

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**REVISTA *PRESENÇA* NO CENÁRIO PORTUGUÊS**

**EMANUELLE PRISCILLA LENSCHUKO**

**GUARAPUAVA  
2016**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**REVISTA *PRESENÇA* NO CENÁRIO PORTUGUÊS**

Dissertação apresentada por  
EMANUELLE PRISCILLA  
LENSCHUKO, ao programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade  
Estadual do Centro-Oeste  
(UNICENTRO), como um dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre em  
Letras.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dra. RAQUEL  
TEREZINHA RODRIGUES

**GUARAPUAVA  
2016**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

L573r      Lenschuko, Emanuelle Priscilla  
Revista *Presença* no cenário português / Emanuelle Priscilla Lenschuko.–  
Guarapuava: Unicentro, 2016.  
xii, 122 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
Programa de Pós-Graduação em Letras; área de concentração em  
Interfaces entre Língua e Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues;

Banca examinadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, Profa. Dra.  
Stela de Castro Bichuette da Silva.

#### Bibliografia

1. Literatura Portuguesa. 2. Modernismo. 3. Revistas Literárias. 4.  
*Presença*. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

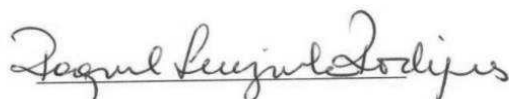
CDD 20. ed. 076

## TERMO DE APROVAÇÃO

**EMANUELLE PRISCILLA LENSCHUKO**

**REVISTA *PRESENÇA* NO CENÁRIO PORTUGUÊS**

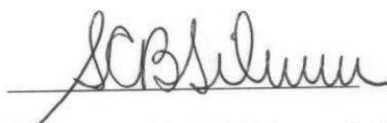
Dissertação aprovada em 25/02/2016, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues  
(UNICENTRO)  
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira  
(UFSCAR)  
Membro Titular



Profa. Dra. Stela de Castro Bichuette da Silva  
(UNICENTRO)  
Membro Titular

**GUARAPUAVA-PR  
2016**



Aos meus avós, Tereza e  
Custódio (*in memoriam*),  
pelo amor, orações e preocupação...

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir vida e saúde para chegar até aqui.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, minha orientadora de sempre, que tornou possível a concretização deste trabalho ao me apresentar a *Presença*. Também por todo o suporte realizado desde 2008, através de seus livros e das aulas sobre Literatura Portuguesa.

Às professoras Carla Alexandra Ferreira e Stela de Castro Bichuette, pela leitura atenta deste trabalho, assim como pelas valiosas e necessárias contribuições.

À minha família, pelas orações, pensamentos positivos, preocupações e compreensão nas ausências. Longe ou perto, sinto o amor verdadeiro de cada um de vocês. Em especial aos meus avós maternos, Tereza e Custódio. Esta conquista é nossa.

Ao meu amor, Leandro Michalovicz, sempre presente, um dos responsáveis por esta conquista. Por acreditar em mim, me impulsionar a cada dia e me mostrar que há muito a viver, esta vitória também é sua.

Aos amigos, poucos, mas verdadeiros amigos, pelas conversas alegres e encorajadoras.

À Rose, “no mesmo barco”, por dividir as angústias, pelas conversas, ideias trocadas e apoio ao longo desta caminhada.

*Todas as escolas abrem janelas, mas todas, depois, tendem a fechá-las. Estar sempre à janela aberta é reagir contra as escolas. Nenhuma escola vale mais do que outra: Os homens é que sim.*

(José Régio)

LENSCHUKO, Emanuelle Priscilla. **REVISTA *PRESENÇA* NO CENÁRIO PORTUGUÊS** (122 f.) Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO. Orientadora: Prof. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava, 2016.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar a revista *Presença* por meio da análise de 25 ensaios-manifestos contidos no Tomo I deste periódico, pesquisando os seus objetivos enquanto uma revista literária portuguesa surgida em 1927, que se dispôs a revolucionar o cenário literário coimbrão da época, desde o material em que fora produzida até a proposta a qual esteve engajada, ou seja, a conquista de uma literatura, de fato, viva. Não temos a pretensão de promover teorizações amplas e/ou finitas, a respeito da *Presença*, uma vez que pelas próprias palavras de David Mourão-Ferreira (1977) “qualquer que seja o estereótipo, ainda que mínimo, de verdade ou pelo menos de verossimilhança, nem a soma de todos eles lograria alguma vez definir ou caracterizar, na sua globalidade, o que, de fato, foi a *Presença*”. Ainda assim, e com maior desafio objetivamos, através do Tomo I, pelos ensaios selecionados, promover o acesso a esta produção literária, tão importante ao modernismo português, além de perscrutar a energia motriz que fez com que seus colaboradores a conduzissem, com algumas dissidências, sem dúvida, por mais de treze anos de uma produção intensa, provocativa e, sobretudo, reflexiva sobre o que se fazia por/e se entendia de Literatura, de meados de 1930 em Portugal. Para tal estudo, utilizamos alguns textos, dentre eles destacamos: Adolfo Casais Monteiro (1959, 1995), Clara Rocha (1985) e edições integradas nas comemorações do cinquentenário da revista *Presença*: David Mourão-Ferreira (1977) e Jorge de Sena (1977).

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa. Modernismo. Revistas Literárias. *Presença*.

LENSCHUKO, Emanuelle Priscilla. **PRESENÇA MAGAZINE IN THE PORTUGUESE SCENARIO** (122. f.) Dissertation (Master's Degree in Letters) – The Midwestern State University – UNICENTRO. Advisor: Prof. Dr. Raquel Terezinha Rodrigues. Guarapuava, 2016.

### ABSTRACT

The aim of this dissertation is to present *Presença* literary magazine by the analysis of 25 essay-manifests contained in the Tome I of this periodical, researching its goals while a Portuguese literary magazine emerged in 1927, which was willing to revolutionize the Coimbra literary scenario at time, since the material that had been produced until the proposal which was engaged, in other words, the conquest of a literature, in fact, alive. There is no pretension to promote wide and/or finite theorizations about *Presença*, since in the very words of David Mourão-Ferreira (1977) “any stereotype, still being minimum, by the truth or at least by verisimilitude, neither the sum of all of them would be once successful to define or characterize, in its totality, what, in fact, was the *Presença*”. Nevertheless, and with the biggest challenge we aimed, by Tome I and the selected essays, to promote the access to this literary production so important to the portuguese modernism, also scrutinizing the motive energy which have made that the *Presença* collaborators have conducted it, with some dissidences, no doubt, for more than thirteen years of an intense, provocative, and above all, reflexive about what was made and/or understood as Literature, in the middle of 30s in Portugal. To make this study possible, some texts were necessary, among them we can highlight: Adolfo Casais Monteiro (1959, 1995), Clara Rocha (1985) and integrated issues in the fiftieth anniversary of *Presença* magazine: David Mourão-Ferreira (1977) and Jorge de Sena (1977)

**Keywords:** Portuguese Literature. Modernism. Literary Magazines. *Presença*.

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Recorte da Revista <i>Presença</i> demonstrando o formato de venda da revista, avulsa ou em série de três números. ....	23
<b>Figura 2:</b> Recorte da Revista <i>Presença</i> demonstrando os agradecimentos e comunicado aos leitores. ....	23
<b>Figura 3:</b> Recorte demonstrando a divulgação que a revista fazia de outras obras e seus escritores. ....	24
<b>Figura 4:</b> Recorte demonstrando a divulgação que a revista fazia de outras obras e seus escritores. Enfoque à chamada para compra. ....	25
<b>Figura 5:</b> Recorte de propagandas variadas, presentes nos números 16, 17 e 18 da revista. ...	26
<b>Figura 6:</b> Recorte de propagandas variadas, presentes nos números 19, 20 e 21 da revista. ...	27
<b>Figura 7:</b> Recorte de propagandas variadas, presentes no número 22 da revista. ....	28
<b>Figura 8:</b> Recorte de propaganda presente no número 23 da revista. ....	29
<b>Figura 9:</b> Recorte de propaganda presente no número 24 da revista. ....	29
<b>Figura 10:</b> Recorte demonstrando o término das publicações da primeira série da <i>Presença</i> . Enfoque ao agradecimento ao público. ....	87

## ÍNDICE DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Mapeamento dos 27 números do Tomo I da revista <i>Presença</i> (março de 1927 a julho de 1930).....	39
--	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 GERAÇÃO <i>PRESENÇA</i>: 1927 a 1940 .....</b>	<b>16</b>
<b>2 SOBRE REVISTAS .....</b>	<b>21</b>
2.1 Revistas Literárias e seu potencial: Facetas da <i>Presença</i> .....	21
2.2 Revista <i>Presença</i> e sua missão renovadora .....	31
<b>3 <i>PRESENÇA</i>: passando em revista os ideais de uma folha de arte e de crítica .....</b>	<b>58</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>89</b>
<b>REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....</b>	<b>92</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>96</b>



## INTRODUÇÃO

Sobre a *Presença* pouco ou nada sabia até 2009, ano em que, através das aulas de Literatura Portuguesa, ministradas pela professora Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, na graduação em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, tive acesso a esta revista literária, a qual desde então tornou-se para mim, objeto de estudo e grande interesse.

Minha caminhada acadêmica até o mestrado, se deu por meio da *Presença*, sendo que os frutos do interesse e trabalho com a revista foi, até o momento, um artigo em 2010, destinado à conclusão da graduação, intitulado - “A Representação da revista *Presença* e seu expressivo legado”.

Mais tarde em 2013, pretendendo aprofundar as leituras e pesquisas sobre o periódico e como requisito para conclusão de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários, escrevemos outro artigo denominado - “Revista *Presença*: Indelével permanência através do tempo”.

Já no programa de mestrado, iniciado em 2014, do qual esta dissertação é fruto e sob a orientação da Prof. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, a oportunidade de desenvolver um trabalho ainda mais meticuloso e amplo me foi dada. Dessa forma, ao longo de sete anos a revista *Presença* foi/é a responsável pelas minhas conquistas acadêmicas e pelo meu crescimento nas Letras, especialmente na Literatura Portuguesa, por meio de tantos textos que de desconhecidos passaram a presentes e necessários à minha formação.

Desde 2009, quando iniciamos as leituras e escrita dos artigos sobre a revista, vários foram os enfoques e recortes feitos sobre a *Presença*, desde a pesquisa de sua fortuna crítica, a seleção de alguns números do Tomo I para pesquisa e análise, escrita da recepção pelo viés do crítico literário, até que se chegou à escrita desta dissertação, o que possibilitou um estudo mais minucioso e ao mesmo tempo fluido, das leituras de que tive acesso desde o conhecimento da revista até outras, igualmente importantes, e que foram feitas no decorrer do mestrado, essenciais para que este trabalho fosse possível.

Dessa forma, de toda a produção da revista, selecionamos como *corpus* o tomo I, que possui 27 números e desses, elencamos 25 ensaios-manifestos<sup>1</sup> da produção “crítica” da revista, uma vez que o nº 10 se restringe à antologia poética e os nºs 14 e 15 vêm agrupados. Visamos desenvolver nesta dissertação um estudo acerca da *Presença*, com a intenção de

---

<sup>1</sup> Ao longo da dissertação há a ocorrência dos termos: ensaio, ensaios de crítica, ensaio-manifesto, ensaio-panfleto, número-manifesto. Optou-se por preservar a autenticidade de cada autor em relação à nomenclatura utilizada em suas produções. Em virtude disso, várias serão as redações adotadas ao se tratar da crítica produzida pelo grupo.

apresentar ao leitor os objetivos e ideais defendidos pelos presencistas e que foram desenvolvidos ao longo desse tomo, por meio desses ensaios-manifestos.

Sobre o restante da produção, que consta no Tomo I, construímos o mapeamento da revista, que vai demonstrar, em forma de panorama, as produções, a que categoria pertencem e seus respectivos autores, colaboradores importantes à missão da *Presença*. Também foi necessário o acesso às edições especiais, lançadas em 1977, em comemoração ao cinquentenário de surgimento do periódico.

Dessa forma, visamos fazer conhecer e propor cada vez mais estudos sobre periódicos, em específico as revistas literárias, tão engajadas à divulgação de autores, de suas criações literárias, artísticas e críticas, sendo de extrema valia para o conhecimento da própria história da literatura e para a história cultural.

Para Maria Lucia de Barros Camargo (2003, p. 30), “pensar as revistas literárias como formas organizadoras do campo literário e artístico significa considerá-las ao mesmo tempo como o elemento que institui e dá voz a grupos de artistas e intelectuais, que elegendo afinidades, valem-se das revistas para constituir-se e para defender e propagar novos valores literários, estéticos e, também, políticos”.

No caso da *Presença*, possibilitou, sobretudo, conhecimentos em relação à vida cultural portuguesa e ao modernismo em Portugal, que além de dar continuidade às ideias de *Orpheu* e de eleger os membros desse período como "mestres", pregou uma literatura mais intimista e artística. A revista foi extremamente importante para a difusão do Modernismo em Portugal, representando uma segunda fase dele, mais crítica do que criadora. Isso graças ao espírito crítico de seus fundadores. *Presença*, pelas palavras de David Mourão-Ferreira (1993, p. 7), “foi a primeira revista ou folha de arte e de crítica publicada em Portugal a manifestar uma viva e continuada atenção ao cinema e também uma das que melhor ensaiaram, embora com modestos recursos, múltiplas seduções de um novo e coerente grafismo”.

Independente do direcionamento, das intenções, interessante é observar que o estudo das revistas literárias possibilita uma infinidade de descobertas, em campos distintos do saber, são, sem dúvida, meios profícuos para a revelação de novos trabalhos. Sendo assim, para atingir o objetivo traçado, esta dissertação foi estruturada da seguinte forma: introdução, três capítulos, considerações finais e referencial bibliográfico.

Na Introdução, apresentamos o interesse pelo assunto pesquisado, assim como a importância deste estudo para a literatura e futuros trabalhos, os objetivos pretendidos com a pesquisa e a estruturação da dissertação.

No primeiro capítulo, denominado “Geração *Presença*”, visamos situar e apresentar o presencismo português, representado pela revista coimbrã. Presencismo que será aprofundado no segundo capítulo, por meio da apresentação das facetas da *Presença* e sua missão renovadora.

No segundo capítulo, intitulado “Sobre Revistas”, tratamos das revistas literárias de uma forma geral, apresentando as características comuns a elas, seus interesses, dificuldades encontradas para prolongamento, enfocando, em seguida, as facetas da *Presença*, objetivos defendidos pelos presencistas, sua missão renovadora, as dificuldades e dissidências. Além do mapeamento que realizamos sobre o tomo I, no que diz respeito a situar os colaboradores e de que forma contribuíram para a produção desse tomo.

No terceiro capítulo, “*Presença*: passando em revista os ideais de uma folha de arte e de crítica”, apresentamos a análise feita sobre os 25 ensaios-manifestos que representaram os interesses da revista em seu primeiro tomo, divulgando os objetivos pretendidos por ela.

Por fim, constam as considerações finais e o referencial bibliográfico necessário para a viabilização deste estudo, onde estão elencados escritores como: Adolfo Casais Monteiro, por meio das obras: *A Poesia da Presença* de (1959) e *O que foi e o que não foi o movimento da Presença* de (1995), Clara Rocha através da indispensável obra *Revistas Literárias do século XX em Portugal* de (1985), também edições integradas nas comemorações ao cinquentenário de surgimento da revista *Presença*, todas de 1977, através das valiosas contribuições de David Mourão - Ferreira, João Gaspar Simões, Jorge de Sena e José Régio. A obra *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1982) de Fernando Guimarães, a edição facsimilada compacta da revista *Presença*, de 1993, entre outras.

## 1 GERAÇÃO *PRESENÇA*: 1927 a 1940

*Os cavalos da cavalaria é que formam a cavalaria. Sem as montadas, os cavaleiros seriam peões. O lugar é que faz a localidade. Estar é ser.*

(Fernando Pessoa)

Faz-se imprescindível estabelecer o contexto no qual Portugal se encontrava anos antes do surgimento da geração *Presença*, uma vez que, pelas palavras de Fernando Guimarães (1982, p.69) “Estava-se no período da chamada Grande-guerra (1914-1918) e Portugal debatia-se com uma profunda e generalizada crise, a qual não deixou de se manifestar também no campo cultural, quando a esse aspecto, vivia-se um tempo de encruzilhada”.

Adolfo Casais Monteiro (1995, p. 119), descreve o descontentamento para com o plano cultural desse momento, ao afirmar que:

Alguns jovens escritores, com pouco mais de vinte anos, aos quais aproximara menos a certeza quanto ao que aspiravam realizar do que a consciência de um mundo estar chegando ao seu fim, encontravam perante si uma literatura cuja falta de sentido e motivação lhes tornava impossível a hipótese de serem os seus continuadores. Mas a falta de sentido não era apenas da Literatura; com efeito, nada mais irreal do que a sociedade portuguesa no momento em que a guerra se desencadeia [...] Um pseudo simbolismo, um tradicionalismo que nem sequer era “nacional”, mas na realidade a fixação obstinada sobre as tradições da vida provinciana, ecos parnasianos e naturalistas, tudo sob um verniz de mundanismo elegante. (MONTEIRO, 1995, p. 119)

Clamava-se por nomes conscientes e cheios de força criadora, capazes de renovar verdadeiramente o campo literário. É nesse contexto que estreiam duas importantes revistas, mais precisamente nos anos 1915 e 1917, respectivamente, *Orpheu*<sup>2</sup>, representante do 1º modernismo de Portugal e a *Portugal Futurista*<sup>3</sup>, que se afiguraram como tentativas à ruptura necessária no contexto cultural vigente.

<sup>2</sup> Lançada em março de 1915, com direção de Luís de Montalvor em Portugal, e Ronald de Carvalho no Brasil, contou com a participação de vários poetas, dentre eles, Fernando Pessoa.

<sup>3</sup> Lançada em novembro de 1917, com direção de Carlos Porfírio e importante participação de Almada Negreiros. O único número produzido foi apreendido pela polícia, nas vésperas da revolução que instauraria a ditadura de Sidónio Pais, chamado por Fernando Pessoa de “Presidente-Rei”.

Sobre a importância dessas duas revistas e outras, que surgiram na sequência, Monteiro (1995, p. 119-120), afirma que:

Nada deixava prever a explosão daquilo que, nesse tempo, só podia ser tomado como antiliteratura, ou obra de loucos, como aconteceu. Nas suas linhas gerais, porém, o movimento era muito menos “escandaloso” do que os seus precursores europeus. É evidente que destes alguma coisa o *Orpheu* herdou, mas hoje damos conta de que a sua influência pouco mais foi do que o detonador do explosivo. Os dois únicos números publicados do *Orpheu*, o único de *Portugal Futurista* e as restantes e poucas publicações todas efêmeras que mantiveram a continuidade do movimento, revelam elementos que são próprios do modernismo português. Na realidade, aquela revolução não tinha superstições formalistas, e o fundo das coisas preocupou-a mais do que os problemas técnicos, coisa que resulta evidentemente de a fisionomia do modernismo ter sido dada, sobretudo, pelas duas figuras que mais significativamente o representam: Pessoa e Sá-Carneiro.

Nesse momento verifica-se o surgimento bastante polêmico do Futurismo, ao qual Portugal teve acesso por meio de intelectuais portugueses que se encontravam em Paris, dentre eles, Mário de Sá-Carneiro e o pintor Guilherme Santa-Rita que acolheu o movimento Futurista com grande entusiasmo, assumindo-se como seu líder em Portugal, o que, contudo, iria se consolidar apenas na publicação de “quatro trabalhos futuristas”, no segundo volume da revista *Orpheu*, datada de julho de 1915.

O Futurismo, nos dizeres de Guimarães (1982, p. 69):

Assumia com uma franca posição de vanguarda, voltado como estava para o mundo moderno, para uma atitude ou sensibilidade estética renovadoras. Representava, portanto, uma afirmação da “consciência exata da atualidade”, a qual emblematicamente se traduzia nesta invectiva dirigida por Almada Negreiros<sup>4</sup> aos portugueses: “É preciso saber que sois Europeus do século XX”.

