruz pessoal e ao mesmo tempo o seu sinal distintivo de entre a sua geração e as gerações mais novas de quem o aproximámos. Deus não é uma palavra morta na poesia de Miguel Torga. Digamo-lo sem rodeios, este homem de expressão voluntariosa e forte vive crucificado numa contradição e dela germina «como um joio imortal» a sua angústia e desespero.

Que contradição? A de um homem que escreve deuses e pensa Deus, que escreve Deus e não sabe ao certo se não pensa Nada. Mas esse nada o inquieta como se fosse Deus. É uma situação diversa da de Régio. Para Régio, Deus não só não é uma palavra morta como de algum modo é a única viva, a mais viva em todo o caso, embora Régio não chegue a distinguir-se ele mesmo claramente dessa vida eminente que nele vive e com a qual dialoga. Mas a sua poesia, mesmo quando duvida, acredita. Torga não acredita, mas desejaria poder acreditar.

A ambiguidade da situação religiosa de Torga, tal como se reflecte nas suas obras, é ainda mais acentuada que a de José Régio, que parecendo jogar sempre em dois tabuleiros ao mesmo tempo na realidade jogou preferentemente no tabuleiro de Deus. Miguel Torga, ao contrário, joga no tabuleiro de Deus e do Homem, um homem que ele não concebe a maioria das vezes senão como o opositor de Deus, mas o seu jogo é desconcertante porque não joga nos dois tabuleiros ao mesmo tempo, mas sucessivamente. No combate de Régio com o seu Anjo é o Anjo que põe questões a Régio e daí provém que no grande diá-

logo orgulhoso da sua poesia irrompa e vença o acento de uma humildade natural ao autor das *Encruzilhadas de Deus* que não encontra lugar no autor de *O outro Livro de Job*. Como o seu modelo mítico, Torga parte da sua experiência humana, do desastre dela, e aí se firma para questionar Deus. Mas ao contrário do grande patriarca objectivo momentâneo do seu Deus, Torga questiona-o sem verdadeiramente crer que está questionando Deus. Esta é a raiz da sua ambiguidade, aqui nasce o equívoco emprego da palavra «Deus» não só na sua poesia como em toda a sua obra, mas daqui se origina também parte do seu atractivo, do seu dramatismo e da sua ressonância.

Concluiremos então que essa palavra essencial não tem finalmente na sua obra outra função que não seja a de uma colossal figura de retórica, o manto vermelho dos antigos reis das tragédias clássicas? Nós dissermos que Deus não era uma palavra morta na sua poesia e a sua poesia o testemunha de mil maneiras. Que mais não fosse pelo seu uso constante em todos os seus livros. Uma tal constância, que se diria mesmo obsessiva, não é um capricho nem um acaso, como não o é na poesia de Régio. O caso humano destes dois homens é semelhante ao de muitos homens do Ocidente que um dia perderam a fé da sua infância. A maioria não a substituiu por coisa alguma, vivendo como viveram talvez sempre as maiores, ao acaso da fortuna e dos dias. Outros transitarão de fé e perder uma foi ganhar outra. Mas alguns, irremovivelmente poetas, ao perder a fé da sua infância, jamais puderam, porque poetas, perder a infância dessa fé. Esse me parece ser, entre outros, o caso religioso de um Régio e de um Torga, mais comum entre os portugueses do que é habitual imaginar. A experiência dessa infância ou dessa adolescência foi uma tão definitiva assunção da sua mais profunda humanidade que, mesmo quando desertaram a fé ou a fé os desertou, eles transportaram à nova morada os deuses veneráveis, ou cristãmente apenas, o Deus venerável dessa idade mítica e em suas memórias para sempre inafundável. Uns não

poderão aquietar-se sem regressar ao lar antigo (tal é o caso de Régio e igualmente o de um António de Sousa e um Nemesio), outros conservarão a nostalgia dele e, mesmo lutando contra o que a sua razão adulta lhes mostra como ilusão, encontram nessa luta a sua razão de ser e muitas vezes lhes acontecerá não saber se os ídolos que guardaram dessa mítica infância não são na verdade imagens transitórias do Deus autêntico.

Tal nos parece ser, entre outros, o caso de Torga. Toda a obra de Miguel Torga vive desse debate, mas não é preciso para o esclarecer nas suas linhas essenciais recorrer a toda ela. Este seu último livro seria suficiente se outros não houvesse e ele não fosse o eco depurado da sua constante problemática. Ou do seu *Drama* como claramente o enuncia no poema do mesmo nome:

Todo de carne e osso

Como posso

Transfigurar-me?

A vara de condão que me levanta

Ergue o peso dum homem.

Sou maciço, animal.

Mas no céu, onde vejo

Formas como as da terra,

O aceno divino não sossega:

— Vem alada semente doura vida!

E não sei que metade ressentida

Me renega.

Não se pode ser mais claro. A «única questão» ou a grande questão da imortalidade, à maneira de Unamuno e dentro de um «clima» muito próximo do do grande professor de Salamanca, aí está enunciada, e ao mesmo tempo a resposta e a curiosa razão dela: ressentimento. De quê? De quem? Questão importante mas que nos arrastaria para muito longe. Insofismável é o testemunho da sua permanência, o eco perdurável da religião

da sua infância, de sua Mãe, que a outra metade, o homem adulto, a razão ou parte dela, a experiência, «renegam». Esta «renegação» ou denegação nem sempre toma esta forma dubitativa. Pelo contrário tem uma expressão positiva, a outra face do homem religioso em Torga e que é o homem que se confessa «natural» apenas, face aliás a mais visível da sua obra e certamente a que encontra um eco mais generalizado e maior adesão nos seus leitores. É o lado «humanista» confessado sem dramas de consciência (ou que o parece), um humanismo agressivo, polémico para ser totalmente de boa consciência. É um humanismo assim o que se dá forma em poemas como *Doutrina*:

Abro o livro da vida, o catecismo

Onde qualquer alfabeto lê.

Abro, soleiro e cismo:

Um outro céu, porquê?

Tudo aqui tão visível e concreto!

Tudo florido em letras de verdade!

Um rio passa, e passa a majestade

De um Júpiter discreto

Que liquefaz a própria eternidade.

Deixar o certo pelo duvidoso!

Trocar a amada por um querubim!

E este corpo terrroso?

E este viril amor que existe em mim?

Perguntas e respostas que eu entenda!

E nada de mistérios de encomenda

Onde uma cobra sorna se enroscou...

Pedir a alguém que sofra e se arrenda

Por causa da maçã que um outro mastigou!...

A bem-aventurança natural.

Um Paraíso onde se possa ir:

Árvores do bem e do mal,

E na porta este aviso paternal:

— É proibido proibir!

Estranha composição onde a não velada presença de espírito satírico denuncia da parte do poeta uma não-total adesão a esta *doutrina*, inversão de uma outra que o poeta repudia mas onde não é certo que os seus crentes se reconheçam. Toda uma tradição racionalista está contida nessas linhas, todo um caminho onde passaram homens tão diferentes como um Pascoaes e um Junqueiro e o mesmo Pessoa. É ela a *doutrina* de Torga? De um certo Torga certamente, e na nossa opinião o menos consistente, mas não do Torga sobre cujo desespero estamos falando pois se todos os poemas fossem dessa veia não haveria neles desespero algum.

Mas seria pouco sério fechar os olhos a esse Torga unicamente humanista feliz, ou, com mais propriedade, apostado na criação ou na obrigação racional de um humanismo naturalista, um pouco terra-a-terra. Certamente mesmo é esse o Torga mais visível, o apologista directo da Natureza e de uma Natureza contemplada em sua crua virgindade, visão que dá à sua obra uma inegável força e grandeza e se transmite, na parte poética dela, numa paganização de temas, de intenção e estilo. Mas este paganismo de Torga não o é totalmente, não o é à maneira natural de um Teixeira Gomes, nem à inatural maneira de Caetano.

É uma paganismo polémico, um paganismo que não se esqueceu nem parece poder esquecer-se que o Cristianismo está também aí (Caetano mesmo não o esqueceu) e, o que é mais importante, está aí como uma imagem do Homem em que outrora o mesmo Torga participou e cuja profunda lição da vida como passagem e sacrifício é impossível esquecer. Esse paganismo

não é uma impostura, realmente, ele responde a uma exigência primordial de Torga (e como não, se ele é o grito permanente da natureza do homem?) mas não o é da maneira calma ou mesmo relativamente calma que se colhe no paganismo, o único que nos é acessível, a nós, nascidos cristãos, entre as páginas de um Teócrito ou de um Lucrecio. Todos os regressos são fictícios e na medida em que há no paganismo de Torga (na sua intenção e no recurso contínuo a divindades que já não está no poder de ninguém ressuscitar, mesmo como arsenal decorativo) uma tentativa de um tal regresso, alguma coisa de fictício o tem de acompanhar por necessidade. Quando o não é, então o poeta abandona-se, deixando na sombra a vontade expressa de ser pagão, para não conservar mais do que essa espécie de paganismo póstumo da tristeza, herança dos evadidos da certeza e da esperança cristãs. Assim o vemos na sentida *Écloga*, onde silenciosa repousa a sombra daquela resignação interminavelmente triste e calma que um historiador moderno atribui às estátuas funerárias gregas:

Demos as mãos. Aquece e aproxima.

Temos tão pouco tempo!

Dentro de nós germina

O desencanto,

Mas os tojos são tenros ao nascer...

E enquanto

O rebanho ruminava,

Podemo-nos amar sem padecer.

Sim, é fugaz esta ternura aflita,

Mas não há outra com mais duração...

A eternidade

É o sono que, maciço, no caixão

Aguarda o desenlace deste dia

Todo acordado, todo claridade,

Breve aceno do sol que o alumia.

Não estamos ainda em pleno desespero, parece mesmo o contrário dele, mas já não estamos longe. Longe estamos porém do dionisismo do autor das *Odes*, embora nestas mesmas *Penas do Purgatório*, mau grado o seu carácter desesperado, não deixe também de aparecer, como neste final de *Inocência*:

Tudo amo, admiro e compreendo.

Sou como um sol fecundo

Que adoça e doira, tendo

Calor apenas.

Puro,

Divino

E humano como os outros meus irmãos,

Caminho nesta ingênua confiança

De criança

Que faz milagres a bater as mãos.

Mas esta nota ditirâmbica é excepcional em *Penas do Purgatório*. A consciência feliz do paganismo que ela manifesta é no resto do livro ou uma consciência resignada como em *Écloga* ou francamente desesperada e todo esse desespero dá para a larga praça da ausência de Deus. Mesmo a oposição habitual e a disputa com Deus perde em *Penas do Purgatório* muito do tom heróico, jovem, convicto ou blasfematório de outros poemas de Torga, como no conhecido *Livro de Horas*. A bem dizer a palavra Deus (ou os seus equivalentes) quase desapareceu, o que não significa que a questão foi eliminada, mas talvez o contrário, apesar da declaração de princípio com que o poeta abre o seu livro, intitulado sintomaticamente *Princípio*:

Não tenho deuses. Vivo

Desamparado.

Sonhei deuses outrora

Mas acordei.

Agora

Os acúleos são versos
 E tateiam apenas
 A ilusão de um suporte.
 Mas a inércia da morte,
 O descanso da vida na ramada
 A cantar primavera uma a uma,
 Também me não diz nada.
 A paz possível é não ter nenhuma.

Deus não está aqui senão recusado mas não é ousado insistir que é a presença dessa ausência que arrasta um poeta humanista em muitas das suas horas, o homem que neste mesmo livro se nomeia como «ave da esperança», à conclusão sem saída, ao desespero irrefutável de «a paz possível é não ter nenhuma». É de todo este acordar «sem deuses», forma equívoca mas que o resto do poema esclarece, despertar colocado na primeira página como epígrafe, que decorre em última análise todo o desespero confessado neste livro, mesmo o que se dissimula sob a confissão de uma tristeza ou de um desânimo na aparência ocasionais. Se arde «nesta fogueira de tristeza/que não sei quem acende a cada hora», se certas «palavras de amor (lhe) parecem a morte antes de se morrer» ou se vive na vida «uma espécie de saudade de viver...», o privilégio dessas experiências não é somente o dom natural de uma consciência poética sensível à dialéctica contínua dos sentimentos mais opostos. A persistência e a unidade dessas experiências é o testemunho do tédio incurável deixado na alma humana pela perda de uma esperança absoluta, e é a herança fatal de todo o homem que tendo perdido um deus e não tendo encontrado outro não perdeu ao mesmo tempo o uso normal da sua consciência lúcida. E um poeta não a pode perder sem se perder.

Parecerá talvez excessiva esta insistência em referir um certo clima psicológico de um poeta (neste caso o clima de desespero) à sua coordenada absoluta, à relação que o poeta diz sustentar

ou sustenta efectivamente nos poemas com uma forma qualquer do Absoluto. Mas esse é o *parti-pris* metodológico do autor destas considerações, cuja não-arbitrariedade terá ocasião de expor em outra ocasião. A crítica pode falhar a determinação desse Absoluto ou enganar-se na sua caracterização, mas contentar-se com meras elocubrações acidentais e empíricas, mesmo inteligentes que sejam no pormenor, sem as referir à intenção central que comanda uma autêntica criação é perder, e para sempre, o único ponto de vista através do qual uma obra pode, não só ser julgada, como compreendida. Esse absoluto não é forçosamente de uma só peça nem sequer é necessário que apareça numa obra sobre uma forma visível, pois o criador pode manifestar nela a sua relação com um objecto absoluto cuja forma seja por exemplo a da Natureza concebida à maneira de Caetano como lugar de encontro de objectos mil sem relação uns com os outros. Não importa: mesmo neste ultra-empirismo há um centro que é a ideia mesma de uma Natureza desse género, perdida a qual toda essa poesia é ininteligível e essa Natureza é por sua vez o molde vazio de uma ideia única de Natureza uma contra a qual o poeta Caetano polemiza. Não significa isto que não nos tenhamos enganado ao descrever o tipo de relações que sob um dado ponto existe entre a poesia de Torga e a ideia de absoluto que nela encontra expressão, mas significa que julgamos ser nessa direcção que outros mais perspicazes a devem procurar.

Esse tipo de relações descrevemo-lo como ambíguo e procurámos esclarecer a forma concreta que toma nos poemas essa ambiguidade. Uma comparação com a situação de Régio seria instrutiva mas só indicaremos o seu sentido possível. A ambiguidade das relações de Régio com o absoluto (ou antes, da sua poesia), à medida que se encaminha para uma solução em que a certeza sobre ele predomina, conduz a sua poesia ou a dar-se como finda ou a perder o seu dramatismo. A ambiguidade em Torga, na medida em que parece resolver-se praticamente pela negação ou por uma incerteza que se lhe assemelha, perde

igualmente esse dramatismo pois como a de Régio fica sem opostor, mas ganha a tonalidade desesperada de uma voz que se não resigna a gritar no vazio. E pode assim recriar uma nova forma do antigo dramatismo.

A ambiguidade de Régio e Torga tem contudo uma coisa de comum e que os distingue das novas gerações. Na medida em que dialogam com o Absoluto, Régio e Torga movem-se na órbita do Deus bíblico. Em Torga ele é sempre Jeová, o interlocutor de Job; em Régio, a voz que se revelou a Moisés na sarça ardente foi tomando cada vez mais o rosto do Deus evangélico.

Se exceptuarmos talvez o caso de um Sebastião da Gama, muito «regiano» nesse capítulo, a situação das novas gerações, cuja análise não cabe aqui, é de uma outra natureza. Ou voltaram a uma poesia de ortodoxia mais pura, embora bem longe da sua expressão tradicional entre nós, como é o caso de um Cinnati ou José Blanc de Portugal, ou caminharam resolutamente para a negação ou a vivência do sem-sentido dessa problemática. Sena, aqui como em muitos outros pontos, ocupa o centro dessa encruzilhada espiritual. Ele não sabe se acredita nem se deseja acreditar e o que entrevê como Absoluto não sustenta com o mundo aquele tipo de relações que é de uso imaginar sob a ideia de Deus. Diversamente, um Carlos de Oliveira e o neo-realismo em geral sabem ou creem saber por que não acreditam. O'Neill não acredita. Cesariy pertence a um mundo onde o próprio sentido da questão é mais obscuro e inexistente que qualquer resposta.

No caso especial de Torga que aqui nos interessou em particular, diremos para terminar que a ambiguidade a que nos referimos não é dessas resolúveis ou mesmo pensáveis à luz de uma lógica qualquer. Qualquer coisa nele não cortou ainda as pontes sobre um regresso possível, mas o seu último livro parece insinuar uma dificuldade cada vez maior dum regresso. A sua autêntica e funda situação é a esse respeito um mistério de que ele não possui a chave, nem conhece o fim. As aparências

não são tudo, mesmo se têm força de se colar ao nosso rosto e já quase não se distinguem dele. Torga sabe melhor que ninguém que ele não tem

...a *midez que todos (lhe) atribuem*

Desde o começo.

Uma «baça inquietação» leveda o seu destino de homem e poeta, e talvez não se aquiete senão na hora em que tudo se acalma e nada se resolve. Como ele mesmo diz:

Lenta e dorida purificação

Que tem o céu possível no futuro...

Duro

Catre da terra que nos deu a sorte;

Penitência de ser e de sentir.