Neste mesmo cenário,

O outro caminho que se cruza refere-se ao prolongamento duma tradição em que se reassume um tempo de certo modo romântico através do Saudosismo e, também, do chamado Nacionalismo Literário. É a esperança do passado, de que Teixeira de Pascoaes será um dos paladinos, por vezes ingenuamente iluminado pelo humanitarismo revolucionário que vinha dos tempos de implantação da República. (GUIMARÃES, 1982, p. 69)

Essa esperança no passado estaria associada à defesa, por parte de Pascoaes e seus parceiros, de uma renascença que possibilitaria “reviver no povo português a alma

---

<sup>4</sup> Almada Negreiros (poeta, dramaturgo, romancista, caricaturista, coreógrafo e... *futurista*), considerado “louco” em virtude do escândalo que o lançamento do “Manifesto Anti-Dantas” representou. <http://memoriavirtual.net/2005/02/22/futurismo-em-portugal>. Acesso em 27/01/2016.

portuguesa”. Esse desejo culminaria na criação da Renascença Portuguesa e da revista *A Águia* (1910 a 1932), na cidade do Porto.

O fato é que outras tantas tentativas foram feitas, por meio da criação de novas revistas literárias, com diferentes tendências e colaboradores. Destacam-se a *Athena* (1924-1925), dirigida por Fernando Pessoa e a *Contemporânea* (1922-1926) que mesmo desejando salvar a literatura da época, não representavam nada além de “tentativas” de manter vivo um segmento minoritário, praticamente ignorado pelo público em geral.

Fora preciso que em 1927, uma folha de arte e crítica, aparentemente desprezível, chamada *Presença*, surgisse em Portugal, para que, pelos dizeres de Adolfo Casais Monteiro (1995, p. 126):

Obtivesse um reconhecimento, ainda que não por parte do público em geral, mas de um grupo que teria a função histórica de restabelecer no seu devido lugar os valores trazidos à nossa literatura pelo primeiro modernismo, e acima de tudo, de afirmar desde os seus primeiros números a importância de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro como os verdadeiros grandes espíritos e grandes escritores da época correspondente aos movimentos de renovação da literatura europeia.

Dessa forma, *Presença* surge em Portugal, em um contexto político e cultural bastante conturbado, pouco mais de um mês da primeira tentativa frustrada contra a ditadura militar, que fora implantada em 28 de maio de 1926, ano anterior à primeira publicação da revista, datada de 10 de março de 1927. A respeito disso, Jorge de Sena, na obra comemorativa ao cinquentenário de lançamento da *Presença*, “*Régio, Casais, a Presença e outros afins*”, afirma que a:

*Presença*, portanto, nasce, logo após o 28 de maio, condicionada pela atmosfera de censura que dominará o país por décadas; vai esmorecer no fim dos anos 30, quando os seus diretores se dividem e [...] morre, com não menos caráter simbólico, em 1940, no ano em que a derrota da França, não significa tanto a vitória nazi que afinal não houve, mas de algum modo um fim de época: a daquela França e daquele Paris para que o mundo longamente havia voltado os olhos, quando sonhavam de renovações políticas ou literárias. (SENA, 1977, p. 28).

Sobre esse período de censura ao qual Portugal esteve dominado, vive-se “em um plano internacional, a consolidação do fascismo na Itália, a ascensão do nazismo na Alemanha, o endurecimento do estalinismo na União Soviética”. (MOURÃO-FERREIRA, 1977, p. 12). No entanto, segundo Mourão-Ferreira, desse momento político e histórico pouco se observaria nas publicações da revista *Presença*, uma vez que:

Pelas malhas da repressão se iam apertando cada vez mais. Então, a única alternativa dos presencistas, a fim de não serem silenciados (e, mesmo assim, alguns conheceram o cárcere, outros tiveram livros apreendidos), era de continuarem defendendo, no plano estético, os valores supremos da liberdade por que sempre lutaram. (MOURÃO-FERREIRA, 1977, p. 13).

Foi em oposição a esse contexto opressor, que a *Presença* acabou por definir-se ao assumir um encontro entre a literatura e a arte. Pelos dizeres de Guimarães (1982, p. 70) “*Presença* vinha a lume no momento em que entrava em crise na Europa a concepção de arte e de literatura, cuja defesa ela se propunha em Portugal. De fato, nas nossas letras era visível uma crise de independência dos valores intelectuais frente aos interesses de ordem moral, política e religiosa”.

Com esse cenário estabelecido, nos dizeres de Mourão-Ferreira (1977, p. 26), por meio da obra “*Presença da Presença*”, o local para o qual os olhos dos presencistas se voltariam, seria a Coimbra de 1925, pois desiludidos com o momento político vigente na época, “não lhes atraía nem a literatura oficial, muito menos a política, todavia o conhecimento de um grupo e de suas obras daria aos escritores da futura *Presença*, a sensação de parentesco”.

Para o autor seria, portanto, um dos principais propósitos dos jovens da *Presença*:

O de se apoderarem da herança de *Orpheu*, - não só para se prolongar, mas para coordená-la e explicá-la e se por um lado, o propósito de “explicação” foi por vezes inadequado ou mesmo nocivo o de “coordenação” teve os seus inegáveis méritos. Quanto ao de prolongamento, será melhor darmos a palavra a Fernando Pessoa: (Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade: transmite apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade). Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi. (MOURÃO - FERREIRA, 1977, p. 27)

Dessa forma, compreende-se com Mourão-Ferreira que, assim como a época, o local de representação de um grupo ou geração faz-se primordial para se compreender suas vicissitudes, já que “os homens de *Orpheu* eram quase todos de Lisboa, enquanto que os da *Presença* eram da província, naturais de vilas ou cidades de província. Dessa forma, os defeitos e as virtudes de *Orpheu* eram tipicamente citadinos, enquanto que os da *Presença* eram provincianos” (MOURÃO-FERREIRA, 1977, p. 27). O lugar tem, sem dúvida, importância como disse Fernando Pessoa, “os cavalos da cavalaria é que formam a cavalaria. Sem as montadas, os cavaleiros seriam peões. O lugar é que faz a localidade. Estar é ser” (PESSOA, 1927)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Fragmento do poema “*Ambiente*”, escrito por um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, com 1ª publicação na *Presença*, no nº 5. Coimbra: Junho de 1927.

E como tal, para Casais Monteiro (1995), a situação histórico-local será a propiciadora de coordenadas comuns ao historiador da literatura, para que assinale embora as fugas, os desvios e porventura os casos de excepcional superação, os anseios pelos quais uma geração clamou por uma literatura verdadeiramente livre e autêntica.

Com Mourão – Ferreira (1977) verifica-se, no entanto, que embora um dos objetivos da revista fora o da criação e crítica livres de circunstâncias de tempo e espaço, a maior parte da produção, ficara marcada por essas circunstâncias. E ainda, acredita que a *Presença* se mostrara emparedada entre o movimento que a precedera (o *Orpheu*) e o movimento que lhe seguiu (o *Neorrealismo*), já porque os valores que ela se propôs a defender seriam aos poucos esquecidos.

A respeito desses desencontros e às conquistas da *Presença*, recorre-se aos dizeres de Jorge de Sena (1977), ao afirmar que:

seja como for, cumpre entender a função que a *Presença* desempenhou e que foi decisiva: ela promoveu e revelou os homens de 1915; ela atacou a literatice ou literatura livresca como Régio lhe chamou, ela exigiu penetração e inteligências críticas, onde havia só superficialidades ou boas vontades jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura literária portuguesa ao nível da informação internacional que não interessara os homens de 1915 [...] e se *Orpheu* foi uma revolução, a *Presença* foi a contrarrevolução, na medida em que como sucede a todas as revoluções, tentou organizar a revolução e explicá-la criticamente, mas não no sentido de ter mantido o combate contra o academismo e a superficialidade, mas sobretudo, de ter lutado pela independência do escritor e da criação artística. (SENA, 1977, p. 30).

Sendo assim, observa-se como a *Presença* se empenhou em defender seus valores estabelecidos já no primeiro ensaio-manifesto, publicado em 10 de março de 1927, ao se apresentar como “folha de arte e crítica” e mesmo que inicialmente, despreziosa e modesta, vê-se que logrou muito mais, uma vez que a *Presença* representou o segundo modernismo português. Acerca disso, pelas palavras de Jorge de Sena (1977, p. 30-31) o “presencismo, não como escola, que não houve, mas enquanto época literária que foi, representou o modernismo, porque naquele tempo, quando se ia organizando a repressão da censura e a famosa ‘política do espírito’ fascista, proclamar aquela independência era um ato revolucionário”.



## 2 SOBRE REVISTAS

### 2.1 Revistas Literárias e seu potencial: Facetas da *Presença*

Uma revista é uma publicação periódica que, como o nome sugere, “passa em revista diversos assuntos, o que no início permite um tipo de leitura fragmentada, não contínua e por vezes seletiva, em que o leitor só lê aquilo que lhe interessa” e que, segundo Clara Rocha (1985), seria um tipo de publicação que depois de lida se abandona, amarelece e é esquecida.

Para Clara Rocha (1985), a história das revistas portuguesas sempre foi menos gloriosa do que a das obras literárias, por isso, o estudo dessas produções, enquanto viveiro de onde sairão nomes célebres, de diferentes momentos/movimentos estético-culturais e mesmo abertura de novos espaços de cultura, faz-se de extrema valia.

As revistas, assim como os jornais literários, serviram dentre tantas razões como relevantes canais de informação, uma vez que, para a autora:

A informação de massas é, pois, uma característica do nosso século, e a conseqüente apetência de informação talvez seja um dos motivos que explicam a proliferação de revistas e jornais que hoje se verifica. Pois a revista serve, antes de mais nada, para *passar em revista* uma série de informações. Noutras épocas e noutros contextos (Grécia, Idade Média, Renascimento, etc.) os jornais e revistas não teriam razão de ser, nem poderiam sequer editar-se. Só a invenção da tipografia, a democratização da escrita e da leitura e o hábito cada vez mais alargado socialmente de consumo da informação propiciaram o desenvolvimento e hoje a proliferação deste tipo de publicação. (ROCHA, 1985, p. 93-94)

E complementa:

É, no entanto, no século XX que as publicações periódicas conhecem um maior desenvolvimento, podendo contar-se, como já vimos, mais de duzentas com interesse literário. Elas respondem à apetência informativa do leitor dos nossos dias, que julgamos ser um dos fatores condicionantes da sua proliferação neste século. Se uma das funções possíveis da revista é, pois, informar, algumas publicações periódicas de caráter literário ou cultural fazem mesmo da informação um dos seus propósitos essenciais. (ROCHA, 1985, p. 97)

Clara Rocha (1985) afirma ter se manifestado em Portugal, cada vez mais, um ressurgimento do interesse pelas revistas e jornais literários do século XX, possibilitado por alguns fatores como: iniciativas editoriais de reedição; atenção renovada da crítica literária e intenção de prolongamento de uma dada revista. Essas formas de interesse, segundo Rocha, se

inscrevem em um fenômeno amplo, denominado “revivalismo”, onde são questionados dois pontos de vista:

O primeiro em se tratando de uma aproximação socioliterária, que estudaria as revistas como lugares de afirmação coletiva, indagaria as razões por que um escritor em Portugal começa geralmente por se lançar através de uma publicação de grupo e só depois segue o seu caminho individual [...] O segundo seria uma leitura intertextual das publicações periódicas desde 1900, que olharia todo esse material como acumulação, sucessão, sobreposição e diálogo, umas destinadas à sobrevivência e à glória, outras ao esquecimento, num esforço sempre renovado de fomentar e salvar a cultura deste país. (ROCHA, 1985, p. 20-21)

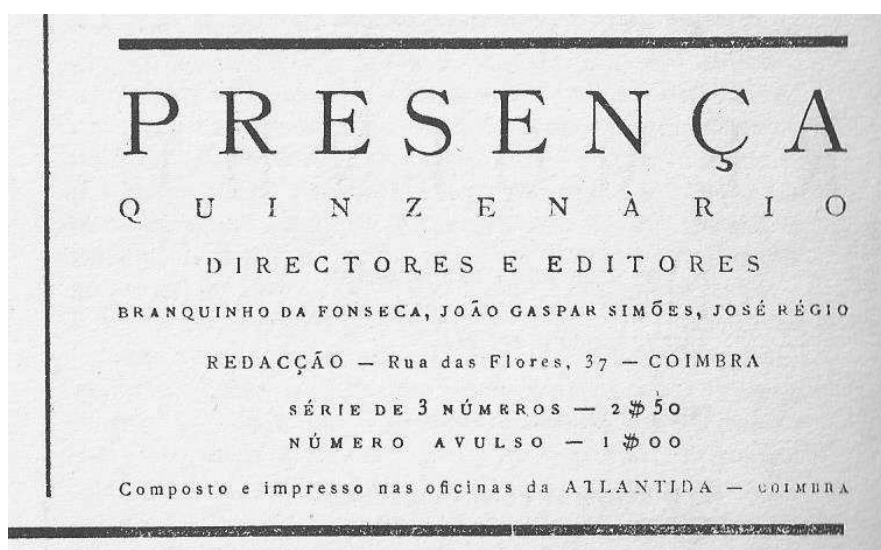
Esse fenômeno, portanto, conduziria à valorização do passado, ressaltando a experiência estética de movimentos subsequentes, que possibilitariam a afirmação e divulgação de ideais e escritos. *Presença* realizou esse trabalho em relação a *Orpheu*, pois, sem dúvida, possibilitou uma atividade de reabilitação literária ao inserir em seus números, artigos sobre a primeira geração modernista, o *Orpheu*.

Há que se observar também uma segunda função, aliada à informação, que é a da divulgação, ou como Rocha nomeia, o propósito da “vulgarização”, seriam as revistas de divulgação cultural, voltadas ao leitor comum, proporcionando, sobretudo, uma miscelânea de conhecimentos, pela via da formação de uma cultura geral.

Outro aspecto interessante no estudo e investigação das revistas literárias, seria aquele referente às dificuldades financeiras que, pelas palavras de Rocha, tornariam a vida/prolongamento das revistas de Portugal mais difícil, uma vez que para a autora como os custos da grande maioria delas saíam do bolso dos diretores ou animadores. Algumas revistas queixavam-se nos próprios números sobre as dificuldades econômicas que enfrentavam, outras como o caso de *Orpheu* encerraram seus números por dificuldades financeiras, isto é, falta de dinheiro.

No caso da *Presença*, vê-se em vários de seus números, que ela recorre tanto à venda individualizada, quanto a assinatura que se fortalece nos dizeres de Rocha como “outra estratégia para sustentar economicamente uma revista, obtendo dinheiro adiantado, é a assinatura. Alguns jornais e revistas vivem essencialmente das assinaturas e por isso fazem constantes apelos ao leitor no sentido de que não deixem morrer a revista”. (ROCHA, 1985, p. 140).

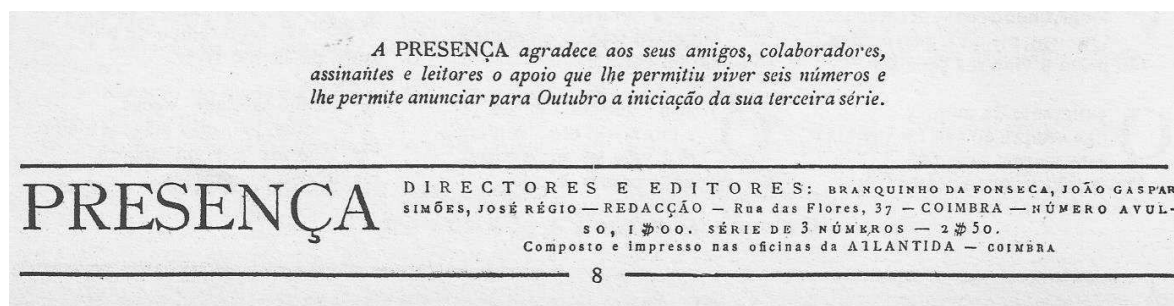
Verifica-se isso, inicialmente, no número 2 da revista, intitulado: “Classicismo e Modernismo”, no que diz respeito à informação de seus custos individuais ou em série, o que repercute ao longo da revista, ao final de cada número:



**Figura 1:** Recorte da Revista *Presença* demonstrando o formato de venda da revista, avulsa ou em série de três números.

Fonte: Revista *Presença*, nº2 p. 8 (28 de março de 1927).

Vê-se, constantemente ao longo da revista, a comunicação direta com o público leitor da *Presença*, quando seus diretores publicavam notas de agradecimentos e comunicados, como o ilustrado abaixo:



**Figura 2:** Recorte da Revista *Presença* demonstrando os agradecimentos e comunicado aos leitores.

Fonte: Revista *Presença*, nº6 p. 8 (18 de julho de 1927).

Dessa forma, percebe-se que *Presença* além de manter espaços de contato com os leitores, seja para agradecimento ou notas de comunicado, como se observa através das figuras acima, também mantinha outras estratégias para manter-se viva, como Rocha revela em *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, sobre isso:

Muitas revistas e jornais literários, ao mesmo tempo que vão saindo, promovem realizações paralelas ou complementares de índole bastante diversa, mas todas elas contribuindo para vivificar a produção e a divulgação de cultura. [...] Além da promoção de saraus (como o recital de poemas de António Botto promovido pela revista *Momento*, sessões culturais, concursos e prêmios literários, e ainda uma forma muito frequente de animação das letras, que é a atividade editorial. No que toca a essa última, são inúmeras as publicações periódicas que lançam coleções de livros, tirando eventualmente dessa atividade alguns lucros materiais que as ajudam a manter-se financeiramente. [...] *Presença* edita obras de seus animadores. (ROCHA, 1985, p. 112)

Nesse sentido, a revista também atuou promovendo textos de vários escritores, que podiam ser desde poemas, passando por ilustrações até ensaios de diversos autores, dentre eles:

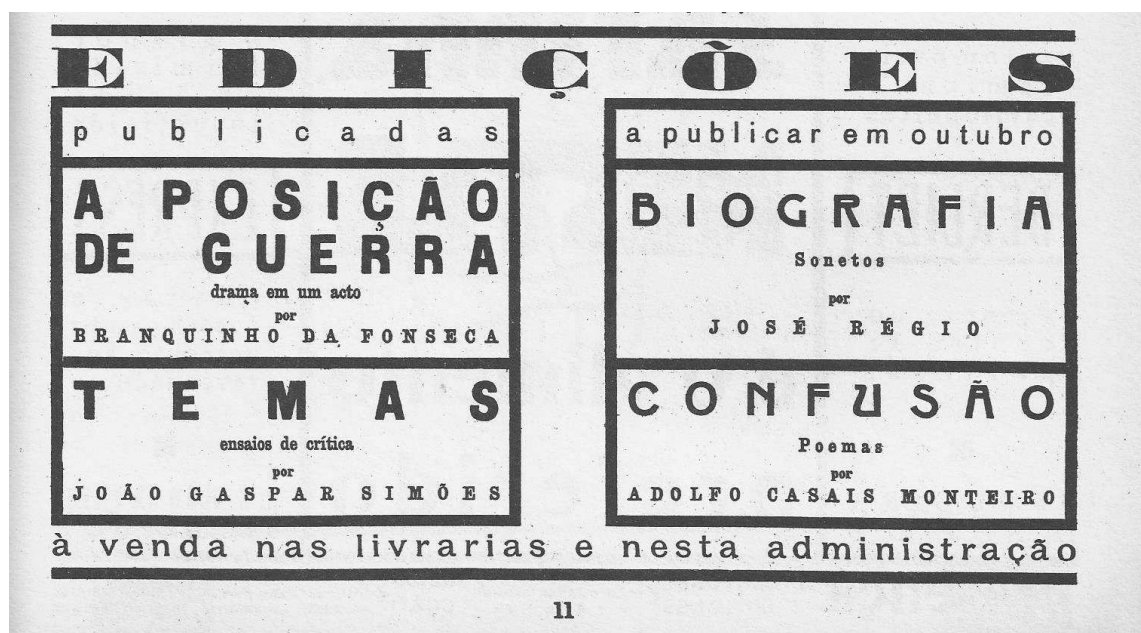
- Afonso Duarte, com “*Os 7 Poemas Líricos*” (1929);
- Branquinho da Fonseca com “*A posição de Guerra*” (s/d) com participação de desenhos de José Régio;
- José Régio com “*Biografia*” - sonetos (1929) e desenhos de Júlio;
- João Gaspar Simões com “*Temas*” - ensaios de crítica (s/d);
- Adolfo Casais Monteiro com “*Confusão*” - poemas (1929).