Acordado e a dormir.

Até que venha a morte.

Esta «lenta e dorida purificação» tem sido atravessada pelo fio vermelho de um desespero insanável. Referimos algumas das suas formas e aludimos às experiências pessoais e universais donde procede. A sua expressão meditada dentro de uma linguagem e uma arquitectura voluntariamente nítidas e acabadas, a espécie de indecisão e luta que nela se trava entre um conteúdo que devia fazer explodir a forma e todavia se consegue moldar nela, levou-nos a designar esse desespero como humanista. Mas ele é ainda humanista noutra sentido mais importante ainda. É humanista por ser filho da intenção mil vezes expressa na obra de Miguel Torga de confinar a realidade humana unicamente no Homem e na sua aventura cósmica, embora a presença mesma desse desespero testemunhe que essa intenção não encontra no espírito total do poeta uma estrada luminosa e larga. Como a todos os lugares reais ou ideais em que o homem busca a salvação, conduz a este humanismo de que analisámos só um aspecto, a porta estreita de uma agonia pessoal.

«PRESENÇA» OU A CONTRA-REVOLUÇÃO DO MODERNISMO PORTUGUÊS? *

Haverá países onde as grandes revoluções sejam obrigatoriamente pequenas? Dir-se-ia que sim, quando atentamos nas manhãs que as prolongam. Se o seu futuro a elas se reduzisse, o melhor seria chamar-lhes revoltas e não revoluções. O caso de «Orpheu» parece ilustrar com particular força essa fatalidade inerente aos momentos decisivos da nossa vida espiritual. Ao contrário do que se afirma, não teve manhãs situadas exactamente na mesma linha do acto poético total que simbolizou. Todavia, é bem difícil não ver nele uma autêntica revolução poética, sem paralelo na história literária portuguesa.

Como simples prova, nunca tomada a sério, o maior dos seus poetas ousou, na teoria e na prática, superar o mito nacional por excelência: Camões. Este desígnio revela a fundura de uma ambição. Com a violência do rato, os génios tutelares de «Orpheu» deram voz e luminoso corpo a tudo quanto durante centenas de anos jazeu no tenebroso imaginar da nossa alma falsamente contente com a litanias suave de um extático lirismo. A noite e o inexpugnável caos haviam aflorado, por inesquecí-

* Ver nota 2

veis instantes, enegrecendo tudo, a canção de Camões, o soneto de Bocage, a dialéctica sentimental de Garrett. Em figura de gente apresentaram-se, enfim, e inteiros a Antero, para em seguida, tornados fantasmas, percorrer os corredores alucinados de Gomes Leal, consumido na sua passagem os espelhos hiperbólicos que os reflectiam. Mas esta absoluta consumpção foi digerida como um acidente, falha técnica ou miséria corporal. Mal passaram, as alas um instante perturbadas por esses intrusos tornaram a unir-se para o grande baile da nossa boa consciência poética. O Antero apolíneo de uns e o Antero converso de outros guardaram a meias a proibida entrada no negro jardim onde o verdadeiro agonizou. Até ao dia em que Pessanha e os jovens de «Orpheu» acordaram, numa noite sem nenhum jardim.

O ausente Absoluto de Antero conservava ainda a face que permite aos homens dialogar. Uma antiga forma podia aprisionar a ausência que estava destinada a devorá-la. Em Pessanha o impossível diálogo é só quase silêncio e encolher de ombros. Estava reservado aos jovens de «Orpheu» inventar o caminho e a bússula. A «selva escura» eram eles e o mundo inteiro, sem Virgílio algum para os conduzir. As proliferantes ruínas desse mundo só lhes ofereciam espelhos quebrados e eles mesmos jaziam entre elas. Tinham a consciência de habitar um universo fulminado misteriosamente. Os vestígios do súbito apocalipse reenviavam-nos para um anterior ou futuro paraíso donde sempre se pensaram excluídos. Procurar uma saída através do caos da modernidade, imagem multicoor e dura da Queda, foi o destino confiado à equipagem de «Orpheu».

A uma situação inédita correspondeu uma inédita promoção poética. Eles acabaram e anteciparam porque o mundo à sua volta acabava e antecipava. Muitos viram o que acabava, mas só eles contemplaram as faces simétricas da angústia e do delírio, como cifra exacta do mundo seu contemporâneo. A revolução estava inscrita nas coisas antes de eles a inscreverem nos

poemas por ela devorados. Como de costume, podíamos tê-la recebido de outros céus ou encontrá-la atenuada nas praias caesitas. Podíamos, inclusive, tê-la falhado, como a Espanha, em grande parte, a falhou. Nós admiramo-los porque isso não aconteceu. O que receberam rendeu o evangélico cêntuplo. Admiramo-los, sobretudo, pela espécie de milagre poético que realizaram. Nunca, entre nós, o cristal vivo da imemorial distância entre o poema e a realidade por ele aludida fora atravessado por tal transparência. E nessa extrema eliminação do natural intervalo, nessa singular *não distância* que a revolução consiste. É o poema mesmo que cria a realidade que nós tocamos depois de o ter lido. Não é descrição, nem comentário, nem alusão, nem símbolo, nem mesmo sugestão. É imediatamente a respiração e a expiração poética do mundo. Tudo o que eles tocam levanta voo à nossa frente. A poesia não vem *depois* do mundo, imagem tranquila, desesperada ou sublime desse mundo. O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir. A impossível viagem aos confins do nosso mar tenebroso e resplandecente é na «Ode Marítima» que a navegamos.

A mais lúcida crítica foi tocada pela grandeza e novidade de «Orpheu». Em lugar de honra, embora de modos diferentes, os críticos-poetas de «Presença». Ninguém tirará a Régio a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de «Orpheu», nem a Gaspar Simões e mais tarde a Casais Monteiro o mérito de terem tentado as explicações historiográficas e exegéticas de todos conhecidos. Eles viram, numa primeira fase, o que a proximidade e o horizonte próprio do «presencismo» permitia ver. Não é demérito deles nem mérito posterior se o tempo que precisou melhor, não só esse horizonte como as oposições sérias que então encobria, nos revela hoje um certo número de dificuldades intrínsecas a uma interpretação excitante. Nós estramos no futuro em que se clarificou um pouco mais a fatal obscuridade do antigo presente de Régio e Simões. Se é possível hoje fornecer de «Orpheu» uma interpretação mais

apropriada à sua realidade, deve-se isso, em grande parte, à espécie de anónima inteligibilidade que o tempo acrescenta ao tempo que o precedeu. Nesse sentido o factor de maior claridade foi de certo o do desaparecimento do próprio «presencismo» como elemento intercessor entre nós e o universo poético de «Orpheu». Um outro, estreitamente conexo com este, reside na atitude crítica genérica de «Presença», que sumariamente podemos resumir designando-a como *psicologismo*. Nela participam, embora de muito diversa maneira, todos os «presencistas». Para sermos justos diremos que também o tempo, isto é a presença dos outros e a remediação de velhas posições, alterou para cada um deles o psicologismo de base. Régio e, sobretudo, Casais Monteiro tomaram ao longo dos anos uma consciência cada vez mais nítida das dificuldades insuperáveis dessa atitude mental.

O psicologismo encontra a sua justificação dentro dos limites de uma realidade reduzida a termos de consciência e da dialéctica que os articula. Não é jamais o caso da consciência imersa no mundo que a linguagem traduz. Muito menos o é de uma poesia cujo ser não é feito de *drama de consciência*, ou de drama de poeta, como a de «Orpheu», maxime a de Pessoa. O ser deste poeta é consciência do drama da realidade mesma e, como tal, agonia da poesia como lugar do combate por essa realidade. A agonia do poeta é secundária em relação a essa de que ela é filha. Não se trata de uma banal ou sublime aventura psicológica. Trata-se, literalmente falando, de uma autêntica aventura ontológica, como outra não se conhece no mundo da língua portuguesa. Traduzi-la em termos de psicologia ou explicá-la para a condenar (ou exaltar) à luz de sociologias que são mil vezes mais obscuras que a imediata claridade nela existente é permanecer exterior à intenção nuclear dessa aventura. A música descritiva da crítica literária sublinhou bem a novidade ética, psicológica e mesmo «metafísica» de «Orpheu», substância visível da inexplicável novidade estética. Certamente, mil vezes melhor do que o poderá fazer qualquer aná-

lise estilística entregue ao delírio concertado de reencontrar na maquinaria dos fonemas e dos ritmos a explicação de um milagre que nasce de um acto, literalmente falando, inimaginável. Mas ambas passam ao lado desse original «desastre obscuro» de que o fragmento-poema nos dá notícia. Invocá-lo sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo, pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência: ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa — no sentido em que dizemos teologia negativa — seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de «Orpheu», com a condição de não perder de vista que essa ardente experiência do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade. Elas nasceram na Queda, o cair sem termo é a espiral dos seus dias e da sua imaginação, mas não caem tão fundo senão por ter com eles «sensações que já viram Deus». Para este drama sem actores, representado na «noite interna, o universo», toda a interpretação psicologista, mesmo a mais subtil e refinada, como a de Casais Monteiro, nos parece ainda inadequada. Um mundo poético de visíveis actores, como é precisamente o de «Presença», presta-se melhor a uma exegese psicologista. Sem se darem conta disso, foi uma espécie de natural *transfert* aquilo que os jovens poetas-críticos de «Presença» efectuaram ao reivindicar «Orpheu», pois esse «Orpheu» por eles invocado é, em substância, o que corresponde à experiência específica da própria citação «presencista». O resultado disso foi o surgimento de uma topologia crítico-literária na qual «Orpheu» e «Presença» aparecem lado a lado, ou uma segunda naturalmente o outro como membros da mesma família espiritual e poética. Os motivos que justificam esta mitologia literária existem, mas pertencem à pequena história. O seu carácter anecdótico é insuficiente para fundar uma aproximação de valor categorial, adequado à autêntica realidade das *obras* desses dois movimentos. Nós cre-

mos que é ainda tempo de separar sem dor esses falsos irmãos siameses que mutuamente se prejudicam.

Segundo unânime aviso, «Orpheu» significa uma «revolução poética». A fundamentação deste lugar-comum não é a mesma para toda a gente. A que tem mais voga atribui esse carácter revolucionário a um sem-número de razões históricas e psicológicas que deixam intractos aqueles essenciais motivos inscritos nas obras e pelos quais elas merecem ser tidas como exemplo da radical mudança poética. Críticos ilustres queixam-se de ninguém ter suficientemente esclarecido a especial «poesia» de um Sá-Carneiro e de um Pessoa. Possivelmente um esclarecimento deste género é inexequível, tanto para a «poesia» desses autores como para a de quaisquer outros. Nada se encontra nesses mesmos críticos que nos esclareça *isso* que segundo eles, e com razão, é o essencial. Essa falha não nos parece, porém, muito importante. O que ela busca remediar acaso não tenha nem precisão de remédio. Mais estranho é o verificar que pouco se encontra de substancial nesses mesmos críticos acerca daquilo que eles designaram como «revolução poética». As observações apresentadas em favor do carácter «revolucionário» dos poemas de Sá-Carneiro e Pessoa têm sempre algo de exterior. Em plena maré psicologista e historicista são aduzidos os traços conhecidos de «escândalo literário», o insólito comportamento social desses poetas, a provocação espiritual (sobretudo «ética») inscrita nos poemas ou o contraste formal com a poesia sua contemporânea; em suma, tudo observações exactas, mas definidoras de qualquer outro movimento iconoclasta, no sentido mais comum. Sem dúvida, sub-república ou claramente se alude a um clima moral novo, de tipo «revolucionário», e mesmo a um clima «político», mas sem ulteriores explicações acerca de tal metamorfose «revolucionária», se acaso existe. Por último nota-se, e com verdade, a alteração que «Orpheu» representa nas relações do poeta com a sua poesia e sobretudo com a Poesia, mas nem se nos explica cabalmente em que consiste tal mudança.

nem, o que mais importa, se nos mostra como ela reside *no próprio poema*. Toda a nossa atenção se acha concentrada, como é hábito, na diluição dos mil intrincados fios que a obra sustenta com o criador ou o criador com a obra e aí se buscam motivos para justificar a *revolução poética* que um certo gosto desde logo captou em «Orpheu». O mais complexo desses críticos invoca um novo aprofundamento da humanidade que nos poemas tem lugar e não se pode deixar de lhe dar razão. Mas a natureza, as formas desse aprofundamento dissolvem-se em seguida num género de explicação sócio-psicológica na qual perdemos de novo o *revolucionário* dessa confessa «revolução».

Se «Orpheu» é, de facto, uma «revolução poética» nas obras o devemos ver, e não nos acidentemos do seu nascimento, dos seus autores ou da sua vigência social e cultural. É talvez certo que à exterior novidade se ligou a imagem de «revolução poética». Porém, esta imediata novidade teria sido uma simples «revolta», não uma «revolução», sem o futuro que o seu conteúdo transportava. É neste, e neste só, que a «revolução» se inscreve. Um poema como a «Ode Martima» aparece como um objecto *novo* pela forma mas muito mais pelo conteúdo. O poema apresenta-se-nos objectivamente como objecto-resumo de uma compreensão insólita do Espaço e do Tempo cósmicos e humanos. A sua linguagem de cristal, ao mesmo tempo dura, nítida, rara e quotidiana seria um milagre verbal no contexto português, mas não seria uma «revolução» sem transportar o leitor para uma dimensão poética não somente desconhecida para ele mas transfigurante de toda uma apropriação imemorial do mundo que anteriores movimentos literários jamais haviam deslocado de sua contínua *classicidade*. O milagre real é que essa rotação completa nos instala de novo no comum país das maravilhas que toda a Poesia desdobra a nossos pés. De algum modo é esta *moderna* poesia que nos aparece como a mais *antiga* e, à sua luz, toda a experiência anterior, visão tranquila e normal, se revela como respiração de um certo mundo e de uma certa forma de o

compreender e habitar que está longe e é inadequada à experiência tumultuosa e transparente do mundo *moderno*, da alma *moderna* que na «Ode Marítima» pela primeira vez, de maneira sumptuosa, toma consistência e figura. Neste poema, passeamos do outro lado do espelho de Alice mas o grande prodígio é o de nos sentirmos lá no nosso verdadeiro mundo e o de poder considerar o que deixamos *para cá* do espelho como um falso e interessante mundo. Esta dimensão não existia no mundo da poesia portuguesa. É um *outro mundo* o que o poema desenha e não o mesmo mundo de sempre, tornado *outro* pela magia tradicional do poetar ou por uma dialéctica do imaginário como a que suporta a poesia de Teixeira de Pascoaes, limite magnífico do nosso poetar *tradicional*, ao mesmo tempo singularmente próximo do poetar de Pessoa e sua perfeita antítese. A poesia de Pascoaes exerce igualmente sobre as formas elementares do Espaço e do Tempo uma transfiguração prodigiosa, aplicação instintiva e genial de uma dialéctica de Tudo em Tudo, filha do evolucionismo e do panteísmo, mas essa alquimia trabalha um Espaço e um Tempo *antigos*. Diferentemente, a poesia de Sá-Carneiro e Pessoa dá conta de uma convivência óptica de um tipo novo com o Espaço e o Tempo, os quais perdem o seu carácter de *dados* para ser o objecto mesmo de um poetar que tira da inaudita perspectiva com que os encara a razão de ser da perturbação e da fascinação únicas que exerceram e continuam a exercer. A relação da consciência perante si mesma como da consciência perante o mundo recebem dessa luz incidente ou, melhor seria dizer, antinatural, um choque específico, cujo testemunho é o poema mesmo, expressão dessa convivência óptica e porta aberta para esse mundo onde a vigência habitual do Espaço e do Tempo não encontra eco. Sem esta transfiguração ao nível do mais radical a poesia de «Orpheu», por mais sublime que fosse, não mereceria o nome de «revolucionária». Como linguagem, a «Ode marítima» podia considerar-se em face da tradição portuguesa como depuração dos universos de Cesário ou

de Pessanha, e no contexto mundial como adaptação da poética de Walt Whitman, confessadamente seguida. Mas seria confundir a simples aparência com a realidade e nada é mais proibante para o manifestar que o exemplo mesmo da «Ode Marítima» na qual a aparência inclina à máxima confusão com a realidade. O próprio Pessoa, seguido à letra, nos autorizaria a essa fácil passagem do universo de Walt Whitman ao seu. Poucas vezes, porém, será possível encontrar uma linguagem semelhante ao serviço de uma vivência tão irredutivelmente oposta. A costumada referência a Whitman, nos termos em que é feita, é mais uma daquelas aptas a esconder a poesia de Pessoa. É difícil construir um objecto-poema menos *whitmaniano* que esse, em que, ironicamente talvez, Pessoa imita o tom *exterior* do cantor de uma realidade histórica e humana que na «Ode Marítima» comparece *em negativo*. Mesmo sob a falsamente frenética imaginação de Álvaro de Campos, Pessoa é a antítese de Whitman. Que dizer dos outros Pessoa em que a música exterior recobre como uma luva a *anulação épica da realidade* que o simples nome de Whitman contraria? É nessa anulação paradoxalmente cristalina e musical que se resume a motivação poética essencial de «Orpheu». O segredo do seu sortilégio reside porventura na sua estranha *classicidade*, nós queremos dizer, no facto de que essa *nova* convivência com os objectos e os pensamentos a uma luz negra que os destrói ao mesmo tempo que os invoca aparece literariamente como de *ninguém*, como a voz mesma de uma consciência que não se toca jamais como consciência (Sá-Carneiro) ou de uma realidade que misteriosamente não chega aos seus próprios braços (Pessoa). A nossa experiência espacial e temporal é transfigurada de nascente a poente e todavia o poema no-la transmite como natural, o insólito por si mesmo se revela como terra transparente. Não se trata de Sá-Carneiro, não se trata sobretudo, de Pessoa como consciências separadas da vivência que o poema traduz, mas imediatamente de um verbo que mau grado a insólita aparência nos introduz

em horizontes que desde sempre nos pertenciam sem que o soubermos. Como todas as «re-voluções», a que «Orpheu» cumpre é um autêntico «re-gresso», um restabelecimento numa ordem que a antiga ordem escondia. O sentimento total que ela comunica é da mesma espécie que o da passagem do universo de Galileu ao de Einstein, ou do de Aristóteles ao de Kant, embora não seja da mesma natureza. Equivale a tudo quanto comunica aos homens o sentimento de se encontrarem em «plena revolução».