Entre outros como: Edmundo de Bettencourt com “*O movimento e a Legenda*” (1930); Mário de Sá-Carneiro “*Indícios de Ouro*” (1937); Fausto José com “*Planalto*” (1930); todos divulgados pela revista *Presença*, como demonstrados a seguir:



**Figura 3:** Recorte demonstrando a divulgação que a revista fazia de outras obras e seus escritores. Fonte: Revista *Presença*, nº24 p. 15 (Janeiro de 1930).

E ainda:



**Figura 4:** Recorte demonstrando a divulgação que a revista fazia de outras obras e seus escritores. Enfoque à chamada para compra.

Fonte: Revista *Presença*, nº 21 p. 11 (Junho, agosto de 1929).

Vê-se assim que, além de constituírem mecanismos de continuidade das revistas, pela via da necessidade financeira de se perpetuarem, a promoção dessas atividades paralelas, o que se configura pelas produções artísticas dos poetas da revista, representa importante meio de divulgação do trabalho de muitos poetas, ensaístas, entre outros, na intenção de promover cultura e espaços de teorização.

Outro recurso fortemente utilizado pelas revistas literárias, em especial na *Presença*, é o da publicidade como estratégia para lutar contra as dificuldades financeiras, uma vez que segundo Rocha (1985, p.139):

É também para lutar contra as dificuldades financeiras que muitas revistas fazem uso de determinadas estratégias, sendo a principal, como é de calcular, o recurso à publicidade. São exemplos de revistas com publicidade comercial, entre outras, *A Rajada* (1912), *Seara Nova* (1921), *Contemporânea* (1922), *Bysancio* (1923), *Presença* (1927), *Sinal* (1930), *Vida Contemporânea* (1934), *O Diabo* (1934), *Sudoeste* (1935), *Panorama* (1941), *Ver e Crer* (1945), *Sílex* (1980) e *JL* (1981).

Rocha (1985, p.139) afirma que muitas delas “admitem nas suas páginas toda a espécie de publicidade: propagandeiam alfaiatarias, máquinas de escrever, fotógrafos, importadores, material de instalação de água e luz, livrarias, mercearias, lavanderias, chocolates, etc.”

Exemplo disso verifica-se no Tomo I da *Presença*, como é o caso das publicidades presentes nos números de 16 a 24, apresentadas a seguir e que anunciam artigos desde garagens para automóveis em geral, passando por cosméticos, livrarias, perfumarias, gêneros alimentícios oriundos de mercearias e produtos de moagem até a alimentos conhecidos internacionalmente como é o caso da Farinha Láctea Nestlé, fundada em 1905, na Suíça, e que contava com propagandas nas páginas da *Presença* nos anos 1929 e 1930, além de tratamento de nevralgias, reumatismo, como demonstradas a seguir, pelas figuras 5 e 6.

c a m i o n s a u t o m ó v e i s c a m i o n e t t e s <b>B E R L I E T</b> GARAGE SIMÕES ■ AGENTE NO CENTRO DE PORTUGAL ■ FIGUEIRA DA FOZ ■	
<b>LIVRARIA ATLANTIDA</b>  livros nacionais e estrangeiros 105 ■ r. ferr. borges ■ 111 J. R. Ferreira Malva C O I M B R A	<b>LIVRARIA C U N H A</b>  livros portugueses e estrangeiros ■ ser viço de encomendas 150 ■ r. ferr. borges ■ 152 C O I M B R A
<b>CARLOS LINO &amp; C.ª LIMITADA</b>  REVENDEDORES DE MERCEARIAS E PRO DUTOS DA MOAGEM. DEPOSITÁRIOS DA COMPANHIA DE CER VEJA ESTRELA  ■ RUA DA REPÚBLICA FIGUEIRA DA FOZ	<b>HAVANEZA CENTRAL</b>  PERFUMARIAS NACIO NAIS E ESTRANGEI RAS. ARTIGOS DE FO TOGRAFIA. BILHETES POSTAIS COM VIS TAS DE COIMBRA  ■ 2 ■ R. VISCONDE DA LUZ ■ 6 COIMBRA ■ TELEF. 140
<b>presença</b> DIRECTORES ■ BRANQUINHO DA FONSECA REDA ■ OLIVAS prep. - stulo: C O I M B R A E EDITORES ■ JOÃO GASPARETOS ■ JOSÉ REGIO CÇÃO ■ GOIVERN. PORTUGAL de 3 números 18 ATLANIDA	
12	

**Figura 5:** Recorte de propagandas variadas, presentes nos números 16, 17 e 18 da revista.

Fonte: Revista *Presença*, números 16, 17 e 18, p. 12 (novembro e dezembro de 1928 e janeiro de 1929).

<p><b>os melhores</b></p>	<p><b>a l g i n a</b></p>	
<p>produtos para os cui- dados da pele</p>	<p>neuralgias, reumatismo, gota, friei- ras, prurido</p>	
<p><b>RAINHA DA HUNGRIA</b></p>	<p><b>INSTITUTO PASTEUR</b></p>	
<p>academia scienti- fica de beleza direc.: m.<sup>me</sup> campos. ave- ni. 35 tel. 3641<sup>r</sup>. lisboa</p>	<p>instituto pasteur de lisboa r. nova do almada, 63, 73</p>	
<p><b>GARAGE SIMÕES</b></p>	<p><b>Farinha NESTLÉ</b></p> <p><b>é a saúde das crianças</b></p>	<p><b>FARMÁCIA NACIONAL</b></p>
<p>automóveis camions e camionettes</p>		<p>o grande formicida calicida insecticida</p>
<p><b>BERLIET</b></p>		<p><b>EXPRESS</b></p>
<p>agência no centro de portugal</p>	<p>envia-se à cobrança desconto aos revendedores</p>	
<p>FIGUEIRA D A F O Z</p>	<p>R. S. JOÃO DA PRAÇA 26, LISBOA</p>	
<p><b>presença</b> DIRECTORES BRANQUINHO DA FONSECA REDA- OLIVAIS E EDITORES JOÃO GASPAS SIMÕES JOSE REGIO CCÃO COIMBRA PORTUGAL preço—avulso: COIMBRA. Comp. e 200; assinatura Imprensa na IMPRENSA de 3 números 50 DA UNIVERSIDADE</p>		

**Figura 6:** Recorte de propagandas variadas, presentes nos números 19, 20 e 21 da revista.

Fonte: Revista *Presença*, números 19, 20 e 21, p. 12 (fevereiro e março de 1929 / abril e maio de 1929 / junho e agosto de 1929).

No número 22, têm-se duas páginas destinadas às propagandas de ampolas para tratamento de afecções pulmonares, permanecem as propagandas referentes à Farinha Láctea Nestlé (tratada como o alimento ideal para convalescentes, pessoas idosas e crianças) a propaganda da garagem de veículos, a dos produtos para a pele e dos formicidas, inseticidas e calicidas.

<p><b>imunização artificial</b> empolas de 5 c.c.</p> <p><b>33</b></p> <p>o mais recente específico para as afecções pulmonares <b>INSTITUTO PASTEUR DE LISBOA</b></p>		<p><b>f a r i n h a l á c t e a</b></p> <p><b>NES TLE'</b></p> <p>o a l i m e n t o i d e a l para convallescentes pessoas idosas e crianças</p>	
<p><b>GARAGE SIMÕES</b></p> <p>automóveis camions e camionettes</p> <p><b>BERLIET</b></p> <p>agência no centro de portugal</p> <p>FIGUEIRA DA FOZ</p>	<p><b>os melhores produtos para os cuidados da pele</b></p> <p><b>RAINHA DA HUNGRIA</b></p> <p>academia científica de beleza dirc.: m.<sup>ma</sup> campos. ave ni. 35 tel. 3641<sup>ra</sup>. lisboa</p>		<p><b>FARMÁCIA NACIONAL</b></p> <p>o grande formicida calicida insecticida</p> <p><b>EXPRESS</b></p> <p>envia-se à cobrança desconto aos revendedores</p> <p>R. S. JOÃO DA PRAÇA 26, LISBOA</p>
<p><b>presença</b> DIRECTORES E EDITORES BRANQUINHO DA FONSECA JOÃO GASPAR SIMÕES JOSÉ RÉGIO REDACÇÃO OLIVEIRA COIMBRA PORTUGAL preço — avulsos : 30) assinatura de 3 números 7200. COIMBRA. Comp. e Imp. na ATLANTIDA Rua Ferreira Borges.</p>			

**Figura 7:** Recorte de propagandas variadas, presentes no número 22 da revista.

Fonte: Revista *Presença*, número 22, p. 16 (setembro, novembro de 1929).

Por fim, em se tratando deste ponto analítico – As propagandas – observam-se as mesmas descritas na Figura 7, inclusas aos números 23 e 24 do Tomo I, com alteração apenas do layout, como se observa abaixo, no que diz respeito à peça do Instituto Pasteur de Lisboa. Em se tratando da figura 9, tem-se o anúncio de aparelhos de laboratórios:



**instituto pas-  
teur de lisboa**



**EMPOLAS DE 5€  
O MAIS RECENTE ESPECIFICO PARA AS  
AFECÇÕES PULMONARES**

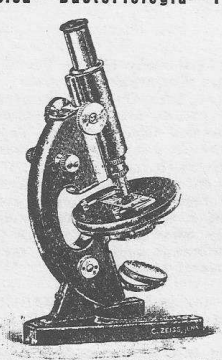
após as primeiras injeções a febre baixa,  
a tosse diminui e o apetite volta.  
o estado geral do doente melhora.

A' VENDA EM TODAS AS FARMÁCIAS

depósito geral: 69, rua nova do almada, lisboa

**Figura 8:** Recorte de propaganda presente no número 23 da revista.  
Fonte: Revista *Presença*, número 23, p. 16 (dezembro de 1929).

**Aparelhos e Instrumentos  
para Laboratórios de**  
Química — Física — Bacteriologia — Farmácia, etc.



Polarímetros  
Refractómetros  
Microscópios,  
etc.

**ZEISS**

Vidraria  
insensível às  
mudanças  
de temperatura

**PYREX**

**INSTITUTO PASTEUR DE LISBOA**  
R. Nova do Almada, 62 LISBOA  
R. dos Clerigos, 36 PORTO

**Figura 9:** Recorte de propaganda presente no número 24 da revista.  
Fonte: Revista *Presença*, número 24, p. 16 (janeiro de 1930).

Além das dificuldades financeiras, pelas quais as revistas literárias passam cedo ou tarde e as enfrentam, seja por meio da promoção de ações paralelas de seus colaboradores, seja lançando propagandas veiculadas nas revistas, como se tratou anteriormente, ainda existem as condições de seleção, valoração, reavaliação e consagração, destacadas por Clara Rocha (1985), a respeito de outros aspectos possíveis e comuns às revistas.

No que diz respeito a elas, mostra-se relevante a este estudo destacar o fato de se engajarem a exercer uma função crítica. Nesse sentido, destaca-se a revista *Presença*, que se dedicou à produção literária, mas também se mostrou fortemente ligada à teorização e uma intenção crítica em seus números.

Segundo Clara Rocha (1985) as revistas literárias, de uma forma geral, serviram por impulsionar novas gerações, tendo por interesse a divulgação de trabalhos capazes de renovar o pensamento e as ideias de determinada cultura, as expandindo e com isso abarcando diferentes povos e sua cultura.

Algumas, e a *Presença* se destaca, destinaram-se a reabilitar movimentos estético-literários, que pelas palavras de Rocha, foram injustamente esquecidos, ou mesmo incompreendidos em seu tempo. Sobre isso, Rocha afirma:

Muito mais generosa é, sem dúvida, a *Presença*, ao realizar por sua vez uma atividade de reabilitação literária. Como se sabe, a revista coimbrã de 1927 insere artigos como os de José Régio “Da geração modernista”, no n. 3, ou o de João Gaspar Simões, “Modernismo”, nos n.ºs 14-15), organiza um número antológico sobre essa geração (o n. 10), inclui ao longo dos seus números importante colaboração de Ângelo de Lima, Raul Leal, Álvaro de Campos, Pessoa, Bernardo Soares, Mário de Sá-Carneiro, Almada e Luís de Montalvor, dedica o n. 48 a Fernando Pessoa e elabora ainda uma tábua bibliográfica do grupo de *Orpheu*. (ROCHA, 1985, p. 101)

Fora necessária a existência de muitas revistas, para que só algumas permanecessem na memória coletiva, pois, segundo Rocha “as publicações periódicas têm os seus ciclos de pujança, de envelhecimento, de morte e de recomeço e se muitas delas tiveram um destino inglório, ou porque passaram por dificuldades de várias ordens, ou porque receberam um acolhimento pouco caloroso e acabaram por extinguir-se, o certo é que sempre houve um recomeço: outras vieram, outras quiseram salvar a cultura portuguesa”. (ROCHA, 1985, p. 220)

O que se pode presumir com Rocha sobre o século XX, sem dúvida, ter sido o século das vanguardas, pois:

Talvez por que a prensa fosse maior, e a saturação mais rápida, o artista desse século inovou em ritmo cada vez mais acelerado e esse é o ponto da situação que uma leitura das revistas do século XX nos permite fazer, compreender o peso de uma herança cultural. Inovar/conservar, inventar/prolongar são os dois grandes atos que elas espelham. Por isso se reitera ao longo delas a expressão do desejo de salvar a cultura de um país. (ROCHA, 1985, p. 220)

Diante disso, há a pertinência em se estudar as revistas literárias, especialmente por representarem lugares de criação e de divulgação da literatura, das artes, da crítica, por propiciarem conhecimentos em relação à renovação e à expansão da vida cultural portuguesa e daquilo que faz a cultura de um povo e, em especial, a *Presença* por representar o segundo modernismo de Portugal.

Para Rocha (1985), muitas revistas nascem de uma necessidade de afirmação provincial, contra a centralização cultural dos grandes meios urbanos. Nascem com vontade de afirmação dos valores locais, sendo um meio de comunicação, uma verdadeira ponte de contato com outros centros, visando assim, a libertação de limites geográficos. A autora acredita que, enquanto objeto material, a revista distingue-se do livro por ser efêmera, fazendo jus a sua solidez material.

## 2.2 Revista *Presença* e sua missão renovadora

*Os números da revista saíam heroicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, sem transigências, sem complacências, seguros da nossa missão renovadora. (...) Todas as experiências gráficas e literárias se faziam, todas as tentativas se ousavam.*

(Miguel Torga)

Dentre tantas revistas literárias surgidas no século XX em Portugal, *Presença*, assim batizada por Edmundo de Bettencourt, pretendeu significar uma publicação de aparição, aparência, manifestação, existência, plenitude e ainda conotações de afirmação, enquanto verdadeira presença de um grupo na cena literária da modernidade - o presente.

Surgida em 10 de março de 1927 em Coimbra - Portugal e dirigida por nomes como: Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, teve a colaboração de outros ligados a diferentes gerações como: Pessoa e um de seus heterônimos (Álvaro de Campos), Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, Raul Leal, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga (pseudônimo de Adolfo Rocha), Alberto de Serpa, Alexandre d' Aragão, António Madeira (pseudônimo de Branquinho da Fonseca), António de Navarro, António Pedro, Edmundo Bettencourt, António de Sousa, Carlos Queiroz, Fausto José, Francisco Bugalho, João Falco<sup>6</sup>, F. Namora, J. J. Cochofel, Mário Dionísio, Saúl Dias, (pseudônimo do poeta Júlio Maria dos Reis Pereira, irmão de José Régio, assinou as suas produções plásticas com o primeiro nome (Júlio) e tantos outros poetas.

Para Clara Rocha (1985), a revista inovou e chocou desde o aspecto gráfico que ostentava, por ser impressa em papel pardo de embrulho, com variedade de tipos gráficos e cuidado no arranjo de cada página, até a profusão de desenhos e vinhetas, bem como pela fantasia na disposição dos títulos e das próprias colunas do texto, chamando muito a atenção pela variedade a que se propunha. Assim, concordamos com Rocha, no que diz respeito a:

Uma outra forma de valorizar o produto é enriquecer uma revista por meio das artes gráficas e decorativas. Um aspecto gráfico cuidadoso, de qualidade ou original, é sem dúvida, um meio eficaz de aliciar o leitor. Esse aspecto começa pela capa da

---

<sup>6</sup> Pseudônimo masculino adotado por Irene do Céu Vieira Lisboa, ou simplesmente, Irene Lisboa (1892-1958), escritora, professora e pedagoga portuguesa. De todas as escritoras contemporâneas a ela, sem dúvida, foi a que recebeu maior reconhecimento crítico, nomeadamente de José Régio, João Gaspar Simões e Vitorino Nemésio. [http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/portugal/joao\\_falco.html](http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/portugal/joao_falco.html). Acesso em 29/01/2016.

publicação, que muitas vezes funciona como sinal (semioticamente falando) do conteúdo, do espírito da revista. Certas revistas, por exemplo, as universitárias como: [...] *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* ou *Cadernos de Literatura* apresentam capas sóbrias, sem ilustrações. Eventualmente com o símbolo ou vinheta do organismo ou instituição que representam ou por quem são subsidiadas.

Outras revistas, porém, têm um cuidado muito particular com as capas, que ao mesmo tempo constituem um atrativo para o leitor e uma forma de valorização artística [...]. As capas da *Presença* têm muitas vezes desenhos de Júlio, Régio e tantos outros. (ROCHA, 1985, p. 165)

E ainda:

São fatores importantes na valorização das revistas, para além das capas e das ilustrações, aspectos materiais como o papel, o formato, os jogos tipográficos, as reproduções fotográficas, etc. [...] Também os formatos invulgares podem ser um chamariz: é o caso de revistas com folhas de grandes dimensões, como a *Presença*. O mesmo se passa com os jogos tipográficos, tão explorados em publicações como a *Presença*. (ROCHA, 1985, p. 168)

Corroboram-se a isso, os dizeres de Adolfo Casais Monteiro (1959) em *A poesia da Presença*, quando afirma estar certa ela – a revista – ao se intitular “folha”, pois uma vez que “era impressa no formato 29x37, em papel autenticamente de embrulho, o que lhe dava, sobretudo, a princípio, quando o papel era do mais barato, um ar de folha volante”. (MONTEIRO, 1959, p. 43)

Vê-se, dessa forma, que *Presença* realizou este trabalho apurado de produção artística ao longo de seus números, desde o material em que fora idealizada/produzida e que causara tamanho escândalo na época, perante os tipógrafos, até a significância do seu conteúdo, contando com a colaboração plástica, dentre tantos nomes, como o de: Almada, Sarah Afonso, Mário Eloy, Dordio Gomes e Arlindo Vicente. Promoveu ainda outros interesses, como: cinema, bailado, música, artes plásticas, arte popular presentes ao longo dos 56 números que representam a totalidade da produção da *Presença*.

Além de produção literária, teorização, crítica, arte, ensaios, propagandas e poesias de diferentes autores, *Presença*, segundo Clara Rocha (1985), apresentou-se como uma voz coimbrã, insurgindo-se tanto contrária ao provincianismo, como ao nacionalismo estreito. David Mourão-Ferreira em seu artigo “Caracterização da *Presença* ou as definições involuntárias” de 1955, diz que:

De Lisboa não queriam os presencistas, portanto saber: era para eles, a sede da literatura oficial e dessa tal política que não os atraía; e tão somente começariam a empolgá-los as notícias, breves e desarticuladas, de um certo número de homens, igualmente iconoclastas e individualistas, que de quando em quando, com revistas efêmeras, faziam estremecer o próprio meio da capital. Chamara-se Orpheu a primeira dessas revistas. O conhecimento desse grupo e das suas obras soltas,

programas ou manifestos, teria dado aos escritores da futura *Presença*, pelo menos a alguns, uma eufórica sensação de parentesco, de um parentesco que urgia definir e sublinhar. (MOURÃO-FERREIRA, 1955 p. 41)

Para Clara Rocha (1985), a revista *Presença* foi, em Portugal, o principal veículo divulgador das obras e escritores europeus da primeira metade do século. Assumindo um equilíbrio entre a tradição e a inovação, a revista *Presença* assume-se desde o início como “folha de arte e crítica”, aliando a teorização e dimensão crítica à produção literária e assim se inscrevendo nas tendências modernistas, que marcariam esse momento do Modernismo Português.

Para a autora, as revistas literárias podem inserir unicamente criação literária, como no caso do *Orpheu*, ou então criação e colaboração ensaística (artigos críticos, resenhas, metatextos de teorização, etc.) como aconteceu com a *Presença*, que ao longo de três Tomos, proporcionou aos seus leitores tanto o prazer das produções em si, como reflexões e teorizações elaboradas pelos grandes nomes que dela participaram.

Os diretores da revista *Presença*, em especial José Régio por “constituir o pólo dominante e aglutinador de todo o grupo”, como expõe Mourão-Ferreira (1993, p. 7), procuraram estabelecer alguns objetivos que deveriam servir de norte a toda produção artística. No primeiro número intitulado “Literatura Viva”, com data de 10 de março de 1927, Régio apresenta, por exemplo, questões relacionadas ao problema da originalidade e da sinceridade em se tratando de arte.

Estabeleceram também outros princípios normativos, que norteariam os próximos números da revista, como a necessidade de ser antiacadêmica, a primazia pelo individual em oposição ao coletivo e a predileção por uma arte humana e intemporal.

Dessa forma, e para a autora, *Presença* defendeu valores de originalidade e sinceridade criadoras, apresentadas ao público em seu primeiro número, com o panfleto manifesto “Literatura Viva”, em que abria ao meio coimbrão e nacional, novos horizontes literários e artísticos, divulgando nomes como: Proust, Dostoievsky, Ibsen, Gide, Jorge Amado, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Lins do Rego e etc.

A revista causou estranhamento à grande maioria, devido às suas atitudes estéticas escandalosas e pela violência satírica da linguagem. Sobretudo, exerceu importante papel de divulgação de literaturas estrangeiras, dentre elas: a francesa, a italiana, a russa e a brasileira, atuando, essencialmente, frente à reabilitação da geração modernista portuguesa.

É nesse contexto que a jovem geração de Coimbra lança a “folha” provocatória e modernista, a que Miguel Torga irá chamar “Vanguarda” em obra autobiográfica, *A criação do mundo*:

Era à sombra da bandeira literária da *Vanguarda* que a inquietação mais inconformada encontrava esperança. [...] Os números da revista saíam heroicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, sem transigências, sem complacências, seguros da nossa missão renovadora. [...] Todas as experiências gráficas e literárias se faziam, todas as tentativas se ousavam. No dia em que já não sei quem se lembrou de atribuir a paternidade de Cristo a um centurião, a tiragem da revista voltou quase inteira devolvida à redação. [...] À porfia, cada qual ia descobrindo o seu autor. Joyce, Chestov, Bergson, Fernão Mendes Pinto, Dostoievsky passaram a conviver conosco à mesa do café. Era um arco-íris humano que abarcava o mundo. Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo. (TORGA, 1996 p. 213-214)

Nesse excerto, Miguel Torga registra o que a revista *Presença* representou ao pequeno grupo de intelectuais, seus idealizadores, além de demonstrar o ânimo com a venda considerável dos números. Evidencia o desejo de renovação e o acesso a novos nomes da literatura.

Formada originalmente por duas séries – a primeira com 53 números e a segunda iniciada em 1939 com dois, *Presença* contou ainda com um número especial datado de 1977, que comemorava o cinquentenário do seu lançamento. A revista caracterizou-se por uma longevidade que teve inevitáveis consequências na sua orientação, um exemplo disso encontra-se no testemunho de Adolfo Casais Monteiro (1959, p. 11-12):

A longevidade é um elemento de singular importância para essa espécie tão particular de seres que são as revistas literárias de vanguarda. Parece, só por si, impor responsabilidades de ordem social que a revista efêmera não conhece. Impõe de certo modo, uma respeitabilidade que, de revistas de vanguarda, as pode transformar em perfeitos modelos de academismo, caso a longevidade se torne excessiva. E, embora não se tenha conseguido estabelecer qual a sua duração ideal, parece evidente, pelo menos, que ela não deverá ir além do período de luta pelo reconhecimento público do grupo, ou geração, de que se constituem porta-voz. [...] Contudo, se perduram, quase se pode garantir que acabarão por ganhar, não forçosamente aquele referido caráter acadêmico (o que só a demasiada idade tornará provável, pense-se na história do *Mercure de France*), mas uma consciência da função que desempenham, um sentido das responsabilidades que de algum modo reagirá sobre a sua feição inicial...Pelo menos, isto foi o que sucedeu com a *Presença*.

Para Adolfo Casais Monteiro, a revista *Presença* foi a primeira publicação periódica modernista que através de uma ação persistente e relativamente longa (1927 a 1940), alcançou audiência nacional por aqueles que se interessavam efetivamente pela literatura. Teve tempo de ser combatida e combateu em várias frentes, sempre defendendo a literatura de um modo

geral. Tudo de que a *Presença* falava era novidade, apresentando ao público leitor, escritores como: Proust e Dostoievski, como já foi mencionado anteriormente.

Mais uma prova de seu caráter inovador, segundo observações de Clara Rocha (1985, p. 392), “é o fato de repartir seus interesses entre a teorização e a crítica literárias de um lado, e a produção propriamente dita, de outro”. Assim, a revista se posiciona com grande destaque no cenário Português, pois ao mesmo tempo em que oportunizava espaços de produção literária, apresentava escritores de outras literaturas, como a italiana, a espanhola, a alemã, entre outras. Além de produzir, inclusive, por meio das “Legendas Cinematográficas”, espaço destinado a crítica filmica.

Ao oportunizar atenção à teoria e crítica literária, a revista, pelas palavras de Jacinto do Prado Coelho, representa:

Não só a atividade crítica (melhor: de reflexão estética e de crítica literária) é fundamental para a definição do movimento da *Presença* como se dá a circunstância de os seus mais notáveis teorizadores e críticos serem simultaneamente romancistas ou poetas, ou dramaturgos, de modo que a experiência pessoal da chamada “criação” literária alimenta a sua crítica, enquanto esta prepara ou orienta a sua “criação” literária.

E conclui:

[...] Num momento em que o pensamento estético de Fernando Pessoa estava praticamente desconhecido e a crítica em Portugal se caracterizava por não existir, a *Presença* trouxe a consciência da importância da atividade crítica tanto para o ficcionista, o dramaturgo, o poeta, como para o leitor. (COELHO, 1987, p. 259)

Representa, dessa forma, campo fecundo ao sucesso de prolongamento da revista, o fato de os presencistas serem ao mesmo tempo críticos que discutem questões relativas à teoria literária e produtores de literatura.

Rocha (1985), observa que a *Presença* não crê na eficácia das escolas, aceitando-as meramente como fatos históricos. Recusa-se, pois, a fazer do modernismo escola perante quaisquer correntes contemporâneas, e independentemente das opiniões de seus colaboradores, mantém-se numa atitude de expectativa, simpatia e liberdade. Tudo o que é vivo lhe interessa vivamente, pertença a que época pertencer.

A definição de José Régio vem caracterizar o que os presencistas entendiam por espírito da *Presença* “O que importava à *presença* é que quaisquer doutrinas, correntes,

escolas, problemas, casos, se hajam interiorizado e individualizado no artista-criador, de modo que o artista se exprima ao exprimi-los, e os exprima exprimindo-se. À personalidade do artista-criador nada proíbe a *presença* senão que se falseie; nada impõe senão que se revele”. (RÉGIO, 1944).

Acrescenta-se a essa caracterização do espírito da *Presença*, os valores que marcaram a atuação presencista em Portugal, ao elencar nas páginas iniciais da *Presença*, os dizeres de Mourão-Ferreira sobre:

O primado absoluto da liberdade de criação, a preeminência do individual sobre o coletivo, do psicológico sobre o social, do intuitivo sobre o racional; princípio da total independência da arte e da crítica em relação a qualquer poder, prática enfim, da mais tónica intransigência perante todas as expressões inautênticas, todas as glórias fáceis ou fabricadas artificialmente, todos os produtos e todas as manobras da mediocridade mais ou menos organizada. (MOURÃO-FERREIRA in *Presença*, 1993 pp. 5-7)

Para Casais Monteiro (1995), com a *Presença* surge também a “nova sensibilidade” e o “novo espírito”, pois:

É ela que realiza a renovação das formas poéticas graças à qual a poesia portuguesa recuperaria vida. Quando José Régio, em um dos primeiros números da *Presença*, publica o artigo - manifesto que intitula “A geração modernista”, não faz senão reconhecer a filiação da sua geração naquela de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros poetas e artistas que receberam pela primeira vez uma homenagem, que foi um ato de alta visão crítica pelo reconhecimento do papel essencial representado pela geração de *Orpheu*. (MONTEIRO, 1995, p. 23)

O autor assegura que, “se a geração de *Orpheu* ofereceu uma explosão de liberdade, a geração da *Presença* dá, a essa liberdade, uma direção. Não é apenas uma geração de criadores, ou melhor, seus criadores, ela vem estabelecer o elemento de sociabilidade indispensável à comunicação com o público”. (MONTEIRO, 1995, p. 23).

Dessa forma, *Presença* se tornou o suporte do espírito europeu, de uma cultura universalista e de uma literatura que fosse viva e livre. Uma vez que, pelas palavras de Casais Monteiro (1959, p. 14):

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



publicações – a começar nos dois únicos números da famosa “Orpheu” – ou através de outras, mais duradouras, mas de caráter literariamente ambíguo, como a “Contemporânea” e sem que nenhuma delas exercesse ação crítica sistemática.

Com a chegada da *Presença*, todo um desejo de renovação fez-se presente, uma vez que já não se podia aceitar apenas a repercussão ou o prolongamento de uma tradição literária, exigia-se algo a que Casais Monteiro (1995, p. 15) denominou “convergência de valores significativos da *moderna poesia*”.

Conforme afirma Casais Monteiro (1995, p. 35) a “literatura da época não podia aceitar o programa presencista, pois se restringia à condição de livresca, em oposição às pretensões da revista que primava por uma literatura cuja expressão fosse viva”. Evidencia-se essa situação no artigo intitulado “Literatura viva e Literatura livresca”, o ensaio-panfleto que constituiu o mais completo panorama da *Presença*, explorado no terceiro capítulo desta dissertação.

O autor ressalta que:

Hoje, quando também o período da *Presença* se encontra encerrado, podemos ver que embora se tratando de duas gerações sucessivas, *Orpheu* e *Presença* têm de ser compreendidas como as duas faces do mesmo movimento, ambas elas em oposição ao mesmo inimigo, ambas procurando um caminho inteiramente diferente daquele que, tanto no período de *Orpheu* como no período da *Presença*, era o dos escritores de grande aceitação que prolongavam uma literatura intemporal e formalista, voltada inteiramente para o passado. (MONTEIRO, 1995, p. 37)

É sabido que, embora a experiência de ter passado pela revista *Presença*, tivesse sido muito intensa e significativa para tantos escritores e poetas, em 16 de junho de 1930, Miguel Torga, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca, enviam aos diretores da revista naquele momento, uma carta em que anunciam o seu afastamento e referem às razões dessa atitude, principalmente ao desvirtuamento pelo qual o periódico se deixara levar e pelo fato de estar se contradizendo ao marcar um caminho padrão, uma vez que a proposta da revista era a de defender o direito que assistia a cada um dos seus membros de seguirem o seu próprio caminho, ou seja, a defesa do individualismo.

Essa cisão não é mencionada claramente no número 27 da revista, cuja data de lançamento coincide com a referida carta, mas se evidencia por meio da ausência do nome de Branquinho da Fonseca ao lado de Régio e Simões, no rodapé da última página do número.

Os dissidentes alegaram ainda, a divisão mesmo que sutil, entre “mestres” e “discípulos” dentro do grupo presencista, a cisão torna-se inevitável, conforme o fragmento da carta, destacado abaixo:

*Presença* que se propunha como folha de arte e crítica, disposta a defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se.

A força dos que, dentro dela, nesse sentido trabalham, vai sendo aproveitada, a pouco e pouco, para marcar um caminho padrão.

Aclamando a liberdade em arte e, conseqüentemente o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições e interpretações, *presença* aponta-nos confiante, a perspectiva de um tipo único de liberdade.

Ora esta perspectiva é o acenar duma comodidade que, irremediavelmente, implicará desânimo e renúncia por tudo aquilo que se desdobra simultaneamente para melhor atrair e repelir, e dar a própria noção de Eternidade...Parecendo atual e contínua, como exige a correspondência a uma superior inquietação, *presença* deixa envelhecer o seu título, não vê a queda próxima no arcaísmo estático das escolas, e não sente o ambiente mole do ar viciado pelas insofismáveis flores-consideração de adepto para adepto.

[...] Amigos:

Mas isto não é gritar: - salve-se quem puder!...

Aqui não se trata de um naufrágio: trata-se duma barca que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um...

Por isso, saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor...

E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes, cá vão os vossos amigos. (SIMÕES apud RODRIGUES, 2009 p. 211-213)

Para Clara Rocha (1985), um grupo responsável por uma revista ou jornal literário pode formar-se por diversas razões e também dissolver-se mais ou menos depressa e por outras diversas razões, que vão desde o afastamento físico ou de ideais até a morte de um ou mais colaboradores, passando pelas dificuldades financeiras e pelas atitudes de dissidência.

Afirma ainda, que a história das revistas portuguesas do século XX não se processou sem alguns acidentes de percurso, desentendimentos entre os seus responsáveis e mesmo dissidências. Embora representando uma reação contra os caminhos pelos quais a revista ameaçava querer trilhar, ao mostrar-se contrária ao que defendera no início de sua produção, o certo é que fora uma atitude negativa de ruptura a responsável por lançar esses dissidentes no caminho de novas e importantes aventuras literárias.

No que diz respeito à revista em si, especificamente ao Tomo I, àquilo que fora produzido pelos presencistas ao longo de pouco mais de 3 anos, e que consta na “folha de arte e crítica”, segue, sob o formato de mapeamento da *Presença*, toda a produção, desde o nº 1, datado de 10 de março de 1927 até o nº 27, de junho/julho de 1930, estruturados em formato de quadro para tornar a leitura e o acesso organizados.

Quadro 1: Mapeamento dos 27 números do Tomo I da revista *Presença* (março de 1927 a julho de 1930)

<b>Revista <i>Presença</i></b>				
<b>Tomo I</b>				
(Março de 1927 a Jun/Jul de 1930)				
<b>Nº.</b>	<b>Data</b>	<b>Produções</b>	<b>Categoria</b>	<b>Autor</b>
1	10 de março de 1927	<i>“Literatura Viva”</i> - Capa	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Pedras Britadas”</i>	Poesia	Afonso Duarte
		<i>“O braço de Arlequim”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Opiniões”</i>	Opinião	Marcel Proust; F. Fels; Jean Cocteau; Vlaminck.
		<i>“Preocupações dum homem que não confia em si próprio”</i>	Ensaio	Abel Almada
		<i>“Seis destinos” – I Esboço de João Mínimo</i>	Folhetim	José Qualquer
		<i>“Teatro de Variedades”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Parábola”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Passividade”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Soneto”</i>	Poesia	Fausto José
		<i>“Contemporâneos Espanhóis – Pio Baroja”</i>	Ensaio	João Gaspar Simões
		<i>“Legendas Cinematográficas – Ivan Mosjoukine”</i>	Ensaio (Crítica Fílmica)	José Régio
2	28 de março de 1927	<i>“Classicismo e Modernismo”</i> - Capa	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Cantiga Nua”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Natal Marítimo”</i>	Gravura em madeira	João Carlos
		<i>“Contemporâneos Espanhóis – Pio Baroja II”</i>	Ensaio	João Gaspar Simões
		<i>“Seis destinos II- A propósito do segundo destino”</i>	Folhetim	Tristão de Teive
		<i>“O Jongleur de Estrelas e o seu destino”</i>	Poesia	José Régio
		<i>“Canção”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Psicanálises”</i>	Poesia	Afonso Duarte
		<i>“Remoinho”</i>	Poesia	Afonso Duarte
		<i>“Canção sem desalento”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca

		<i>“Legendas Cinematográficas II Charlie Chaplin”</i>	Ensaio (Crítica Fílmica)	José Régio
3	08 de abril de 1927	<i>“Da Geração Modernista” - Capa</i>	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Comigo”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“O que deve ser a arte”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“O que deve ser a arte”</i>	Desenho	Diogo de Macedo
		<i>“Contemporâneos Espanhóis – Pio Baroja III – Seres Antípodas”</i>	Ensaio	João Gaspar Simões
		<i>“O Vira (Baixo Relevo)”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Um Caminho”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“A Máscara Árabe”</i>	Conto	Tristão de Teive
		<i>“Versos de um dia doente”</i>	Poesia	António de Sousa
4	08 de maio de 1927	<i>“Individualismo e Universalismo” - Capa</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Depois”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Athene Parthenon”</i>	Poesia	Tomás de Figueiredo
		<i>“Os três reinos”</i>	Conto	João Bensaude
		<i>“Le Dernier Testament II Messe Noire Poème Sacré (Inédito – Final)”</i>	Poesia	Raul Leal (Henocho)
		<i>“Ao princípio era a esfera...”</i>	Ensaio	Mário Saa
		<i>“Poema do silêncio”</i> Para os “Novos poemas de Deus e do Diabo”	Poesia	José Régio
		<i>“Cantar D’amigo”</i> Ao Afonso de Castro	Poesia	António de Navarro
		<i>“Seis destinos III- Aparece José Macário”</i>	Folhetim	António D’outra Pessoa
5	04 de junho de 1927	<i>“Desenho de Almada Negreiros”</i> A Carlos Queiroz- Capa	Desenho	Almada Negreiros
		<i>“Marcel Proust”</i>	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Epígrafe dum poema”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Ápice”</i>	Poesia	Mário de Sá-Carneiro
		<i>“Ambiente”</i>	Poesia	Álvaro de Campos
		<i>“Marinha”</i>	Poesia	Fernando Pessoa
		<i>“Individualismo e Cultura”</i>	Poesia	João Gaspar Simões

		<i>“Rodin”</i>	Poesia	Diogo de Macedo
		<i>“Bacanal”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Olá, Vadio!”</i>	Poesia	Albino de Menezes
		<i>“Verde”</i> A Abel Almada	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Quatro poemas do retardador”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“Legendas Cinematográficas IV Nicolas Rimsky”</i>	Ensaio (Crítica Fílmica)	José Régio
6	18 de julho de 1927	<i>“Depois de Dostoievski” - Capa</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Sugestão duma manhã de maio”</i>	Poesia	Fausto José
		<i>“Três Odes”</i>	Poesia	Ricardo Reis
		<i>“Casas em Malakof”</i>	Gravura em madeira	Dordio Gomes “madeira”
		<i>“Aspectos da vida triste”</i>	Conto	Carlos Sinde
		<i>“Lance de Vista”</i>	Ensaio	José Régio
		<i>“Charleston”</i> Para o livro Polyedro	Poesia	António de Navarro
		<i>“Alguns pintores modernos”</i>	Crítica de Arte	Guilherme Filipe
		<i>“Bola de sabão”</i>	Poesia	D. de Mafamude
		<i>“Poema duma epígrafe”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Gôngora – 1627-1927”</i>	Ensaio	A Redação
7	08 de novembro de 1927	<i>“Nacionalismo em Literatura” - Capa</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Virgem”</i>	Poesia	Gil-Vaz
		<i>“Oceania Cosmorama”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Uma peça de Pirandello”</i> (sei personaggi in cerca de auctore)	Ensaio	José Régio
		<i>“Redução de Deus”</i>	Ensaio	Mário Saa
		<i>“Quadras da minha vida”</i>	Poesia	Mário Saa
		<i>“Os vencedores de Paris I Mathéo Hernandez”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Rimance”</i> (Na forma da Lhaneza popular)	Poesia	Alberto de Hutra