Temos nós a mesma sensação em face dos mais célebres poemas de «Presença»? Para se ver a distância fabulosa entre um objecto poético revolucionário e outro que o não é, basta comparar a «Saudação a Walt Whitmann» ou a «Ode Martíma» ao poema-tipo da audácia «presencista»: o «Cântico Negro» de Régio, tão celebrado, embora muito longe de outros poemas do autor de «Jacob e o Anjo». A diferença de *mundos*, a diferença de peso ontológico e formal salta aos olhos. Não há verdadeira medida entre a imprecisão lírica adequada a uma revolta de dimensões psicológicas e as epopeias líricas adequadas à dimensão do cosmos. A poesia não é o que diz, mas o que é, segundo uma fórmula célebre. «Cântico Negro» fala de loucura, invoca audácias extremas, sugere complexidades, anuncia desumanidade. Mas a audácia poética real está nas imagens fulgurantes de «Saudação», nas vagas luminosas da «Ode Martíma», espelho de uma complexidade e de uma desumanidade tão irrefutáveis que perto delas a meada psicológica de Régio parece um brinquito de criança. A sua simples existência mostra uma «loucura» vertiginosa, em estado puro, tão diferente da aludida por Régio como uma bomba explodindo, de um discurso de anarquista. Tal é, aliás, em termos metafóricos, o abismo que separa, em geral, «Orpheu» de «Presença».

A raiz última dessa diferença abissal entre os poemas de «Orpheu» e de «Presença» parece-nos o resultado de duas im-

plantações antagonicas da consciência poética em face de si e do universo. Os poemas de «Orpheu» traduzem uma tal ausência de nós a nós mesmos e de nós ao universo que o conflito de onde o poema nasce se transforma em conflito de *todos e de ninguém*. O *verdadeiro real* não está em parte alguma: nem no homem como consciência, nem no universo como «em face» dessa consciência. O drama reside nisso, é disso que os poemas são feitos. O drama é que não há sequer drama, nem no homem (Sá-Carneiro) nem no universo, pois para haver drama é preciso «ser dois», esse famoso «dois» que Sá-Carneiro perseguiu, para ser ao menos o «um» necessário aos conflitos reais com Deus, o Mundo ou os Outros. Assim, Sá-Carneiro e Pessoa não nos fazem deles, a título *pessoal*, mas só e sempre dessa ôntica distância que lhes devora a substância e os impede de se tocarem e tocarem o mundo. O verdadeiro real é a consciência da sua irrealidade essencial (Sá-Carneiro) e da essencial Irrealidade de Tudo (Pessoa). Eles viveram essa experiência como imagens raras, mas ela pertence ao fundo da experiência humana em geral. O sucesso prodigioso dos seus poemas encontra aí a mais simples e clara explicação.

O caso da poesia de Régio, de Torga e em certa medida o de Casais Monteiro é muito diverso. Os seus mundos poéticos — por diferentes que sejam, e são-no muito — têm algo comum: a *personalidade* é neles um *dado*. O conflito imanente a essa poesia não é subjectivo no sentido restritivo e polémico que em dada altura foi dado a esse conceito nos arrais da crítica nacional. Se assim fosse, seria inexplicável a comunicação que essa poesia naturalmente pressupõe e estabelece pela sua simples existência. Mas é subjectivo, se com isso se quer assinalar o seu carácter de eminentemente *pessoal*. O pessoal não se refere somente ao facto de o drama ser antes de tudo drama de *alguém* mas igualmente ao facto de o ser *com alguém*: Deus, os Outros, ou a Sociedade. O leitor do poema é imediatamente espectador, não o espectáculo como em Pessoa. Os actores susci-

tam uma atenção que na poesia de Pessoa se dirige logo ao objecto do poema. Como estranhá-lo de quem escreveu: «O que não há somos nós e a verdade está aí»? Toda a poesia de Régio e Torga conclama a certeza inversa. Na paixão extrema com que o fazem, a mais extrema da nossa história literária, consiste acaso aquilo que mais profundamente os separa e liga a «Orpheu». Uma tranquilidade certa de si não suscita tais transportes. Ambos são posterioridade de «Orpheu», mormente de Sá-Carneiro, que eles *leram* à luz da sua reivindicação de absoluta personalidade, embora o poeta de «Indícios de Ouro» seja angústia de não poder ter, nem de longe, aquele denso mínimo do qual partem Régio e Torga para reclamar a personalidade total. Que a grande diferença está aqui: Régio e Torga têm interlocutores. O dramatismo da sua poesia é consolador, comparado ao da paisagem estéril de Álvaro de Campos. Precisamente trata-se de «dramatismo», categoria do mundo burguês, que é, na sua essência, um mundo onde os heróis são superiores aos deuses. Tanto faz que o herói acabe vencido como vencedor. Isto é especialmente justo para a poesia de Torga, pois na de Régio a relação herói-deus oferece um recorte mais ambíguo tocando muitas vezes o horizonte trágico. Habitualmente, porém, em ambos, o herói, sob a figura do poeta, ocupa a cena e esta «presença» é a sua maior vitória. Sem embargo, os deuses espreitam o herói, dos bastidores. Sem deuses não seria poeta. Desta oculta espionagem só o actor conhece a força e o preço. O público creê-o abandonado a uma mitologia inventada de propósito para vir ao palco representar o drama ficção das suas alucinações. Por isso o autêntico drama do herói «dramático» é converter-se a si mesmo e aos outros que os deuses tutelares do seu combate são tais como ele os imagina. Toda a poesia de Régio e Torga dá corpo a este paradoxal combate. É uma poesia na qual o Mediador está presente que mais não seja sob a forma de um *duplo*, tão real ou mais real que o actor principal. Se necessitassemos de índices para distinguir «Orpheu» de «Presença» este

não seria dos menos probantes. A ausência de Mediador é a experiência original de «Orpheu».

A referência aos «interlocutores» é essencial no mundo poético de «Presença». Só na poesia de Casais Monteiro essa referência é pouco visível, mas por isso mesmo ela não alcançou na perspectiva puramente «presencista» o estatuto mítico que assinala a poesia de Régio e de Torga. De todos os «presencistas», Casais Monteiro é o único que assimila no plano da criação poética e da teoria o espírito «modernista» e com ele convive e luta. Também se perfila no seu horizonte poético um elemento antagonista — sob a forma de uma Sociedade política e humanamente hostil — mas a sua interferência permanece discreta ou assume uma generalidade que não permite ver nela um elemento mítico, catalizador, à maneira de Deus para José Régio ou da Terra para Miguel Torga. Quanto a nós, a mais importante das suas obras poéticas, «Voo sem pássaro dentro», exprime, desde o título até à profunda meditação do acto poético que nela tem lugar, um mundo igualmente sem mediação dramática à maneira «presencista». O facto de ter saído à luz muito depois de terminada a época da vigência poética especificamente «presencista» (década de 30 a 40) assinala já por si a inserção como que colateral desta poesia na mitologia própria do «presencismo». Em contraposição, em outros poetas somente «afins» ou contemporâneos do movimento «presencista» a mesma referência que dramatiza ou situa o poeta num mundo de calma provinciana ou citadina está fortemente desenhada. Tais são os casos da poesia do Alberto de Serpa, Saúl Dias, Carlos Queirós, Vitorino Nemeio e António de Sousa. Em nenhum deles, porém, essa referência assume o carácter obsessivo e agónico que ela representa nos poemas de Régio e Torga. Um abandono, uma voluntária despretensão, uma gratuidade e mesmo um espírito de jogo, aliás uma das constantes da nossa tradição, aproxima-os mesmo muito mais da «maneira» de «Orpheu» que da de «Presença». Mas nem a ambição ontológica, nem a