		<i>“Legendas Cinematográficas V Emil Jennings”</i>	Ensaio (Crítica Fílmica)	José Régio
8	15 de dezembro de 1927	<i>“Do Estilo” – Capa</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Seis Destinos IV – Destino sem destino”</i>	Folhetim	João Sem Nome
		<i>“Hospital de Crianças”</i>	Poesia	Fausto José
		<i>“Círculo”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“A criação do futuro”</i>	Ensaio	Raul Leal (Henock)
		<i>“Realejo”</i>	Poesia	José Régio
		<i>“Ode”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Carta das termas”</i>	Carta	Afonso Duarte
		<i>“Os vencedores de Paris II Maurice Vlaminck”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
9	09 de fevereiro de 1928	<i>“Literatura Livresca e Literatura Viva” – Capa</i>	Número-manifesto	José Régio
10	15 de março de 1928	<i>“Ensaio de linoleogravura sobre um desenho de Júlio” – Capa</i>	Número – antologia poética	Júlio (Saúl Dias)
		<i>“Canção de Declínio” – Capa</i>	Poesia	Mário de Sá-Carneiro
		<i>“Ode”</i>	Poesia	Ricardo Reis
		<i>“Qualquer música...”</i>	Poesia	Fernando Pessoa
		<i>“Escrito num livro abandonado em viagem”</i>	Poesia	Álvaro de Campos
		<i>“Canção sobre um eterno motivo”</i>	Poesia	António Botto
		<i>“Andante”</i>	Poesia	Gil Vaz
		<i>“Desconcertante”</i>	Poesia	Afonso Duarte
		<i>“Bendito o fruto”</i>	Poesia	Afonso Duarte
		<i>“Fonte-branca”</i>	Poesia	Fausto José
		<i>“Versos de sabor estragado”</i>	Poesia	Mário Saa
		<i>“Psaume”</i>	Poesia	Raul Leal (Henock)
		<i>“A dor e o gosto”</i>	Poesia	Mário Saa
		<i>“Coro”</i> A Albano de Noronha	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Neblina”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
<i>“Adagio Cantabile”</i>	Poesia	Carlos Queiroz		

		“Adagio”	Poesia	Allexandre d’Aragão
		“Glauca” Para o livro Polyedro	Poesia	António de Navarro
		“Crâneo” Ao José Régio	Poesia	António de Navarro
		“Soneto”	Poesia	Augusto Ferreira Gomes
		“Declive”	Poesia	Branquinho da Fonseca
		“O papão”	Poesia	José Régio
11	31 de março de 1928	“No centenário de Ibsen”	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		“A primeira intérprete latina de Nora”	Ensaio	Jorge de Faria
		“A lição de Ibsen”	Ensaio	Afonso Duarte
		“Através duma peça de Ibsen – O pato bravo”	Texto teatral	José Régio
12	09 de maio de 1928	“A vista” – Capa	Poesia	Mário Saa
		“Canção” – Capa	Poesia	António Botto
		“Len-ga-len-ga” – Capa	Poesia	Branquinho da Fonseca
		“O outro mundo”	Conto	José Régio
		“Adagio”	Poesia	Carlos Queiroz
		“Para uma nova posição estética - Subsídios de arte popular portuguesa”	Ensaio	Afonso Duarte
		“Os vencedores de Paris - Kisling”	Crônica	Diogo de Macedo
		“Lamentations de Henoch”	Poesia	Raul Leal (Henoch)
		“Sobre André Gide e o gênio francês”	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
13	13 de junho de 1928	“Camões” – Capa	Ensaio	A Redação
		“O disco luminoso”	Conto	Nogueira de Brito
		“Ópio”	Poesia	António de Navarro
		“Soneto”	Poesia	Angelo de Lima
		“Psaume”	Poesia	Raul Leal (Henoch)
		“Bleu Outremer”	Poesia	Olavo d’Eça Leal

		<i>“En Bateau”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“António Botto”</i>	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Desnivelamento”</i>	Poesia	Mário Saa
		<i>“Canção”</i>	Poesia	António Botto
		<i>“Nebulosa”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Palhaçada”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Pirataria”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Convicção”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Geografia”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Escuridão”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Cânticos de Estio”</i>	Poesia	Mário Coutinho
		<i>“Os vencedores de Paris IV – Raoul Dufy”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Folhetim da Presença – Seis destinos V –”</i>	Folhetim	José da Villa
14 e 15	23 de julho de 1928	<i>“Desenho de Sarah Afonso” - Capa</i>	Desenho (gravado em Linol)	Sarah Afonso
		<i>“Modernismo”</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Excertos do próximo novo livro de Mário Saa – A explicação do homem”</i>	Fragments de obra	Mário Saa
		<i>“Testamento”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Os medronheiros”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Dancing Ambiente”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“O parto”</i>	Poesia	Mário Saa
		<i>“A lição inútil ou carta a um juve níl individualista”</i>	Carta	José Régio
		<i>“Chuva”</i>	Poesia	António Madeira



		<i>“Triunfo”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“As viagens”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Claustro”</i>	Poesia	António Madeira
		<i>“Marcha Triunfal”</i>	Poesia	Gil Vaz
		<i>“Quadras do Luar Poeta”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Psaume”</i>	Poesia	Raul Leal (Henocho)
		<i>“Canção do acaso”</i>	Poesia	Alexandre de Aragão
		<i>“Soneto”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“Os vencedores de Paris V – Pablo Picasso”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“A casa tombada”</i>	Conto	Olavo D’Eça Leal
		<i>“Correio”</i>	Correspondência	A Redação
		<i>“Folhetim da Presença – Seis destinos VI – O último”</i>	Folhetim	António Senfim
16	Novembro de 1928	<i>“Velha história”</i> – Para os novos poemas de Deus e do Diabo - Capa	Poesia	José Régio
		<i>“Realidade e humanidade na arte – a propósito de ‘la deshumanizacion del arte’ de ortega y gasset”</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Amor”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Depois da feira”</i>	Poesia	Fernando Pessoa
		<i>“Soneto”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“Gioconda”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“Mario Eloy le grand évocateur d’incubes”</i>	Ensaio	Raul Leal (Henocho)
		<i>“Versos de pura saudade”</i> Ao José Régio	Poesia	Fausto José
		<i>“Búzio do mar”</i> – Do livro a sair ‘Os 7 poemas líricos de Afonso Duarte’	Poesia	Afonso Duarte

		<i>“Variedades”</i>	Poesia	Arthur Hespanha
		<i>“Tábua bibliográfica de Mário de Sá-Carneiro”</i>		A Redação
		<i>“A posição de guerra”</i>	Texto teatral	Branquinho da Fonseca
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
17	Dezembro de 1928	<i>“Sobre Eça de Queirós” - Capa</i>	Ensaio-manifesto	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“O copo quebrado”</i>	Conto	João Gaspar Simões
		<i>“Breve história da pintura moderna”</i>	Ensaio	José Régio
		<i>“Enervante”</i>	Poesia	Edmundo Alberto de Bettencourt
		<i>“Mar coalhado”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Dolencia”</i>	Poesia	João de Brito Camara
		<i>“Os vencedores de Paris – VI Kees Van Dongen”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Tábua bibliográfica de Fernando Pessoa”</i>		A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
18	Janeiro de 1929	<i>“Desenho de Júlio” - Capa</i>	Desenho	Júlio (Saúl Dias)
		<i>“Gazetilha” – Capa</i>	Poesia	Álvaro de Campos
		<i>“Cinematografia”</i>	Poesia	Alexandre de Aragão
		<i>“Noturno”</i>	Poesia	Carlos Queiroz
		<i>“Tarde de inverno”</i> Para o livro Planalto	Poesia	Fausto José
		<i>“Sobre Hegel e Croce”</i>	Ensaio-manifesto	Jaime de Macedo Santos
		<i>“Detalhe duma novela”</i>	Novela	Francisco Bugalho
		<i>“Meu menino, ino, ino...”</i>	Poesia	João Bensaude
		<i>“A paisagem da janela”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira
		<i>“Universalismo”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira

		<i>“Restauração”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira
		<i>“Lirismo”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira
		<i>“Titans”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira
		<i>“Desolação”</i> Para o livro - A paisagem da janela	Poesia	António Madeira
		<i>“Tábua bibliográfica de Raul Leal”</i>		A Redação
		<i>“Os vencidos de Paris”</i> Armando Basto	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Correio”</i>	Correspondência	A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
19	Março de 1929	<i>“Explicação do homem de Mário Saa”</i> – Capa	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Psaume”</i>	Poesia	Raul Leal (Henocho)
		<i>“Viagem”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Mais longe...”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Jazz”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Trapézio”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“O que foge”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“O problema Valery”</i> Para o livro Temas	Ensaio	João Gaspar Simões
		<i>“Alheamento”</i>	Poesia	Carlos Queirós
		<i>“Solo de violino”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Josefina Baker”</i>	Poesia	Luís de Montalvor
		<i>“Viúva”</i>	Poesia	António Pedro
		<i>“Altitudes”</i>	Poesia	Adolfo Rocha

		<i>“Crepúsculo”</i> Ao Fausto José	Poesia	Alexandre d’Aragão
		<i>“Tábua Bibliográfica de Mário Saa”</i>		A Redação
		<i>“O velho”</i>	Conto	António Madeira
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
20	Abril e maio de 1929	<i>“Camilo Pessanha”</i> - Capa	Ensaio-manifesto	Carlos Queirós
		<i>“Apontamento”</i>	Poesia	Álvaro de Campos
		<i>“Espetáculo”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Castelos Tombados”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Suicídio”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Abandono”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Fantasia”</i>	Poesia	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“O José Rotativo”</i> Fragmento	Novela	Mário Saa
		<i>“Canção de Outono”</i>	Poesia	António Botto
		<i>“Tábua bibliográfica de António Botto”</i>		A Redação
		<i>“Thamar”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Deus”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Bordel”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Distância”</i> Fragmento	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Horizonte”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Cantores”</i> Ao Alexandre de Aragão	Poesia	Fausto José
		<i>“Vencidos – Fernando de Macedo Soares dos Reis”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Correio”</i>	Correspondência	A Redação

		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
21	Junho e agosto de 1929	<i>“Desenho de Júlio” – Capa</i>	Desenho	Júlio (Saúl Dias)
		<i>“Mário de Sá-Carneiro”</i>	Ensaio-manifesto	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Fragmento do romance inédito – Jogo da caba cega”</i>	Romance	José Régio
		<i>“Poemas da madrugada”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Empreguei-me no comércio”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Poema íntimo”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Aforismo”</i>	Poesia	Olavo
		<i>“Sugestões – A Reis Santos”</i>	Ensaio	Manuel Mendes
		<i>“Crepúsculo”</i>	Poesia	Carlos Queirós
		<i>“Acrobatas”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Tábua bibliográfica de José de Almada-Negreiros”</i>		A Redação
		<i>“Comentário ao Senhor Joaquim Manso, a propósito dum artigo publicado no ‘Diário de Lisboa’”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Edições publicadas e a publicar”</i>		A Redação

		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
22	Setembro e novembro de 1929	<i>“A que ficou sem par”</i> ao João Gaspar Simões	Desenho	José Régio
		<i>“Les enfants terribles de Jean Cocteau”</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“História breve de uma boneca de trapos”</i>	Poesia	António Botto
		<i>“Homem do mar”</i>	Conto	Rui Santos
		<i>“Obsessão”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“Balada”</i>	Poesia	Alexandre D’Aragão
		<i>“Baloço”</i>	Poesia	Adolfo Rocha
		<i>“Inércia”</i>	Poesia	Adolfo Rocha
		<i>“Vencidos - Alves de Sousa – estatuário”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Benjamín Jarnés”</i>	Ensaio	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Reflexos”</i>	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Naufrágio”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Lago”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca

		<i>“Romântico”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Climas”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Edições a publicar e publicadas”</i>		A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
23	Dezembro de 1929	<i>“Ainda uma interpretação de Modernismo”</i> - Capa	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Remendo”</i>	Poesia	Adolfo Rocha
		<i>“O incompreendido”</i> (Peça dramática em 3 atos e 4 quadros) Primeiro ato Cena VI	Texto teatral	Raul Leal
		<i>“Pingas de chuva”</i>	Poesia	Casais Monteiro
		<i>“Canção doente”</i>	Poesia	Casais Monteiro
		<i>“Os dois”</i>	Texto teatral	Branquinho da Fonseca
		<i>“Canção”</i>	Poesia	António de Navarro
		<i>“Pandeiretas”</i> Ao amigo Gimenez Caballero	Crônica	António Madeira

		<i>“Reminiscente”</i> – Poema anti-saudosista	Poesia	Carlos Queirós
		<i>“Os cantos do natal e o sentimento religioso popular”</i>	Ensaio	Afonso Duarte
		<i>“O anjo da morte”</i> ao José Régio	Conto	João Gaspar Simões
		<i>“O príncipe puro e as sete virgens”</i>	Conto	Rui Santos
		<i>“Presença regista”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Edições publicadas”</i>		A Redação
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Correio”</i>	Correspondência	A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
24	Janeiro de 1930	<i>“Autorretrato do pintor com seu filho”</i> – Ao pintor Vicente - Capa	Desenho	Mario Eloy
		<i>“António Botto e o problema da sinceridade”</i>	Ensaio - manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“A licença de porte de arma”</i>	Crônica	Olavo D’Eça Leal
		<i>“Balada da Morgue”</i> - Ao João Gaspar Simões (Do livro a sair: Rampa)	Poesia	Adolfo Rocha
		<i>“Compenetração”</i>	Poesia	Adolfo Rocha



		<i>“Desfecho”</i>	Fotografia	Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca
		<i>“Aparição”</i>	Fotografia	Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca
		<i>“Despedida”</i>	Fotografia	Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca
		<i>“Ressurreição de Cristo”</i>	Fotografia	Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca
		<i>“Le repas fut plus gai qu’il n’est permis ici de le redire, et l’aigle fut trouvé délicieux”</i>	Ensaio	André Gide
		<i>“Marinetti e a anedota do Iberismo Fascista-futurista?”</i>	Ensaio	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Paul Cezanne”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“O menino-poeta”</i> A minha mãe	Poesia	Jose D’Azevedo Coutinho
		<i>“Rapsódia do menino possesso elegia bufa”</i>	Poesia	José Régio
		<i>“Romeu e Julieta”</i>	Crônica	Antonio Madeira
		<i>“Diálogo dos mortos”</i>	Crônica	Antonio Madeira
		<i>“Idílio”</i>	Crônica	Antonio Madeira
		<i>“Ontem”</i>	Crônica	Antonio Madeira
		<i>“Confusão – poemas por Adolfo Casais Monteiro”</i>	Ensaio	João Gaspar Simões

		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Presença regista”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Edições publicadas”</i>		A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
25	Fevereiro e março de 1930	<i>“Desenho de Arlindo Vicente”</i> – Capa A João Gaspar Simões	Desenho	Arlindo Vicente
		<i>“No centenário de João de Deus”</i>	Ensaio	Afonso Duarte
		<i>“João de Deus ou o sentimento de altitude”</i>	Ensaio-manifesto	João Gaspar Simões
		<i>“Tarde Quente”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“Pastoral”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“Noite de lua”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“Madrugada”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“Olhar”</i>	Poesia	Francisco Bugalho
		<i>“O incompreendido”</i> (Excerto do drama metafísico em 3 atos e 4 quadros) Terceiro ato Segundo quadro	Texto teatral	Raul Leal (Henoeh)

		<i>“Comentário - Cinema português”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
26	Abril e maio de 1930	<i>“Desenho de Júlio”</i> – Capa	Desenho	Júlio (Saúl Dias)
		<i>“A propósito do I Salão dos Independentes”</i>	Ensaio-manifesto	António de Navarro
		<i>“O fado – Frizo contemporâneo”</i> – A João Gaspar Simões (ao seu alto talento, à sua camaradagem)	Poesia	António Botto
		<i>“Não se passa nada”</i> (Capítulos III e IV da novela)	Novela	Rodrigues de Freitas
		<i>“Cegos”</i> – (Para o livro ‘Planalto’)	Poesia	Fausto José
		<i>“Hora de exílio”</i> - Do livro a sair – “O momento e a legenda”	Poesia	Edmundo de Bettencourt
		<i>“Os 7 poemas líricos”</i> de Afonso Duarte	Ensaio	José Régio
		<i>“Correio”</i>	Correspondência	A Redação
		<i>“Edições publicadas e a publicar”</i>		A Redação
		<i>“Domingo”</i>	Poesia	Branquinho da Fonseca
<i>“Elegia do Tempo”</i> – Ao José Régio	Poesia	Carlos Queirós		

		<i>“O caminho do meio”</i>	Conto	Adolfo Rocha
		<i>“2 Notas de Cinema”</i>	Ensaio	Adolfo Casais Monteiro
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Presença regista”</i>	Ensaio	A Redação
		<i>“Propagandas”</i>	Publicidade	A Redação
		<i>“Desenho de Olavo”</i> (Para Diogo de Macedo) - Capa	Desenho	Olavo
		<i>“Aniversário”</i>	Poesia	Álvaro de Campos
		<i>“Poèmes” - Histoire Sans Passé</i>	Poesia	Pierre Hourcade
		<i>“A la mémoire de Mário de Sá-Carneiro”</i>	Poesia	Pierre Hourcade
		<i>“Divagação” – À roda do primeiro salão dos independentes</i>	Ensaio-manifesto	José Régio
		<i>“Trecho de um livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de Guarda-livros na cidade de Lisboa”</i>		Fernando Pessoa
		<i>“Entrudo”</i>	Poesia	Vitorino Nemésio
		<i>“La cathédrale engloutie”</i>	Poesia	Vitorino Nemésio
		<i>“Poema das aves”</i>	Poesia	António de Navarro
27	Junho e julho de 1930			

		<i>“Antonio Carneiro”</i>	Ensaio	Diogo de Macedo
		<i>“Eloi ou romance numa cabeça”</i> – Fragmento	Ensaio	João Gaspar Simões
		<i>“Comentário”</i>	Ensaio	A Redação

Ao realizar-se esse empenhado trabalho de mapeamento do Tomo I da *Presença*, tem-se por intenção a divulgação das produções presentes nos seus 27 números, por meio do acesso às poesias, aos desenhos, às gravuras, à crítica e tudo mais o que o tomo contém, dando o devido destaque a todos os artistas que fizeram da *Presença* uma revista literária de forte audiência nacional, livre de preconceitos, pois nela todas as tentativas foram feitas e aceitas.

Sem dúvida, representa uma valiosa fonte de pesquisa para novos e igualmente, aprofundados trabalhos que se pretendam fazer sobre a *Presença*. Dada a dificuldade de acesso à revista, o mapeamento revela detalhes, afinidades, curiosidades, torna-se um elemento de forte relevância construído nesta dissertação.

### 3 *PRESENÇA*: passando em revista os ideais de uma folha de arte e de crítica

*Em arte é vivo tudo que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística.*

(José Régio)

Primordial é a discussão, neste estudo, sobre a finalidade das revistas literárias e sobre a necessidade de afirmação de toda uma coletividade por meio delas, a que Adolfo Casais Monteiro (1977), acredita incidirem as “esperanças comuns, convergência e coincidência de aspirações”, a partir desse tipo de publicação.

Claro está, e pelas palavras de Casais Monteiro se reitera, que “uma geração não se exprime forçosamente através de uma revista, até porque pode fazê-lo em várias, que a necessidade de ter onde escrever não é a razão que justifica o agrupamento de alguns jovens escritores e a fundação de uma revista, mas sim, é de fato, a necessidade de afirmação coletiva” (MONTEIRO, 1977, p. 16).

Partindo dessa constatação, pretende-se neste capítulo apresentar e analisar os 25 ensaios-manifestos presentes nos 27 números do Tomo I, da revista *Presença*, que contou com a participação e atuação de muitos poetas, ensaístas, críticos, artistas acima de tudo, que se valeram desta revista como verdadeira forma de afirmação, mais que isso, possibilitaram o surgimento de uma nova forma de pensar e de fazer literatura.

Vale ressaltar que esta mesma revista contou com outros dois tomos, não menos importantes, mas que serão trazidos à baila em trabalhos futuros, bem como uma série especial, datada de 1977, que tratava do cinquentenário de surgimento da *Presença*.

Sobre o Tomo I, *corpus* desta pesquisa inicia-se a sua apresentação com o ensaio-manifesto de José Régio, que abre o número 1 da revista literária *Presença* (ANEXO 1), com lançamento em 10 de março de 1927, traçando aquilo que acreditava ser essencial para uma obra ser considerada, de fato, viva e como um artista, verdadeiramente criador, se diferenciaria dos demais:

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

questionamento:

[...] A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. (...) (RÉGIO, 1927, p. 1)

Nesse sentido, Régio faz alusão a dois vícios que são capazes de inferiorizar a literatura e que são os responsáveis por tirar-lhes o caráter inovador, de invenção, são eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. Ao mesmo tempo estabelece o norte motivador de toda a produção literária da *Presença*.

No tocante à falta de originalidade, de que trata Régio neste número, encontra-se consonância nos dizeres de Rocha (1985), uma vez que já se documenta em nomes de maior aceitação pública de Portugal, uma retórica antiquada que seria capaz de corromper a literatura e atribuir-lhe um caráter de velhice precoce. Com relação à sinceridade, essa seria resultante da falta de originalidade, uma vez em que se substituiria uma arte viva pela profissional, momento este em que o artista estaria a produzir literatura, meramente, mecânica.

Nesse escrito, percebe-se que Régio deixa claro a necessidade de discernir e separar os simuladores, ou seja, aqueles que existiram em qualquer tempo e que foram responsáveis pela produção de uma literatura morta, dos criadores autênticos que realizaram a permanência de uma arte literária viva, possível até os dias de hoje.

Eis como tudo isso se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições de tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira massadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato. (RÉGIO, 1927 n.º. 1 p. 2)

No n.º. 2 (ANEXO 2), lançado em 28 de março de 1927, tem-se o ensaio-manifesto intitulado “Classicismo e Modernismo” onde José Régio trata de questões relativas às várias significações atribuídas ao termo “clássico”, a julgar-se:

Em primeiro lugar direi que deliberadamente esqueço toda a história do termo *clássico*, e todas as suas definições mais ou menos acadêmicas. Que o termo principiasse a ser aplicado a gregos e romanos, pouco importa. Sinceramente creio ter havido classicismo fora de gregos e romanos. Se os gregos e romanos mereceram

ficar ligados, com a designação de clássicos, a atributos de superior equilíbrio estético, é porque realizaram obras de Arte superiores. O que não implica a impossibilidade de se atingir equilíbrio em obras de Arte diversas, até opostas, pelo fundo e pela forma. Assim o termo clássico se desprende deles. [...]

O que importa é que um artista possua em si próprio, e por si próprio o descubra, o seu classicismo. Isto é: a conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras. (RÉGIO, 1927 n.º 2 p. 1)

Pode-se depreender desse excerto a noção de um “classicismo” atemporal, onde a chave para tal designação seria a do artista que consegue atingir pelo ímpeto da espontaneidade, todas as faculdades criadoras, e em virtude disso, dá origem a uma obra em equilíbrio, portanto, pela via de Régio, obra clássica.

Para o autor, dessa forma, deixaria o classicismo de estar em desacordo com doutrina estética, porque deixaria de ser uma escola ou corrente. Outro aspecto abordado no mesmo ensaio diz respeito ao Modernismo, em que Régio chega a admitir compatibilidade entre ele e o Classicismo e afirma entender por Modernismo:

Um certo modo de personalidade atual – mais fácil de classificar que de definir. Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo, porque é a personalidade modernista que as engloba a todas: Não obstante algumas dessas correntes se oporem violentamente, de todas participam as mais características individualidades de hoje. E que por evolução ou reação, todas se originam no romantismo. (RÉGIO, 1927 n.º 2 p. 2)

Ainda comenta sobre o Dadaísmo, o Futurismo e o Expressionismo, que:

Por natural evolução que o Dadaísmo o leva às últimas consequências, acabando por negar a própria Arte no exaspero niilista da sua estética rudimentar e complexa. É por natural reação que o Futurismo repudia toda a sentimentalidade e toda a estesia – caindo afinal no lirismo do Movimento e na quase glorificação da animalidade grosseira. [...] O Expressionismo aplaude toda a excentricidade no seu sonho anti-realista, requintando até a obscuridade e à infantilidade o seu amor do sintético e do geral. (RÉGIO, 1927 n.º 2 p. 2)

Régio se justifica no sentido de absolutamente querer reduzi-los (Dadaísmo, Futurismo e Expressionismo) a uma provável caricatura de dois traços, pretende revelar o que há neles de absolutista e dogmático e isolar seus pontos de comunicação romântica.

Reitera que “os maiores artistas modernos se recusam a caber numa escola, preferindo seguir livremente o seu instinto criador e aproveitar toda a riqueza da personalidade moderna”; e finaliza ao dizer que “é assim que para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista”. (RÉGIO, 1927, n.º 2 p. 2).



No ensaio-manifesto escrito para o n.º 3 (ANEXO 3), de 08 de abril de 1927, intitulado “Da geração Modernista”, há o reconhecimento de uma filiação para a revista *Presença*, nos poetas futuristas que se interessavam por uma Arte que vive, que se renova, se inquieta, que evolui. Ao lado disso, há um interesse em delinear algumas características da literatura moderna, tratado por José Régio como modernismo. Quanto à filiação, Régio faz a seleção de três nomes, pela fascinação de seus talentos e pelas suas excentricidades, são eles: Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros.

Seja qual for a superioridade de uns sobre os outros, seja qual for o valor *eterno*, o quanto de imortal das suas obras, é através destes que a Literatura portuguesa acompanha o movimento europeu da Arte moderna - criando alguma coisa embora no sentido relativista do verbo criar. [...] Mas estes são os mestres contemporâneos, porque mestres contemporâneos são homens que, pior, ou melhor, exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo, isto é: a parte do futuro que já existe no presente. Enfim: são os futuristas. Sucessores destes serão os que exprimem o futuro ainda não expresso por estes – os futuristas de depois. E sempre assim, para adiante. Ria quem ri. (RÉGIO, 1927 n.º 3 p. 1)

Quanto a Mário de Sá-Carneiro, Régio justifica a escolha por meio da exemplificação de algumas de suas características, como por exemplo, o fato de o romantismo e o decadentismo se “mascararem” nele como algo heroico, estético e sarcástico. Além do seu amor pelo extremo, o que permitia a ele abusar do seu próprio tédio, de sua melancolia, a ponto de o poeta odiar-se por não ser belo, por não ser são e nem triunfador.

Nesse ensaio, Régio define Fernando Pessoa como o poeta responsável por uma revelação de multiplicidade e variabilidade que era a característica da época. Conforme o autor, trata-se de um poeta que é capaz de causar confusão em sua personalidade, por meio de suas semi-attitudes, naufrágios na dispersão, na incoerência e no delírio. Por tudo isso, Régio o considera como o maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas de qualquer tempo:

Rico de intuições e de concepções, poeta, pensador e crítico, Fernando Pessoa ora se tortura em pequenos poemas trabalhados e densos, ora se abandona em expansões raivosas, amargas, complicadas de jogos vocabulares e rítmicos; ora fixa em pequenas críticas sutis, engenhosas e agudas o essencial de uma personalidade, numa obra, ora se diverte, a sério, com teorias e construções que revelam a sua erudição tentando arredá-la... (RÉGIO, 1927 n.º 3 p. 2)

Para José Régio, Almada Negreiros teria importado para a arte portuguesa, os mais importantes achados, invenções, modas, descobertas e mandamentos do que chamou “hora artística”:

Bailarino, poeta, desenhista, pintor, prosador, conferencista, amanhã comediógrafo – Almada Negreiros é ainda um vulgarizador: o mais sutil e o mais artista dos vulgarizadores. Na sua obra fragmentária, breve e rica, aprende-se um pouco de todas as últimas correntes estéticas. Mas Almada Negreiros é mais: É também criador. [...] Almada é superior quando reinventa, como as crianças, coisas que os outros já banalizaram à força de as terem inventado há muito, e aperfeiçoado demais... [...] É com Almada que o nosso lirismo reencontra o seu fundo virginal, volta a beber água da bica e se alarga. (RÉGIO, 1927 n.º 3 p. 2)

Por fim, procura estabelecer relações entre Pessoa e Sá Carneiro, ao dizer que ambos primam pela dispersão da personalidade e o senso inquietante do “mistério”, entretanto, enquanto que o aparece em Sá Carneiro se exprime como manifestação de gênio, em Pessoa se apresenta como algo raciocinado, consciente e voluntário. Considerado um mestre, por Régio, Fernando Pessoa é tido como o mais rico em direção dos chamados modernistas.

Régio, ao elencar essas três personalidades, diz acabar por explicitar três características da arte moderna: a tendência pela multiplicidade de personalidades, a tendência para o abandono às forças do subconsciente, e conseqüente dominação da intelectualidade na arte, e ainda a tendência para a expressão paradoxal de emoções e sentimentos.

Para Adolfo Casais Monteiro (1995, p. 117) “pela primeira vez, Fernando Pessoa e Sá Carneiro recebem a consagração até aí recusada pela crítica e pelo público, embora desde havia mais de dez anos a sua obra estivesse tão acessível a todos, como esteve para os jovens escritores da *Presença*”.

Dessa forma, a *Presença* valoriza e exige reconhecimento aos escritores que produziram, em novo formato e feições, uma obra repleta da verdadeira expressão portuguesa, tão necessária à Portugal dos idos de 1920, e que foram ignorados ou esquecidos, tanto pelo público quanto pela crítica do seu tempo. Assim, para Monteiro (1995, p. 117):

A geração da *Presença* coloca-se, desde o início, na esteira de uma revelação anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras que tinham criado, por altura da Primeira Guerra Mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente passo atrás, que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer, ocultos, e sem eco, faz da *Presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências modernistas, que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações – a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* –, ou através de outras, mais duradouras, mas de caráter literariamente ambíguo, como a Contemporânea, e sem que nenhuma delas exercesse ação crítica sistemática.

Em se tratando do ensaio-manifesto contido no número 4 (ANEXO 4), lançado em 08 de maio de 1927, intitulado “Individualismo e Universalismo” e que fora escrito por João Gaspar Simões há apontamentos com relação à universalidade de uma obra individual, em

que Simões aborda a atividade humana que é capaz de gerar uma infinidade de atos, que por serem comuns a muitos indivíduos, acabam por perder-lhes a filiação e se transfiguram em manifestações coletivas, retirando-lhes toda a sua qualidade vital. Ao mesmo tempo afirma existirem atos que vêm de regiões mais profundas de cada homem, que são capazes de revelar o poder humano de mobilidade e perpetuidade. A respeito disso, João Gaspar Simões faz o seguinte questionamento:

A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações psíquicas; o espírito de análise e a exploração dos recônditos interstícios da alma humana; a dissociação das sensações e a sua combinação, a revelação do mundo extraordinário das neuroses e a criação inconsequente, biológica, das figuras novelísticas – colaboraram decisivamente nessa feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta. E eis, pois, porque o homem é o objeto de toda a criação estética e, dentre ele, é artista superior o que mais original, individual, possui a alma e, logo, o que à realidade opuser um mais puro sistema de reações. Como se converterá, no entanto, em universal esta criação estritamente individual? Que espécie de osmose se realizará entre o indivíduo e o universo, para que os seus rasgos subjetivos alcancem uma eterna universalidade? (SIMÕES, 1927 n° 4 p.1)

Ao questionar a relação indivíduo e universo, nesse ensaio, Simões diz abordar o homem enquanto um ser que por muito tempo se viu escondido, submerso em construções coletivas e que começa a emergir como que repleto de essência, disposto a refletir sobre um universo livre de preconceitos.

Refere-se ainda ao poder natural de contínuo renascimento, a virtude universalista de almas individuais. Sobre isso, Simões estabelece uma metáfora:

A um ato comum responde uma comum assimilação, sendo curta a vida de toda a obra vulgar, porque a sua trajetória vital descreve uma ínfima curva: mal sai do berço, entra no túmulo (que nesta metáfora significa o fundo da consciência assimiladora); enquanto a individual, invulgar, se mantém em eterno nascimento, jamais abandonando a alma matriz que a torna insuscetível de assimilação. (Todos os túmulos permanecem cerrados perante ela). (SIMÕES, 1927, n° 4, p. 2)

Finaliza o excerto afirmando que a universalidade de uma obra individual se fundamenta no choque humaníssimo de sua vitalidade, que todos os homens que, porventura, a contemplam, sofrem.

O número 5 (ANEXO 5), lançado em 04 de junho de 1927, traz na capa um desenho de Almada Negreiros dedicado a Carlos Queiroz e na página seguinte, o ensaio-manifesto intitulado “Marcel Proust”. Estão presentes neste ensaio-manifesto, questões literárias

relevantes a respeito de Marcel Proust, feitas pelas mãos de José Régio, que disponibiliza aos leitores um texto sobre o autor francês, destacando algumas de suas características, tais como:

Sensibilidade infinitamente delicada e receptiva; inteligência talvez mais sutil que profunda imaginação transfigurada e vasta, dá-nos uma das obras mais originais do nosso tempo e simultaneamente mais representativa dele, mais ligada ao passado e mais prolongada para o futuro. Longo, intrincado e laborioso folhetim psicológico, as suas memórias participam do preciosismo, do romantismo, do realismo, assim como das novas teorias de Bergson, Einstein e Freud. A sua obra é em vários sentidos uma espécie de recapitulação. Recapitulação suspensa, de que ainda se não apreende o significado, a finalidade, a diretriz moral, ideológica, estética... E talvez assim mesmo a devamos considerar: Toda a sua obra de arte original tem na sua mesma realização o seu significado e a sua finalidade. E claro que, obedecendo mais ou menos a certas características internas e gerais, todas as manifestações artísticas, filosóficas e científicas duma época trazem a lume preconceitos e conclusões comuns. (RÉGIO, 1927, n.º 5, p. 2)

Vê-se por meio desse excerto que Régio exalta características de originalidade presentes na obra e na personalidade do célebre poeta Marcel Proust.

O ensaio-manifesto, escrito por João Gaspar Simões, intitulado “Depois de Dostoievski”, lançado no n.º 6 (ANEXO 6), de 18 de julho de 1927, traz aos leitores apontamentos acerca da obra e das características de Dostoievski, do qual se destaca que:

Em Dostoievski tudo é vivo. A contribuição mais extraordinária com que o escritor russo ocorreu à salvação da novela ocidental foi precisamente uma contribuição vital, biológica. Desde Chateaubriand que se introduzira na novela francesa – o estilo, isto é, [...] num sentido mais puro, o sistema de resistências oposto pelo homem à ação do mundo exterior e, portanto, o feixe de modos que ele tem de se oferecer ao golpe constante e vário da vida, sabe-mo-lo nós bem.  
[...] Para que o novelista realize, por conseguinte, uma verdadeira obra viva, é necessário que persiga elementos humanos tanto dentro como fora de si, elementos esses que se cativam mais com o espírito do que com matéria, mais com fundo, do que com forma! [...] Forma + Forma = matéria = morte!. (SIMÕES, 1927, n.º 6, p. 1)

A respeito do que Simões trata no excerto, pode-se observar que retoma novamente o ideário defendido pelos presencistas quanto à concepção e produção de uma arte que fosse “pura”, “sincera”, e o faz tratando Dostoievski como a figura do verdadeiro artista, que através da sua vivacidade de espírito consegue fazê-lo muito mais do que aqueles que se fixam apenas na forma, evidenciada pela equação (Forma+Forma = matéria = morte).

Simões continua o ensaio criticando poetas/artistas cujas obras são verdadeiras arquiteturas em que o material construtivo é um poderoso talento plástico, mas que a parte realmente humana é tão diminuta, tão rígida, que apenas alcança comunicar essa plasticidade e essa rigidez estatuária. Assegura sobre Dostoievski que:

O novelista russo exerce sobre as suas obras uma pressão consciente, preparando a eclosão dum determinado número de almas pela adaptação dum meio e duma atmosfera em que as suas capacidades psicológicas deem o máximo rendimento [...]. Tudo nas suas novelas é natural, espontâneo, acompanha o movimento das figuras como se por um acaso fortuito se houvessem encontrado. Em nenhum se achará aquela postiça cenografia que vai desde o meio físico elementar até ao mínimo de interior. [...] Mas onde o novelista russo é ainda mais extraordinário é onde, por assim dizer, renovador e criador duma nova era novelística, é no processo de revelar figuras, de integrá-las numa corrente vital em que elas parecem ser ainda mais humanas, mais profundamente vivas do que aquelas com quem privamos todos os dias. E esta vitalidade, esta potência cósmica, advém-lhe não só do processo novelesco do escritor, mas também da sua nudez, do seu primitivismo. (SIMÕES, 1927, nº 6, p. 1)

Sobre o ensaio-manifesto presente no número 7 da *Presença* (ANEXO 7), lançado em 08 de novembro de 1927, escrito por João Gaspar Simões e intitulado “Nacionalismo em Literatura”, abordará questões relativas às limitações que um artista impõe tanto às obras de arte como aos limites de suas faculdades criadoras. Nesse sentido, Simões exemplifica com a história de Portugal, que por muito tempo fechara sua cultura em um único princípio: o do nacionalismo. Para tal afirma que:

O artista vai descobrindo-se à medida que realiza a sua obra e nunca chegará a conhecer-se, nem no realizado nem no por realizar, sob pena de encontrar-se, isto é, de limitar-se, de repartir-se, imitando-se a si próprio e dando à parte futura da sua criação um caráter de “pastiche”. E eis o que acontece com a maior parte de nossos escritores, dada a limitação da sua cultura e, portanto, a estreiteza da sua personalidade. (SIMÕES, 1927, nº. 7, p. 1)

Simões atribui à dualidade universal-nacional, a responsabilidade pelas grandes criações da literatura, pois essa composição envolve tanto o humano no que concerne a sua inteligência, sensibilidade e imaginação, quanto no que tange ao nacional, aquilo restrito às particularidades de um povo e caracterizações propriamente nacionais.

Para exemplificar, Simões utiliza-se de Cervantes, ao projetar sobre Quixote, o que há de elemento universal, com todas as virtudes superiores espanholas, bem como as virtudes de toda a humanidade, sendo que sobre Sancho deposita a simbologia característica de seu povo, incluindo sua sinceridade e seu fanatismo.

Diante disso, Simões observa que a verdadeira obra de arte apresenta esses elementos dualísticos, pois reúne o universal e o nacional. Finaliza o ensaio, clamando por um espírito contrário ao provincianismo que dificulta o olhar geral e eterno, por parte do escritor português.

No ensaio-manifesto presente no número 8 da *Presença* (ANEXO 8), lançado em 15 de dezembro de 1927, tem-se a temática “Do Estilo”, de autoria de João Gaspar Simões. Neste ensaio, Simões trata de questões relativas ao estilo e argumenta ser um dos principais elementos de uma obra literária, mas recorre à necessidade de se pensar o que vem a ser, de fato, este elemento tão caro à Literatura. E assim, inicia o ensaio, refletindo sobre o fato de o estilo ser:

A revelação de uma maneira peculiar de sofrer a vida. Queremos dizer o modo como o homem se suporta no mundo, a forma como se deixa modelar pelas intempéries materiais e morais. Portanto, nesta noção vai implicada a característica diferencial da existência de um indivíduo. Quando se falar no estilo de um escritor, deve ter-se sempre presente a profundidade de tal afirmação, não sendo desde já possível considerar estilo o recorte literário, a redação mais ou menos cuidada de uma obra. [...] Nem tudo quanto se escreve alcança o grau de estilo, porque nem tudo quanto se escreve vem espontaneamente (originariamente) das profundidades daquele que escreve. A maior dificuldade até de possuir um estilo reside na grande dificuldade de descobrir-se. (SIMÕES, 1927, n° 8, p. 1)

Simões estabelece um paralelo entre esse número da revista e o anterior, quando trata da singularidade do artista criador, aquilo a que José Régio já traçara no ideário presencista de que “Em Arte é vivo tudo que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística”.

O número 9 da revista *Presença* (ANEXO 9), apresentado como número-manifesto, intitulado “Literatura Livresca e Literatura Viva” (ANEXO 9.1), data de 09 de fevereiro de 1928, sem dúvida, o mais emblemático do Tomo I, propõe-se a esclarecer de forma pormenorizada uma das questões mais debatidas pelos presencistas e que se refletiu no apanágio defendido por eles ao longo das páginas da *Presença*, sobre a necessidade de se produzir uma Literatura, de fato, viva.

Sem registro de outras produções, destinado apenas à teorização crítica, esse número-manifesto traz a figura de José Régio, como ele mesmo descreve, tecendo uma “Breve introdução, ou a Literatura, as Artes e a Arte”, ao longo de oito páginas, a respeito dos diferentes empregos para o termo *Literatura*, estabelecendo que “podendo ser essa, jurídica, médica, dentre outras, mas que ao empregá-la referindo-se a um artista, só poderia se tratar de um meio de expressão artística, seja ela a pintura, a escultura, o cinema, a dança” e que fundamental seria o fato de o artista recriar o mundo por meio delas e se utilizar de sua individualidade para fazê-lo.