comparência da auto-ironia têm o mesmo alcance que em «Orpheu». A maneira própria de um Vitorino Nemesio e de um António de Sousa exercerem essa auto-ironia está a meio caminho entre a anónima e eficaz ironia desrealizante de Pessoa e o sarcasmo de Régio. Num universo pessoal esse gesto marca a passagem para o impessoal, mas sem chegar a estabelecer-nos nele. Todavia, mesmo este elemento de ironia, tradicional por um lado e de recente reelaboração através de Nobre, Sá-Carneiro e Pessoa, desaparece de todo na poesia de Régio e mais ainda na de Torga. Sob um fundo de constante tensão dramática a ironia, mesmo atenuada, faria um contraste quase chocante. É sem surpresa que nós vemos ao lado do diálogo dramático surgir o sarcasmo, a invectiva e a sátira. Neles a vinculação *pessoal* é ainda mais visível que na confissão dramática. A ironia de Pessoa traça o movimento mais libertador e anónimo da sua poesia. O sarcasmo, a semi-ironia, a sátira de Régio, tais como a apóstrofe e a invectiva de Torga são a ferida *déles* antes de ser a nossa. Reflectem uma seriedade sem autêntica segunda dimensão. Régio luta por alcançá-la sem verdadeiramente o conseguir. Torga evita este desaire mantendo-se fiel a uma seriedade sem fendas. A ironia é-lhe estranha num grau muito mais raro que a Régio, obrigado nos momentos cruciais do seu diálogo a reconhecer de algum modo o seu nada fulgurante. Aqui se situa a linha divisória dos mundos poéticos de Régio e Torga.

Não é pequena a distância entre esses dois mundos e vêm accentuá-lo num estudo que insinua, pela perspectiva em que se situa, as afinidades essenciais em detrimento de diferenças igualmente essenciais. Sem isso contribuiríamos para perpetuar mais um dos pares de nomes mitológicos que a historiografia lança no mercado a cada nova geração, como se ninguém pudesse ir sozinho. De um modo geral o universo poético de Régio é mais complexo no conteúdo e mais variado na forma que o de Miguel Torga. Poesias de diálogo, de confissão, uma e

outra, mas não do mesmo diálogo nem da mesma confissão. Acontece que o interlocutor não é o mesmo, embora sob esta diferença bem visível do exterior jaza uma estranha identidade, a qual é, paradoxalmente, que nem Régio nem Torga têm um *verdadeiro* interlocutor. O verdadeiro interlocutor de Régio é o seu *duplo* mas este sósia é prodigiosamente real, tão real que o poeta mesmo não sabe qual dos dois é ele-mesmo ou se são ambos ficção daquele único interlocutor que terminaria o diálogo se encarnasse, tal como lhe dá origem pela sua misteriosa ausência-presente. Invoca-se às vezes o mundo de Claudel a propósito de Régio. Há entre eles pontos de contacto, mas o abismo que separa uma Transcendência perfeitamente aceita e teologicamente concebida de um Deus ambíguo em sua essência e sua existência mesma separa igualmente esses dois mundos. É uma consciência protestante a de Régio, não uma consciência católica. Claudel referia a máxima sabedoria, provocadoramente, ao catecismo; Régio invoca mística e individualisticamente um «evangelho em branco». O seu obsessivo, barroco e grave diálogo com Deus e o Diabo é, no fundo, um monólogo transparente entre Régio e Régio. A sua particular grandeza reside na paixão posta em desatar esse nó górdio de uma individualidade exasperada, a cada instante partilhada entre a exaltação frenética da sua particularidade e o desejo de se fundir numa Transcendência que paradoxalmente se devia apagar para salvar essa particularidade, incapaz, ela, de se perder para se salvar. Essa paixão e os dons imagéticos e retóricos que a vestem fazem de Régio e dos múltiplos sócias que entre si monologam um substituto eficaz do interlocutor real que não existe. A dualidade psicológica, a ambígua situação da consciência em face de Deus constituem uma experiência humana arguétipo e como tais oferecem um terreno sólido à litania poético-dramática de Régio. Um abandono de outra ordem aproximá-lo-ia mais de nós, mas talvez seja este voto um daqueles que destruiria o bem existente, pois, ao fim e ao cabo, a raiz obscura e criadora des-

te mundo poético é justamente a impossibilidade de um tal abandono.

Aparentemente, a poesia de Torga é mais dialogante que a de José Régio. Na realidade, é o contrário. A contradição resolve-se reparando que nesta poesia nenhum interlocutor existe, nem mesmo sob a forma de um *duplo*. Torga assume enquanto poeta todos os poderes e institui com eles um dos monólogos mais radicais de toda a poesia portuguesa. O poeta não é partilhado, mesmo ficticiamente, entre Deus e o Diabo, nem se situa em face de Cristo ou Job na atitude que os poemas de Régio con-figuram. Ele é Cristo, é Job, ele discute ou invectiva Deus, não se deixa pôr em causa por Deus. Melhor ainda, Cristo, Job, como mais tarde em cada um dos heróis dos *Poemas Ibéricos*, ou mais trivialmente uma macieira ou um cisne, são Torga, não apenas pela alquimia fatal que liga a criatura ao criador, mas pela vontade bem determinada de exprimir antes de tudo a sua opinião e o seu juízo diante do espectáculo do mundo. Levada pela associação mecânica das aparências que entre nós cumpre e instaura a mitologia literária popular, a crítica, com unânime reflexo, não pôde fugir à tentação de comparar os *Poemas Ibéricos* a *Mensagem*. É mais uma das aproximações pavlovianas «Orpheu»-«Presença». Ora nada mais diferente que esses poemas e a concepção do mundo que eles manifestam. A passividade, o apagamento de Pessoa diante dos heróis é total, em *Mensagem*, mas a heroicidade é aí expressa como um valor absoluto e místico, subordinador de toda a fraqueza e contingência terrestre, ao mesmo tempo que o herói é invocado pela essência da sua gesta, e assim totalmente desindividualizado. Nos *Poemas Ibéricos*, ao contrário, o místico é reduzido ao seu condicionamento terrestre e biológico (Santa Teresa), tomando Torga quase sistematicamente o contrapolo da lenda heroicizante. É uma visão naturalista a que triunfa nos *Poemas Ibéricos*, como aliás em toda a poesia de Torga, sem nada de comum com a visão mística e ocultista de Pessoa. Para toda a mitificação dos Poe-

mas *Ibéricos* é válida a célebre apóstrofe do poema «Moisés»: «Moisés, de Miguel Angelo e meu». Raras vezes um poeta exprimi com mais grandeza e brutalidade a sua visceral vontade de aproximação e integração pessoal do mundo. Como é possível, com tal motivação, esperar qualquer dramatismo da poesia de Torga? Se nesta poesia o antagonista não aparece, nem sequer sob a forma de um *duplo*, a vontade do poeta o criará como criou o resto. A tensão mesma dessa vontade exacerbada de apropriação do mundo é a fonte mais imediata do conflito com um mundo que lhe não corresponde cabalmente. A falta de um conflito espiritual preciso, como em Régio, Torga encontrará nas múltiplas ocasiões de embate ou combate com a realidade histórica, humana ou natural, o motor constante da sua dinâmica poética. Mas para que a realidade se revele antagonista é necessária oferecer-lhe um espelho de uma mítica transparência. O Deus de Régio faz ressaltar, por contraste, a oscilação e a treva interior. A Natureza, previamente exaltada como valor supremo, embora com reticências de significado idêntico às que Régio reserva à invocação de Deus, serve a Torga como elemento e horizonte de dramatização. Esta mística da Natureza, particularmente da Terra, assim como a mística de Régio no plano do espírito, não estão isentas de uma acentuada má fé, mas ela é tão consubstancial ao poeta de ambos que mesmo os inúmeros sintomas que nos poemas transluzem de tal atitude são integrados no movimento geral dessas poesias e acabam por se tornar indiscerníveis delas. É do exterior que nós os vemos e acaso isso marque mais o limite de nossa aceitação que o valor e o alcance intrínsecos dos poemas. Num caso e noutra, a existência subjectiva de conflito e oposição parece ultrapassar largamente as possibilidades de dramatização suscitadas pelas referências basilares dos próprios poetas. A dialéctica dessa má consciência parece ainda mais essencial e, em todo o caso, ilustra melhor dois comportamentos poéticos que os objectos que a suscitam. Ela, mais do que tudo, permite aproximar os poemas