Régio afirma que a finalidade da Arte deve ser a de proporcionar uma emoção particular, misteriosa e mesmo complexa, a denomina de “emoção estética” e que dois

elementos seriam essenciais a toda criação artística, seriam eles: o indivíduo e a realidade. Sobre o indivíduo, trata do artista que possui personalidade, é original, indivíduo que exprime ações próprias.

Atribui à Literatura Livresca, aquela que representa um treino do ato de escrever, um talento adquirido de descrever sem ver e ainda constata que grande parte da Literatura contemporânea é pobre, no que diz respeito à personalidade, humanidade e universalidade, de correspondência com seu século. Régio acredita que o poder de eternidade de uma obra se concentra em sua riqueza de sensibilidade, sendo, portanto, um elemento vivo.

Nesse número - manifesto, observa-se que José Régio tem o desejo de fazer repensar a Literatura vigente na época. Diante disso assegura:

O que um artista deve manter contra tudo e contra todos – é a força do seu temperamento, a sua capacidade própria de interpretação, a sinceridade profunda de sua Arte, a sua personalidade original. Mas em Arte, e, sobretudo hoje, não basta ter-se uma personalidade: É preciso ter-se uma personalidade que interesse continuamente. Isto é: que tenha possibilidade e a ânsia de se renovar, de se ampliar, de se enriquecer, de se aprofundar. (RÉGIO, 1927, n.º 9 p.6)

Também afirma que toda a obra de arte superior, revela não apenas um temperamento superior, como também uma inteligência superior. Ao lado disso, aborda as manifestações mais primitivas da Arte, como sendo um reencontro com as formas virginais da criação artística.

O número 10 da *Presença*, lançado em 15 de março de 1928, destina-se exclusivamente à antologia poética, apresentando na capa um desenho de Júlio e um poema inédito de Mário de Sá-Carneiro, na sequência outros dois poemas de Mário Saa são oferecidos ao leitor. Constam poesias de Fernando Pessoa e seus heterónimos: Ricardo Reis e Álvaro de Campos, assim como dos poetas António Botto, Gil Vaz, Afonso Duarte, Fausto José, Raul Leal (Henocho), Edmundo de Bettencourt, Carlos Queiróz, Alexandre d’Aragão, Antonio de Navarro, Augusto Ferreira Gomes, Branquinho da Fonseca e José Régio.

Sobre o ensaio-manifesto “No centenário de Ibsen – Ideias sobre Ibsen”, que abre o número 11 da revista (ANEXO 10), lançado em 31 de março de 1928, João Gaspar Simões dedica ao dramaturgo norueguês, três páginas de um célebre ensaio de crítica, onde afirma ter Ibsen nascido para fazer dramaturgia, pois era onde o seu gênio se encontrava perfeitamente à vontade.

Simões descreve que pelas características de Ibsen, ele não poderia ter se expressado melhor em outro gênero, como no romance, por exemplo, pois “Ibsen, pela sua natural

tendência para o sintético, para o abstrato, para o simbólico, só poderia ser um dramaturgo”. (SIMÕES, 1928, nº 11, p. 1)

João Gaspar Simões afirma que Ibsen é verdadeiramente superior quando abandona o labirinto das suas alusões, isto é, quando os personagens e as cenas das suas peças deixam de ser edificadas sob um nevoeiro, em que cada um dos espectadores pode ver movimentar-se a forma que quiser e poder imaginar o conflito que quiser.

Sobre o teatro de Ibsen, o crítico afirma que ele fora o criador do chamado “teatro de ideias”, mas que existe uma diferença essencial entre aquilo que o dramaturgo criou e o que se cultivou depois:

Essa diferença repousa, sobretudo no seguinte: em as ideias no teatro de Ibsen aparecerem em função dos personagens e no teatro dos outros dramaturgos serem os personagens que aparecem em função das ideias. Efetivamente, no teatro do autor nórdico, as ideias são cativadas em estado natural no cérebro dos próprios personagens. O jogo dramático produz-se no seu íntimo, principalmente nas suas consciências. E é, sobretudo, por isso que ele é teatro de ideais. Tudo quanto nele há de anedótico e tudo quanto há de aparentemente movimentado, é resultante de um conflito interno de consciências. Sempre que um personagem entra em cena, em qualquer de suas peças, apetece perguntar-lhe: - Que ideias te conduzem? Porque, de fato, sem que ele próprio o suspeite, esse personagem já vem conduzido por uma ideia fixa que o consome, o escraviza, o constrange a atingir uma certa finalidade. Note-se, contudo, que nem por isso ele é um autômato. (SIMÕES, 1928, nº 11, p. 2)

Dessa forma, vê-se que a sua grandeza está ligada ao poder que exerce na criação das personagens, que pelos dizeres de Simões, são figuras naturalmente portadoras de suas próprias e naturais ideias e que por serem misteriosas, são vivas.

Para Simões, Ibsen é, sobretudo, um criador, um artista que se preocupou muito com os problemas sociais, mas que sobre esse viés, ora se apresentava com ideais anarquistas, ora socialistas ou imperialistas. Mas que, acima de tudo, era individualista, no sentido puramente interior, no que diz respeito ao culto da personalidade, o respeito pelas leis invioláveis do nosso ser, pelos princípios indestrutíveis da alma. Sobre essa concepção individualista afirma que:

A vida é uma coisa sagrada, que nós temos de viver conforme a nossa personalidade e com toda a nossa personalidade. O que, efetivamente, distingue esse individualismo de outro individualismo, é que segundo ele, o homem deve procurar viver consoante à sua personalidade natural, para o que protegerá sempre o desenvolvimento espontâneo dessa personalidade contra todos os preconceitos, contra toda a rigidez automática das convenções. É preciso fugir ao falso desenvolvimento individual e condená-lo com energia. Ibsen condena continuamente aqueles que substituem as leis naturais das suas almas, pelas leis artificiais da sociedade. Leias essas falsas, porque exteriores, mecânicas, egoístas. (SIMÕES, 1928, nº 11, p. 3)



Simões acredita que das obras de Ibsen, a que mais revela sua personalidade artística é “*O pato bravo*”, pela atitude de uma das personagens, Relling, que de todas as suas criações é a única que desmente o apostolado do próprio autor. Ibsen se propõe, por meio dessa personagem, a revelar a inutilidade de suas próprias ideias.

João Gaspar Simões traça um paralelo entre Ibsen e Dostoievski, afirmando que “os grandes acontecimentos dos dramas ibsenianos são como os grandes acontecimentos dos romances de Dostoievski – puramente morais. Só neles se encontram esses conflitos imperceptíveis para os leitores vulgares: os grandes conflitos da consciência, os milagres, ou, para dizer, os prodígios”. (SIMÕES, 1928, nº 11, p. 3). Finaliza o excerto afirmando que Ibsen, enquanto um criador de humanidade, vai se prolongar com sua obra.

Sobre o ensaio-manifesto contido no número 12 da revista (ANEXO 11), lançado em 09 de maio de 1928, intitulado “Sobre André Gide e o gênio francês”, João Gaspar Simões coloca em evidência algumas características da personalidade de André Gide e a sua relação com Dostoievski, assim como o papel que o autor desempenha na literatura francesa contemporânea. Para o crítico, Gide:

É dos poucos escritores franceses conscientes da limitação do gênio francês. Ora um tal acontecimento tem para nós grande importância, dado que possuindo um gênio caracterizadamente distinto do seu e, por isso, menos limitado talvez, nos temos submetido, desde há muito, à tirania da sua limitação. Em André Gide não admiramos, por conseguinte o que é francês, mas o que se esforça por não sê-lo. Admiramos o que admiramos em Marcel Proust e o que não admiramos em Paul Valéry: o desvio da sua personalidade da chamada tradição francesa, a sua fuga para os domínios do subconsciente, para as regiões do obscuro, do tenebroso, ou como ele próprio diria – a sua incursão nos domínios dos raios ultravioletas. (SIMÕES, 1928, nº 12, p. 8)

Simões trata de Gide e Dostoievski, afirmando que cada autor possui características bem peculiares e que, por mais que o francês Gide tentasse perscrutar a totalidade da personalidade de Dostoievski, quem sabe até projetando algo dele sobre si mesmo e sua obra, seria impossível, uma vez que o escritor russo possuía uma tal profundidade, seriedade, personalidade inquietante, que seria difícil de ser alcançada ou comparada a de outro artista.

Sobre isso, Simões questiona: “Por que não pode, então, André Gide ser um Dostoievski?” E logo apresenta a resposta: “Naturalmente porque nem tudo se pode assimilar na obra de um escritor. Poder-se-á conseguir um certo grau de afinidades, que mais será de pastiche, perfeita identidade, nunca”. Acredita que Gide possui suas próprias capacidades, as quais fazem dele, pelas palavras de João Gaspar Simões, “um laboratório em que as mais altas

influências se combinam; mas um laboratório em que o preparador domina”. (SIMÕES, 1928, nº 12, p. 8)

Encerra o ensaio exaltando Gide:

O que lhe interessa são os móveis, as razões metafísicas, os princípios morais, sobretudo, porque a sua educação protestante lhe deixou uma implacável consciência para as suas tendências amorais. O que ele constantemente procura, não é mais do que achar princípios genéricos fecundos em resultados salvadores para os seus particularismos diabólicos. [...] Para o que lança mão de todos os seus dotes sedutores: da sua inteligência paradoxal, do seu espírito dialético, da sua sensibilidade complicada, da sua sentimentalidade astuciosa, da sua delicadeza envenenadora e até do seu estilo. Estilo tão perigosamente multiforme que ora parecerá banal, ora fará crer que é *snob*, ora, de tão perfeito, se mostrará clássico. (SIMÕES, 1928, nº 12, p. 8)

Assim, o crítico encerra suas considerações sobre André Gide, ressaltando algumas de suas obras, como “Les caves du Vatican” (Os subterrâneos do Vaticano), um romance irônico, publicado em 1914 e o romance “Les faux monnayeurs” (Os moedeiros falsos), publicado em 1925, afirmando que esse último ficaria para a história da literatura como um dos documentos mais completos do século XX.

Faz-se interessante destacar que a partir desse número, nota-se o surgimento da seção “Correio da *Presença*”, onde há destaque para algumas publicações de Portugal, dentre elas: *Vanguarda* de Coimbra, *El Pueblo Gallego* de Galiza, *Portucale* do Porto, *Notícias do Sul* de Vila Real de Santo António, *Capas Negras* de Faro e de fora, como é o caso da revista *Nosotros* de Buenos Aires.

O ensaio-manifesto presente no nº 13 da revista (ANEXO 12), lançado em 13 de junho de 1928, de autoria de José Régio, dispõe-se a tecer importante referência ao caráter artístico de António Botto, poeta que atuou na *Presença*, o situando como alguém que “compreende na nossa língua qualquer coisa como uma reabilitação e uma reanimação das palavras”.

Para José Régio, toda a obra, a arte de António Botto é viva, pois nela vibram as suas experiências pessoais, os seus prazeres, sua tortura, os seus ambientes, os seus juízos. Sobre o seu modo de agir, a arte que produz e seus efeitos, José Régio descreve que:

A humanidade de António Botto é admiravelmente discreta: porque ele prefere sorrir e rir, insinuar a dizer, sugerir e exprimir, enfeitiçar e violentar, comunicar-se a confessar-se. Por temperamento e gosto, assim se revela. Também chama pura a Arte de António Botto – porque à sua humanidade o Artista só dá interpretações e expressões depuradas pela beleza: consciente ou inconscientemente sujeitas por ele ao ponto de vista estético. Por ser viva e pura – a sua arte é profundamente humana e

altivamente superior a certa concepção político-social-moral da humanidade na Arte. Por ser humana, a sua arte nada tem com a arte pela arte de certos parodiadores. [...] Dessa rara e feliz maneira de ser, é resultante natural o estilo de António Botto. (RÉGIO, *in Presença*, 1928, nº 13, p. 5)

Percebe-se nesse excerto menção ao apanágio defendido pelos presencistas, quando Régio critica os parodiadores, que produzem uma arte técnica, uma arte pela arte, diferente do que se tentou defender e desenvolver no programa presencista. Para ele, António Botto se diferencia dos demais pelas capacidades descritas.

José Régio, ao longo do ensaio, apresenta outras características do poeta considerado, por Fernando Pessoa, como o “nosso primeiro poeta esteta”. Régio complementa afirmando que se Botto é, de fato, dos mais completos estetas, ele busca constantemente a “beleza na forma, a beleza da intenção, a beleza que perdura”, o que justificaria a beleza de seus poemas. Há ao longo do ensaio a descaracterização de toda a hipocrisia que, porventura, pudesse estar escondida no termo “esteta”, afirmando que Botto ousou ser como é, pelos dizeres de Régio:

O que sempre louvo num verdadeiro poeta, porque o verdadeiro poeta eleva tudo em que fala, e de resto, e de resto é sempre o que é, quer o queira, quer não. Arredando assim por inumana, portanto, por impossível, a concepção ideal de esteta, procurando interpretar a palavra com humildade, a humildade superior que nos dá o estudo dos homens – chego a muito simplesmente considerar esteta o homem que nos transmite os seus sentimentos, sensações, emoções, ideias e juízos, preocupando-se, sobretudo, com a beleza íntima que neles descobre e com a expressão que lhes dá. [...] Quanto mais largo, profundo e complexo for esse quinhão de sentimentos, sensações, emoções, ideias e juízos próprios, mais humana e durável será a obra dum artista. Quer dizer: mais emocionará os homens. (RÉGIO, 1928, nº 13, p. 4-5)

Vê-se o que há em António Botto e que causa tamanha admiração em José Régio, uma arte pura, desvinculada, repleta de emoção e que transcende a alma, tanto daquele que a produz, quanto dos que a ela tem acesso. Atrelada a isso estará a permanência de uma obra ao longo do tempo e a sua capacidade de emocionar.

No número 14-15 (ANEXO 13), a *Presença* visa discutir, novamente, a questão do modernismo, já tratada no número 3 - “Da geração modernista” (ANEXO 13.1), quando elenca três figuras (Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros), para apresentar a filiação da revista. Deste número, lançado em 23 de julho de 1928, onde há junção do 14 e 15, destacou-se o ensaio-manifesto “Modernismo”.

Nesse ensaio, escrito por João Gaspar Simões, vê-se a admiração que as produções de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro despertam em Simões, que os considera gênios,

por possuírem originalidade e instinto, sendo capazes de despertar em quem os lê, uma sensibilidade e inteligência que desconcertam.

Para Simões, é esse o efeito que uma obra modernista deve realizar, se não o fizesse ou despertasse o contrário, seria lamentável. Caracteriza Sá-Carneiro como “um genial adivinhador de tendências estéticas atuais”, o define e a outros, pertencentes ao seu tempo, como modernistas.

Na sequência estabelece diferenças entre, de um lado, o romantismo, o realismo e o simbolismo e, de outro, o futurismo, dadaísmo, ultrarrealismo, expressionismo, cubismo e o neoclassicismo, afirmando que:

O romantismo, o realismo, o simbolismo, tendências ou escolas passadas, raramente se sobrepunham. A cada pertencia um instante, mais ou menos longo, na história artística. Isoladamente se desenvolviam, só de todo se desvanecendo com o advento de novas escolas. Hoje, não. O futurismo, o dadaísmo, o ultrarrealismo, o expressionismo, o cubismo, o neoclassicismo são fórmulas estéticas que se interseccionam e, simultaneamente, desenvolvem as suas teorias, a par umas das outras. [...] Falando eu, todavia, nas singularidades da obra dos modernistas, referindo-se aos portugueses, posso, na verdade, dizer que elas serão para os leitores de hoje tão chocantes, como foram, as obras de quaisquer inovadores passados para os seus contemporâneos. E se, até certo ponto, as desses chocam mais, isso explica-se pela avidez de originalidade característica dessa época. (SIMÕES, 1928, nº 14-15, p. 2)

Assim, fica claro que Simões, refere-se de um lado, aos poetas que se exprimem na sua sinceridade e originalidade, em contraposição a uma série de outros que seguiam os contornos da época, seguindo um plano estético, previamente, definido.

Simões acredita ser a arte e, particularmente, a literatura, uma transposição da vida, portanto, dos sentimentos, da inteligência, quando se é artista. E para ele, essa é uma das razões da extraordinária variedade e da grande singularidade da arte. Acredita que, nunca, um artista foi tão livre para usar a sua personalidade viva como no modernismo.

Finaliza com uma indagação: “Qual seria o valor da nova estética? ”, e argumenta que somente o tempo e a distância irão permitir imaginar ou projetar uma resposta à indagação. Por ora, justifica essa impossibilidade, por meio da metáfora “Só a distância permitirá divisar, mais completamente, a paisagem em que as altas montanhas se distinguem das baixas, em que os rios se diferenciem dos riachos, em que os lagos não se confundem com as lagoas”. (SIMÕES, 1928, p. 3)

No entanto, em se tratando de individualidade, Simões assegura que a sua época é superior, pois, segundo ele:

Nunca se chegou tão além na investigação de nós mesmos. O que havia de mais irrelativo, mais virgem, mais misterioso, mais rico, mais complexo no homem – tentaram-no os artistas modernos. E nisso repousa grande parte da sua singularidade. Contudo, não é por ser estranho, bizarro, singular que um artista é moderno. Não é por se dizer modernista ou querer sê-lo que o é; como não é por ser modernista que é grande – um artista é grande quando é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade. O que exibir mais poderosa, natural e sinceramente essas qualidades será o mais modernista dos artistas. (SIMÕES, 1928, nº 14-15, p. 3)

Dessa forma, Simões apresenta, mais uma vez, aquilo que acreditava ser essencial ao poeta/artista para ser considerado, de fato, um modernista. E assim o faz elencando características traçadas no ensaio-manifesto que abre a revista.

*Presença*, que dispunha, até o número 14-15 de oito páginas, passa a contar com doze já neste nº 16, com a finalidade de exercer a sua missão e ampliar a ação a que se propôs. Isso mudará no número 22, onde a revista passa de doze páginas a dezesseis. E assim a revista vai ganhando espaço e divulgando os seus ideais.

No ensaio-manifesto “Realidade e humanidade na arte”, presente no número 16 da revista (ANEXO 14), lançado em novembro de 1928 e escrito por João Gaspar Simões, vê-se que se trata de uma crítica à obra de José Ortega y Gasset “La deshumanización del arte” (A desumanização da arte), com referência, no rodapé da página, ao acesso por meio da revista de *Occidente*, de Madrid de 1928, fundada pelo espanhol.

A propósito dessa crítica, Simões discorre que, enquanto o filósofo Ortega y Gasset julga ser a arte moderna, sobretudo, “desumana”. Apresenta a concepção defendida por Julien Benda, filósofo francês, de que a arte seria, “estruturalmente humanizada”. Em face desse impasse, ironicamente, Simões afirma encontrar uma saída “conciliadora”, que seria a do julgamento de que, em se tratando de arte, o termo correto seria “individualista”, fazendo referência ao ensaio já apresentado (Modernismo – nº 14-15) onde o escritor discute sobre essa questão.

Neste ensaio, pode-se destacar inicialmente que, pela concepção de Simões, sendo humana ou desumana, estaria a arte condicionada ao espírito do artista criador, portanto, à sua individualidade. Simões aponta um erro cometido por Gasset, que é o de não dizer, de forma mais circunstancial, o que ele entenderia por humanidade e realidade.