de Régio e Torga e distingui-los, em conjunto, radicamente, dos de «Orpheu». Aparecem-nos ambos crucificados por um combate onde não é fácil distinguir o que é comum ao combate da imaginação humana e o que é estritamente privado. Sá-Carneiro e Pessoa, igualmente, nos põem em contacto com a sua cruz pessoal, mas ela é uma mera projecção da cruz mais funda da realidade que um e outro levantam miraculosamente do chão suspendendo-a por uma ironia do imaginário que é a suprema vitória da alma. Esta vitória abre a porta por onde nós próprios entramos. Com requintado pudor Sá-Carneiro e Pessoa avançam para nós pintados, mascarados. O arlequim foi o emblema desta geração funambulesca e audaciosa. Ele dança sobre a sua própria cruz e essa dança reabsorve o horror ao mesmo tempo que o exalta por contraste. É essa dança anímica que nos torna íntimos Sá-Carneiro e Pessoa e dá aos seus poemas um optimismo trágico. Os «totem» de «Presença» foram outros: o bobo-anjo, Job, Cristo, mais humanos por um lado, mas occasião perpétua de tragicomédia quando o poeta nos faz ouvir a voz de Job em vez da sua, ou, mais penosamente, a sua, em vez da de Job. A mesma geração concebeu o poeta, através de Júlio, como Pierrrot lírico e essa apaziguante presença define bem um certo tom menor, mas bem significativo, da poesia «presencista». Talvez fosse essa a vocação média de uma época que succedia a uma convulsão espiritual tão definitiva como a de «Orpheu». Mas sob a pressão deste abalo ou somente por natural defesa e intuição genial, Régio impôs ao melancólico Pierrrot a violência que conquistou os céus. Torga seguiu a mesma esteira, mas num e noutra são bem visíveis os vestígios dessa espécie de golpe de estado poético. Para cantar à sua própria altura num tempo ainda cheio de vozes ciclópicas, a sua voz foi obrigada a subir aos tons extremos. O seu protesto ou choro ouve-se na praça pública. Muitas vezes, a força do espectáculo trespassa-nos: são os grandes momentos de Régio e Torga. Mas sentimos algo da violência que exercem sobre nós a chaga do próximo, as

lágrimas altas da mãe atravessando a praça e conclamando céu e terra para assistirem à sua dor. Ao lado da depurada tragédia irónica, paradoxal e insólita de «Orpheu», este grande espectáculo dramático revela a sua estrutura clássica. E, de novo, um diálogo no interior de um mundo cuja estrutura animico-temporal se conserva idêntica à da poesia portuguesa anterior a «Orpheu». O drama é original, dentro de um mundo que o não é.

Como pode caracterizar-se o modo de ser de um período que se segue a uma revolução quando a sua estrutura tem mais afinidades com o tempo que a precedeu do que com os tempos revolucionários? De restauração? Mesmo se nos cingimos apenas à poesia como aqui o fazemos (o caso da «prosa» e da «crítica» são muito outros), «Presença» não justificaria, nem pela intenção nem pelos resultados, um título que insinua regresso artificioso e ausência de originalidade. Nada faz ao caso a longa e permanente história da «incompreensão», por parte de um Régio, de tudo quanto em «Orpheu» é propriamente «modernista» ou da sua não velada reticência em relação a um Pessoa, para já não falar do gosto conservador e classicizante cada vez mais acentuado do mesmo poeta. Quanto a Gaspar Simões, a sua atitude oscilou do ditrambo à pura denegação de seriedade literária à poesia de Pessoa. Somente Casais Monteiro, como poeta e como crítico, guardou uma relação não ressentida com o clima e os valores típicos do Modernismo. Mas uma andorinha não faz a primavera. Quando muito o seu caso provará que a obra de cada «presencista» se inscreve em horizontes dificilmente redutíveis a qualquer elemento comum. A história interna do «presencismo», as irreduzibilidades, os conflitos entre os seus protagonistas inclinam a pensar que a categoria histórico-literária «Presença» não tem verdadeira essência. Que o mais prolífico dos seus críticos e panegiristas se dê conta, não sem coragem, passados vinte anos sobre as suas apologias, que a poesia dos seus camaradas de geração «ignorou» fenómenos tão

consideráveis para a definição e perfil da poesia «moderna» como Rimbaud e Mallarmé, não ajuda muito, nem a admitir uma coerência interna do movimento resumida pelo mesmo crítico no *slogan* «Nós, a Presença», nem, sobretudo, a endossar como evidente o seu carácter de «modernista».

Não exageremos, porém, nem tomemos como norma opções que tiveram sempre em conta de preferência o simples perfil sociológico de um grupo literário e as necessidades da estratégia cultural que lhe foram próprias, do que a natureza das criações que lhe deram corpo. A referência ao Modernismo é para «Presença» mais do que vinculação anedótica e passageira. Mas convém assinalá-la de maneira tal que se possam entrever relações de conteúdo entre Modernismo e «Presença» e não meras afinidades, aproximações ou identidades, como as que a associação crítica «Orpheu»-«Presença» institui. O recurso à designação de *Segundo Modernismo* introduz a ideia de uma diferença numa continuidade e por isso mesmo não é mais satisfatório. O acento é colocado na cronologia, não na natureza dos dois fenómenos culturais. Quanto a nós, sugeriríamos como mais adequada à realidade profunda de «Presença» e à topografia do nosso panorama cultural a designação de *Contra-Revolução do Modernismo*. Com este epíteto se referenciará uma espécie de bonapartismo poético que, parecendo conduzir ainda a «revolução» e dalgum modo a conduzindo, se serve dela para fins privados e mesmo opostos ao impulso revolucionário inicial. As intenções subjectivas pouco contam ao lado das obras e estas representam, por cima do chamado Modernismo, uma religação ao fluir tradicional da poesia portuguesa. Na medida em que a referência ao Modernismo se impõe (e talvez nada impeça de pensar que o universo de Régio se pode explicar sem ela), «Presença» aparece-nos como *reflexão sobre o Modernismo* e, simultaneamente, *refracção do Modernismo*. Bastava isto para cavar uma diferença que o culto da personalidade e da originalidade, conscientemente professado, só podia acentuar

até converter o falso filho num autêntico rival. As premissas teóricas de «Presença» já pré-anunciavam o assassinato ritual do Pai, coisa que esta geração freudiana compreende bem. Mas nem foi preciso ou não pôde consumir-se um tão natural e salutar ritual, pela simples razão de que esse Pai foi sempre um Outro, tremendamente diferente do filho que dele se reclamou. Se o único dever da Poesia é salvar o seu tempo com as armas desse tempo, «Presença» realizou as suas promessas. Mas o seu «tempo» não é o tempo de «Orpheu», misteriosamente mais antigo e mais jovem. Notando-o, separamos o que separado está, embora o hábito ou uma filiação dos lábios nos mostrem em «Orpheu» e «Presença» ramos de uma mesma árvore.

Acaso estas clarificações no domínio da sociologia literária e cultural não tenham a importância que geralmente se lhes atribui. Mais valera, talvez, encerrar os autores um por um e para cada qual considerar os poemas e sua arquitectura única em função daquela realidade que eles criam pela sua existência, a qual não é jamais, nem dedução poética ideal, nem projecção, nem exemplificação daquela estrutura arquétipa que fatalmente toda a nomenclatura genérica nos inculca. Em todo o caso, a seriedade perfeita impôr-nos-ia o caminho inverso, o da *criação*, se tal se afigura necessário e há em nós o vício da inteligência que só o *geral* satisfaz (e que a poesia justamente des-faz), de categorias paradoxalmente genéricas e individualizantes, em correspondência com o universal concreto que cada poeta, cada poema e cada imagem promovem pelo seu surgimento. Em vez disso, o costume é descer (assim se pode dizer com dupla prioridade) de significados culturais genéricos, muitas vezes simplesmente transferência de outros, válidos para domínios diversos (da arquitectura ou da pintura para a literatura ou a música) para as realidades bem ímpares do poema e da obra que elas não esclarecem mas inundam de uma generosa luminosidade global que é pior que a noite. O uso de tais categorias, além da nulidade efectiva de pensamento a que dá lugar pela repetição me-

cânica e fácil que permite (quem pensa hoje algo de «vivido» e «sério» sob as categorias de «romantismo» ou «realismo» se as não refere a tal imagem precisa, a tal obra, etc.?), assemelha-se ao conhecimento que de pessoa de família nos dão os estranhos. Mas aqui se situa a «verdade» desse hábito e a razão de ser desse uso que não é somente filho da natural inércia do espírito. Também uma «intimidade» perfeita com a obra, poema ou imagem esconde uma ilusão. E de algum modo numa essencial *exterioridade* que nós acedemos ao poema, ou o poema encontra eco em nós. Melhor ainda, é numa essencial *exterioridade* que ele próprio se gera não só pela história, pela linguagem, pelo inconsciente activo que o promove, como pela arquétipa imaginação nossa que o recria. Acontece apenas que essa exterioridade não recobre no domínio do imaginário o terreno da inteligibilidade e é aqui que nasce o equívoco e a impropriedade das melhores categorias literárias. Mesmo essas, ao que apontam é sobretudo à universalidade do inteligível, não à universalidade da imaginação, a qual sendo finita é ao mesmo tempo indeterminada. A poesia é justamente a sua determinação indeterminada.

Se a dificuldade é grande quando se trata de categorias, nas quais se reflecte, ao menos, o inteligível do imaginário (idealismo, realismo, etc.), quer dizer do emprego daquelas que são meramente anedóticas, contingentes, polémicas ou históricas? «Modernismo» é certamente uma delas, e só a alusão precisa a tais e tais formas pode evitar o «vago» e múltiplo conteúdo que o vocábulo pode suportar. Os espanhóis chamam «modernismo» a algo que nada tem que ver com o nosso «modernismo», como é sabido. Porventura, referir «Orpheu» e «Presença» a uma categoria historiográfica tão equívoca seja ainda perpetuar um hábito banal e banalizado. Fazendo-o, limitamo-nos a aceitar como ponto de partida um estado de coisas existente, para não contrariar demasiado o gosto tão nacional (e ibérico) das classificações de escola, movimentos, grupos, paradoxalmente filho da

vontade de ter uma figura à parte e muito sua. Talvez nenhuma geração de críticos tenha cultivado tanto esse pendor como a de «Presença», precisamente, sobretudo João Gaspar Simões, que se fez dessa proliferação generosa de «escolas» e «qualificativos genéticos», mais ou menos válidos, uma verdadeira especialidade. A referência crítica explícita ao Modernismo é igualmente obra de «Presença», como o binómio «Orpheu»-«Presença». Não conviria retomar mais fundo toda esta mitologia literária e revê-la a uma luz que não seja ainda a que nos advém da mesma «Presença»? Quando se considera a sério a questão, como não estranhar que se chame inocentemente *modernista* um mundo poético no qual aparece em todo o esplendor justamente a pavorosa má consciência da Modernidade? Como reclamar para Sá-Carneiro e Pessoa um título que convém, quando muito, aos Marinetti, aos Cendrars, a Appolinaire ou aos jovens Almada e António Ferro?

No jogo polémico dos epítetos de escola houve um nítido triunfo da forma sobre o conteúdo. Essa «forma» é igualmente significativa e como mais chocante, em superfície, emprestou à ideia de «modernista» a parte de realidade literário-social que contém. «Modernismo» assinala a irrupção frenética de ritmos, formas, objectos insólitos do mundo burguês em plena expansão ou explosão histórica. Num ou noutro grande poema, Pessoa, geralmente por interposto autor (e isto significa), parece entre-gar-se de alma e coração à vertigem externa, ao êxtase grandioso e puro dessa «moderna» existência. Mas o frenesi mesmo marca a teatralidade essencial desse êxtase, face histórica de um tédio visceral e inafundável. Ora é esse tédio em forma de gente, no qual não é proibido ver a interiorização fabulosa de uma civilização intrinsecamente caótica, que é Pessoa. A Existência inteira, real ou sonhada, antiga ou moderna, é consumida, fragmentada ou arrumada com meticulosidade infinita na mala, ela mesma irreal, desse prodigioso Tédio. A crítica de inspiração marxista viu bem o que há de antimoderno, nilista no uni-

verso de Pessoa. Só não viu tão bem até que ponto essa *alienação* é a imagem mítica de um mundo alienado e alienante. A transcrição inigualável da alienação humana corresponde um apelo em surdina, heróico em Mensagem ou pleno de lágrimas reais e irreais em Álvaro de Campos, a uma nova Criação ou impensável regresso àquela oculta Unidade cuja negativa presença é o amargo e invicto coraçao do poeta de Pessoa. Isto concorda mal com o delírio exterior e a apropriação fácil da contemporaneidade que define o moderno e a modernidade. Todavia, num ponto, o essencial, o mundo de «Orpheu» merece como nenhum outro o nome de *moderno*: não só há um acordo íntimo entre a convulsão espaço-temporal operada por «Orpheu» e a perturbação operada pela técnica moderna e o viver *moderno*, como a imagística sobre a qual opera a fantasia de Sá-Carneiro, Pessoa, Almada, é de uma quotidianidade, de uma banalidade, de uma actualidade que a poesia anterior, mesmo a de Cesário, o Mestre, não conhecera.

Com imagens triviais e mesmo grosseiras realizam a mais insólita das alquimias e instituem uma profundidade metafísica que não se concebia senão ligada a elementos «nobres» ou a um «tom» igualmente «nobre» como é o caso de Antero ou Teixeira de Pascoaes. Como será de novo o de Régio e o de Torça, cuja imagística sem ser «nobre» no sentido de Antero ou Gomes Leal é «excepcional», «simbolizante» antes mesmo que o movimento do poema a converta em símbolo. Há um sem-número de afinidades entre o clima de Régio e o de Gomes Leal, por exemplo, tanto no fundo como na forma. E uma vez mais, revertendo ao nosso *leitmotiv* único, somos confirmados na visceral diferença entre «Orpheu» e «Presença». A referência ao Modernismo, quer no sentido banal, quer num outro mais respeitoso do conteúdo, não clarifica esta diferença senão em termos de uma dialéctica em que o negativo é mais importante e decisivo do que o positivo.

Apesar de tudo, a premissa destas reflexões, premissa for-

mal, foi a de aceitar o «Modernismo» como prateleira convenientemente para nela depor «Orpheu». Seja assim. A conclusão será, então, de repetir uma vez mais que nesse caso convém não meter «Presença» na mesma barca. Se «Orpheu» é Modernismo, «Presença» não é uma «segunda» manifestação do fenómeno formal e espiritual que leva esse nome. É outra coisa, que sustenta com essas relações complexas e de que apontamos alguns caracteres, na medida em que «Presença» o permite. A maneira como surgiram, *depois* de «Orpheu», cronologicamente falando (e já esta coordenada não recobre com exactidão «o tempo cultural» de cada fenómeno) não determina o seu verdadeiro lugar no contexto dos nossos valores literários. Também nasceram ao lado de «Orpheu» e até *antes*, não só na medida em que nasceram de outros, mas naquela mais profunda em que se nasce de si mesmo. Foi, decerto, esta maneira de nascer de si quem tudo comandou ou, pelo menos, tudo inflectiu. Os «presencistas» assomaram à vida literária num horizonte tornado extralúcido pela irrupção da poesia «modernista», para viver em seguida as dificuldades dessa lucidez e mesmo as mútuas incompatibilidades. É nesses que a noite de Sá-Carneiro e Pessoa, ou parte dela, se faz dia e essa natural conversão apaga as diferenças sem as anular. Daquela lucidez e seus meandros «Orpheu» era um espelho. Mas, para eles, «Presencistas», não para os homens dessa barca desarvorada. «Orpheu» nasce da noite, caminha no labirinto, busca os deuses ou único Deus que deve libertar da treva original. Sá-Carneiro e Pessoa buscam porque *não são*. Os «presencistas» *são* e buscam. A veemência, a angústia, a autenticidade destas duas buscas aparecem como identidade ou signo de identificação. Psicologicamente é exacto. Traduzem ambas formas da inquietação romântica. Mas o diverso nascer para si mesmas os separa. É ontológico e literário ao mesmo tempo. É a diferença que separa a busca de Alguém por alguém da Procura, ao mesmo tempo, da sua própria realidade e da Realidade. O universo de «Orpheu» é o de um abalo radical que num

segundo de terror e êxtase confunde na terra descolada os deuses e os demónios. O drama de «Presença» é o de homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar. Enquanto o não acham, o prazer e a angústia da busca lhes servem de verdadeiro deus.

VITORINO NEMÉSIO OU DA LIVRE NAVEGAÇÃO (NO MAR POÉTICO DE DEUS)

Minha respiração, noiva do vento. ¹

Naquilo que outros vêem um vago talento e sorte.

Outros: belas qualidades, mas purgativo, aquele magnésio... ²

Levo coisas tão simples como o meu sonho e a minha morte. ²

Onde o eterno levanta, com pequenos

Sinais de tempo astral que a carne capta.

Uma águia de fogo que me rapta. ³

Embora pareça estranho, tratando-se de povo tão «católico» como o nosso, não é rica de seara mística relevante a já bem longa navegação da nossa espiritualidade. Isso se deve, sem dúvida, à candura um pouco rústica do nosso catolicismo, ao reinado em distraído aproblematismo com que é pensado e vivido. Basta percorrer a *Antologia da Poesia Religiosa*, de José Régio,

¹ «Áspera Vida — I», in *Nem Toda a Noite a Vida*.

² «Desabafo», *ibid.*

³ «Águia de Fogo», in *O Verbo e a Morte*.