Sobre isso, Simões acredita que:

Ora, na arte, tais características não se podem confundir. De certo que não é o realismo de algumas obras de Flaubert ou dos Goncourt que lhes infiltra a humanidade que possam ter; como não é a serena figuração da realidade nas estátuas

gregas que as ressuscita da morte prematura e eterna; nem a servil apropriação da fisionomia externa dos objetos da natureza, nas obras acadêmicas, que lhes retira o aspecto convencional e inerte! (SIMÕES, 1928, nº. 16, p. 2)

Nesse sentido, Simões deixa claro que “realidade” e “humanidade” podem ou não, ser reveladas uma pela outra e separa essa concepção, da seguinte forma:

Em arte, realismo é a atividade que persegue a configuração física das coisas do mundo; humanismo ou humanidade, a assimilação aparelho espiritual dessas mesmas coisas. De maneira que o realismo se alcança com a submissão voluntária às formas materiais da realidade; o humanismo com o domínio espiritual das formas obtidas. Por outras palavras: Enquanto um artista tem por fim transmitir à sua criação um caráter estritamente real, deve-se subordinar a realidade que persegue e submeter-lhe os seus órgãos criadores até conseguir deles a máxima impassibilidade. [...] Arte perfeitamente realista não há, porque não pode haver. Para que houvesse se exigiria do homem uma atividade completamente mecânica a que, nesses casos, ele não se sujeita. (SIMÕES, 1928, nº 16, p. 2)

Simões esclarece o que julgou ser equivocado em Gasset, afirmando que “realidade” e “humanidade” podem concorrer em uma obra, mas nunca se confundir. O que o faz “aceitar que a arte moderna não seja realista, mas rejeitar, que daí resulte alguma espécie de desumanidade”. Acredita ser “o mais intenso prazer do modernista, o de surpreender a realidade exterior, o mundo, na sua totalidade e essência, fundir-se nele, abandonar-se à sua complexidade, possui-lo nos seus antagonismos”. (SIMÕES, 1928, p. 3)

Encerra o ensaio lastimando o fato de Gasset não apresentar uma concepção de arte mais flexível, elástica, ou seja, mais representativa da realidade de certos artistas, pois, para Simões, a arte não é a técnica pura como supõe que seja, o escritor espanhol. Acrescenta afirmando que se a época artística é desumana, o é pela existência de artistas desumanos.

O ensaio-manifesto “Sobre Eça de Queirós”, presente no número 17 (ANEXO 15), lançado em dezembro de 1928 e de autoria de Adolfo Casais Monteiro, trará aos leitores um ensaio de crítica, onde o nome central será o do romancista português Eça de Queirós. Casais Monteiro inicia o ensaio enaltecendo a genialidade do criador dos *Maias*, afirmando ser ele “a grande presença incompreensível dum grande artista numa época que o desmentiu”. Sobre sua postura diante da geração, época a qual pertenceu, Casais Monteiro descreve que:

Os homens da sua geração foram poetas ou críticos, ele é o único romancista – não falando é claro nos muitos que o quiseram ser. O romancista ou deita para trás das costas o espírito da sua geração, ou, aceitando-o, resigna-se a ser um arquiteto de planos que não desenhou. Eça esqueceu a sua época e foi artista, e foi incomparável. (MONTEIRO, 1928, nº 17, p. 1)

Eça, pelos dizeres de Casais Monteiro, apresentou uma obra que representou uma verdadeira indagação, a si próprio e ao mundo. Afirma que “há na sua obra algo que tende para a libertação: do objetivismo demasiado; da concepção do romance como um todo impermeável, estanque; da fixação dos sentimentos em moldes invariáveis e que perduram os mesmos durante toda a obra. Em suma, uma libertação das concepções então clássicas do romance”. (MONTEIRO, 1928, nº 17, p. 1)

Percebe-se que há nele uma capacidade de, para cada obra, se reinventar, pois, pode abandonar a técnica de um romance, saindo de uma provável rigidez e adquirindo maleabilidade ou instabilidade, o que nas palavras de Casais Monteiro, se traduz como “verdade”. O que se demonstra por meio do exame que o crítico faz de Eça, antes e depois da sua obra - *Os Maias*:

Nos *Maias*, Eça atinge, quanto a mim, a sua verdadeira medida. Antes pode ser tudo o que quiserem, menos humano, quero dizer, quanto a um módulo, o do ideal do romance realista, os seus primeiros romances são quase perfeitos; quanto a um ideal, o verdadeiro ideal da arte antiformalista, os *Maias* é um livro extraordinariamente mais belo. Antes dessa mutação, a arte de Eça era lúgubre, e de atmosfera tristemente apagada, dos seus romances não sobressaía sequer uma figura, uma personalidade; a sua galeria tinha apenas tipos indistintos; a sua cor era o gris sujo. O que lhe importava não era a beleza, não era a vida, mas a exata reprodução dum mundo, duma sociedade. (MONTEIRO, 1928, nº 17, p. 11)

Casais acredita que nos *Maias*, “o homem vence o artista”, e é em decorrência disso que se dá a libertação do romancista, e do que Casais classifica como, “romance das vidas sem luz”. Para o crítico, Eça revoluciona a prosa e ao fazê-lo, permite-se questionar: “Seria Eça o grande criador do romance português? Do romance moderno?” E assim finaliza este emblemático ensaio, mais uma vez desnudando em Eça de Queirós o que os presencistas entendiam por verdadeira alma artística.

Com relação ao ensaio-manifesto intitulado “Sobre Hegel e Croce” (ANEXO 16), que inicia as produções da *Presença* para o ano de 1929, lançado em janeiro e escrito por Jaime de Macedo Santos, observa-se uma crítica tanto às concepções filosóficas adotadas por Hegel, filósofo alemão, quanto as que Croce, filósofo e crítico italiano, adotou.

Sobre o alemão, Jaime de Macedo destaca que “o motivo predominante de sua filosofia fora a tríade da afirmação, da negação e da síntese das duas em verdade. O pensamento passa por essas três fases, e a verdade é o termo desse processo”. (SANTOS, 1929, nº 18, p. 3)

E aponta um exemplo dessa dialética dos opostos, ao afirmar que:

Está naquelas páginas da Fenomenologia em que opõe o Deus judaico a Cristo, e se conclui no Espírito Santo. A insatisfação que provinha da abstração divina que apenas adoraram os judeus, fez com que os homens se rejubilassem com Cristo. Deus-vivo, humano, próximo, pertencente ao mundo concreto. Deus cuja túnica, aquela desgraçadinha, que o sofrimento afligia havia muitos anos pude tocar, enquanto os seus ouvidos ouviram a voz que pronunciou as palavras memoráveis que justificaram a sua cura pela própria fé. Na insatisfação pelo Deus abstrato se originou o outro – concreto. Do Pai descendeu o filho. (SANTOS, 1929, nº 18, p. 3)

Para Santos, embora fria e um tanto abstrata essa interpretação das pessoas divinas, é de inquestionável beleza tal reflexão.

Já na concepção de Croce, além de sugerir o abandono ao “critério triádico” de Hegel, afirma que “a filosofia deve conservar-se no domínio das generalizações”, pois na concepção do italiano deveria se recorrer a uma divisão ternária onde todos os elementos são, simultaneamente, reais, para se adequar a uma realidade. Sobre isso, destaca-se de seus dizeres:

Se quisermos, pois, classificar a realidade temos evidentemente de recorrer a outro princípio: os três termos a, b, c, sendo ternária essa divisão, tem de ser simultaneamente reais, para serem adequados a realidade. Croce obtém uma divisão binária e duas subdivisões binárias também: conclui, pois, diversamente exemplo pré-citado, numa divisão quaternária. (SANTOS, 1929, nº 18, p. 3)

Essa divisão quaternária, de que trata Santos, ao se referir ao modelo do pensamento italiano, seria a do universo dividido entre a teoria e a prática, em que à teoria corresponde a arte e a filosofia e à prática a economia e a moral. Sobre os quatro termos (arte, filosofia, economia e moral) nos dizeres de Santos, residiria neles a concepção do real.

Finaliza o ensaio, afirmando que o que objetivou evidenciar é que:

Qualquer que seja o valor daqueles malabarismos do pensamento, que aproximam sistemas que na realidade podem ser autônomos, um outro ponto de vista pode interessar ao historiador da filosofia a par daquele que determina historicamente a evolução do pensamento dum criador da filosofia. [...] Então descobre-se a seguinte lei geral: que se passa dum sistema a outro, na sua ordem de sucessão, pela evidenciação do que no anterior era obscuro, explicitando no seguinte o que no outro era implícito, mostrando como primacial o que no anterior era secundário”. (SANTOS, 1929, nº 18, p. 3)

Observa-se uma necessidade de combater os preceitos que se antecederam, evidenciando outros novos aspectos, antes ignorados pelo seu criador.



No que se refere ao número 19 (ANEXO 17), intitulado “A explicação do homem de Mário Saa”, lançado para a edição de fevereiro e março de 1929, tem-se a figura de José Régio tecendo comentários em relação a um grande nome da literatura portuguesa – Mário de Sá-Carneiro, utilizando-se de pano de fundo a obra publicada em 1928 por Mário Saa - “Explicação do Homem – através duma auto-explicação e em 207 tábuas filosóficas”.

Nesse ensaio-manifesto, Régio enaltece o fato de Mário Saa “encher o seu livro de alucinantes intuições, de aforismos, de observações e reflexões tão inesperadas quão profundas”. No que se refere às tabuas filosóficas de Saa, Régio afirma serem elas “poema de alta beleza trágica”, isso em virtude da belíssima linguagem presente nelas.

Quanto à leitura da obra, Régio escreve que ao terminá-la é tentado a pensar: “Por que não aproveita ele os seus dons de psicólogo, para escrever um romance ou drama? Por que não disciplina as suas aptidões intelectuais, a sua vocação de especulativo, para escrever um verdadeiro livro de filósofo? Por que não se deixa ser um grande poeta, com um estilo tão pessoal e uma tal visão da humanidade? ” (RÉGIO, 1929, nº 19, p. 1)

Para Régio, Mário Saa, deixa nas entrelinhas verdades dentro das quais seus aforismos já não se contradizem e acredita que tanto no fim quanto no início da obra, Saa sente-se diante da sua própria tragédia, ou seja, da sua explicação trágica, prolongada para o infinito. O crítico define a importância da obra de Saa, da seguinte forma:

O livro de Mário Saa é, em Portugal, a mais poderosa afirmação de certas profundas correntes contemporâneas... Correntes da sensibilidade e da inteligência. Eu falaria aqui em Nietzsche e em Chestov – se o meu conhecimento do primeiro não fosse insuficiente, e o do segundo incipiente. De resto... para que paralelos e filiações – quando Mário Saa é profundamente filho de muitos e pai de muito, sem sujeição nem condescendência alguma? Mesmo sem os ter lido, Mário Saa repete ou continua muitos. E muitos, agora, repetirão, continuarão e plagiarão Mário Saa, mesmo sem o saberem. Em minha intenção e em meu juízo, é isto grande louvor a um livro, em que explica o Homem. (RÉGIO, 1929, nº 19, p. 2)

Nesse sentido, Régio acreditar não se encontrar uma unidade no livro que não a psicológica. Afirma que uma unidade artificial de sistemas não será facilmente encontrada em Mário Saa. Em resumo, Régio acrescenta que “a unidade dum livro em que se revela o homem – ou tem de ser imposta ou só Deus sabe”, pois afinal, nos dizeres do crítico, como se encontrar a unidade do homem? Ou encontrar a unidade da vida?

Régio encerra o ensaio caracterizando as grandes riquezas da parte desse autor, como:

Senhor duma dura experiência da vida, mas também duma infantilidade incorrigível; civilizado decadente herdeiro de gerações e gerações, mas bárbaro, brutal, rico de

todas as forças primitivas. Sobre os esforços e as lutas do pensador, o artista derrama velhos bálsamos renovados. É preciso ir ao fundo desses jogos vocabulares: Ao fundo, a eterna ferida sangra: e, como sempre, de seu próprio sangue se deleita. (RÉGIO, 1929, nº 19, p. 3)

Necessário salientar que nesse número inicia-se a coluna/seção “presença regista”, que se dedica à divulgação, ou a escrita de comentários críticos sobre distintos acontecimentos, tanto portugueses quanto estrangeiros. Como exposições, peças teatrais, filmes, publicação de obras, surgimento de revistas, etc.

No que tange ao ensaio-manifesto de nº 20 (ANEXO 18), lançado para as edições de abril e maio de 1929, escrito por Carlos Queirós, vê-se pelo título que se dedica a tecer comentários sobre “Camilo Pessanha”, uma vez que para o crítico, “pouco se tem escrito sobre o extraordinário poeta que foi” e, em virtude disso, se dedica a escrever sobre ele este ensaio.

Carlos Queirós tendo acesso a um artigo publicado em 1926, pela *Seara Nova*, ano também da morte do poeta, e escrito por Sebastião da Costa, que conhecia a intimidade de Camilo, revelou a forma como vivera nos últimos anos de sua vida, em Macau, acrescentando que:

Camilo Pessanha gastou os últimos anos de sua vida, opiada e monótona, extravagante e monótona, extravagante e desarmônica. [...] A maior parte do seu tempo e suas economias se consumiam numa procura obcecante de raridades artísticas chinesas – de que não era muito conhecedor -, com as quais atulhava a pequena casa onde vivia, escura e recolhida, tão imetodicamente. [...] Desde as porções de ópio que fumava, aos orifícios que o lume dos cigarros fazia nos lençóis, no entanto, convém, se for sincera a vossa imaginação, que tão desagradáveis minudências sejam coadas através de saberem de cor esta sua frase, com a qual se imaginava definido: Eu sou o aborto de uma grande beleza. (QUEIRÓS, 1929, nº 20, p. 1)

O crítico afirma que, sendo Camilo um português, vivendo longe da pátria por tantos anos, isento de saudade não podia estar. Por certo, a sua sensibilidade de natureza tão subjetiva e profundamente melancólica estaria presente. Sobre essa saudade do solo natural, o poeta acredita, pelos dizeres do crítico, residir a inspiração de sua poesia.

Ele próprio, falando de Macau e da Gruta de Camões, nos diz que a inspiração poética é emotividade, educada desde a infância e com profundas raízes no húmus do solo natal. Com profundas raízes! Tão profundas que, mesmo afirmando ser aquela a única terra de todo ultramar português, onde se pode ter, até certo ponto, a ilusão de se estar em Portugal, a sua Arte não consegue ocultar a nostalgia de que admiravelmente padece, mas onde o poeta desditosamente estiolava. (QUEIRÓS, 1929, nº 20, p. 1)

Comparado a Camões, pelo crítico, em virtude da sua capacidade de colocar a memória a serviço da saudade e essa a serviço da inspiração, Camilo, admirador de Paul Verlaine, poeta francês, apresentou tal qual o francês, uma poesia conhecida como “pura” o que o fez figurar na galeria dos poetas de “temperamento de lírico discreto e elegante”.

No ensaio-manifesto de número 21 (ANEXO 19), publicado na *Presença*, para a edição de junho a agosto de 1929, Adolfo Casais Monteiro se dedica a esboçar a genialidade de “Mário de Sá-Carneiro” ao recorrer à multiplicidade do poeta. Casais Monteiro deixa claro que irá tratar da prosa em outra ocasião e que elege a poesia, presente em Sá-Carneiro, para o momento, afirmando sobre ela que:

Na poesia revela ele toda a gama das suas cores e ritmos; das suas ânsias e dos seus desesperos. [...] Não medindo os seus esforços pela bitola de qualquer moral ou de qualquer poética, etc., mas procurando apenas exprimir-se, cantar, a poesia moderna está fora do alcance da crítica racional, da explicação por processos de inteligência. Eu chamo pura a esta poesia que está para além do bem e do mal, da razão e por vezes da vida; do social e do intelectual; a poesia pura é a que apenas se alimenta de valores poéticos, ou antes, do valor poético de cada coisa. (MONTEIRO, 1929, nº 21, p. 2)

O crítico é bastante irônico ao relatar que a chegada de Sá-Carneiro à literatura, assim como a de Fernando Pessoa e Almada, representa uma “catástrofe”, pois é o fim de um mundo para o nascimento de outro. Isso marca a forte presença desses célebres nomes no cenário literário, não somente português, mas mundial.

Para Casais Monteiro, “há na poesia de Sá-Carneiro uma imensa nostalgia de ser só, nostalgia da mulher, da companheira ou do companheiro, nostalgia de tudo que é belo e não nos pertence”. Sobre as marcas de sua personalidade mais íntima, o crítico enaltece o seu sentimento em relação à vida:

Uma tara irremediável repele-o da vida, como a todos que muito a amam, como todos que só ela amam. [...] Amou demasiado a vida, sonhou-a sem se lembrar dos recifes escondidos no seu mar de longe calmo. Sonhou-a, com certeza, antes de vivê-la, o contato foi a revelação do desespero, mas foi também o que o fez poeta genial. [...] Não terá descanso; cantará, pois não sabe e não pode viver: como a tantos, esse dilema aniquilou-o. Na sua poesia, *Álcool*, o poeta exprimiu em versos incomparáveis a sua dor, o seu drama de incompleto, e os versos que a terminam são como que a previsão do fim que deu à sua vida, novo ainda, aos 26 anos: “*É só de mim que eu ando delirante – Manhã tão forte que me anoiteceu.*” (MONTEIRO, 1929, nº 21, p. 3)

Para Casais Monteiro, este último verso “*Manhã tão forte que me anoiteceu*” representa bem mais que todas as páginas de crítica que foram escritas para descrever as prováveis razões do seu suicídio.

Ao escrever esse ensaio-manifesto, que na verdade Casais nomeia de “poema em louvor desse grande poeta”, deixa claro o desejo por novas descobertas na poesia de Sá-Carneiro, acredita ter feito “nada mais do que uma tentativa de aproximação, degraus humildes que se erguem a tentar chegar à altura do genial poeta que foi Sá-Carneiro”.

O ensaio-manifesto de nº 22 (ANEXO 20), lançado para as edições de setembro a novembro de 1929, se dispõe, pelas mãos de João Gaspar Simões, a tecer crítica sobre a obra “*Les enfants terribles*” de Jean Cocteau, onde o crítico aponta para a capacidade de “compreensão da psicologia inquietante da adolescência”, a qual o escritor francês compreendeu tanto quanto Gide e Proust.

Simões elenca algumas características, que julga ser “apreciáveis dotes do poeta”, como as “de palhaço, de vidente, de pervertido, de inocente” que para o crítico há na personalidade de uma criança, assim como na de um homem. Mas sobre a obra em questão, “*Les enfants terribles*”, Simões acredita ser mais do que um romance, “é um poema”, pela “infância poética” que Jean Cocteau possui. E explica essa afirmação da seguinte forma:

O que há de indeciso, de informe, de absurdo, de satânico, de dramático, de angélico, de transcendente na alma de um criança – está ali viva e poderosamente projetado. Tanto Paul como Elisabeth são indefiníveis. Entre as suas almas há uma atração irresistível mascarada duma indiferença quase ostensivamente odiosa. Mas o leitor não chegará nunca a saber, com exaustão, se Paul e Elisabeth – irmãos – na verdade se amam ou, pelo menos, de que amor se amam. E sabê-lo-ão eles? Eis o que é magistral em Cocteau. Eis no que *Les Enfants Terribles* são prodigiosamente vivos. (SIMÕES, 1929, nº 22, p. 3)

Dessa forma, Simões começa a descrever o quadro central da obra e salientar nela o que de mais vigoroso reconhece no poeta, romancista, ensaísta, ator e outras tantas funções que exerceu o francês Jean Cocteau, durante os anos de 1889 e 1963, na França.

Para Simões, o francês revela nesta obra um romance sem horizontes, ilimitado, pois ele não apresenta:

Nada de análises, de dissociações psicológicas, de edificações de personagens pelo encontro de pontos de vista a respeito do mesmo personagem, nada de revelações físicas, sintéticas, de caracteres, ou de revelações abstratas e homogêneas. Nada disso. No romance de Cocteau, há apenas projeção. Os personagens são-nos mostrados pelo que são e pelo que revela, pelo que vivem e sonham [...] É no mais íntimo, no mais profundo de nossa consciência que os sentimos, compreendemos e amamos. Cocteau, é pelo estilo, profundamente francês. Cocteau atingiu, sem

dúvida, neste romance, a expressão mais completa da sua individualidade. (SIMÕES, 1929, nº 22, p. 4)

Saliente-se desse fragmento da crítica de Simões, a relevância do termo “individualidade”, qualidade essencial do artista criador, na visão dos presencistas. Em virtude dessa individualidade e da essência a que se chegou, nesta obra, Jean Cocteau, pelos dizeres de Simões, “além de ter reservado um papel importantíssimo no futuro do romance, *Les enfants terribles* ficará como uma das obras mais, diretamente, reveladoras da nossa época e como a expressão clássica dum dos temperamentos mais originais da literatura francesa de todos os tempos”. (SIMÕES, 1929, nº 22, p. 4)

Para o ensaio-manifesto presente no nº 23 (ANEXO 21), fechando as produções do ano de 1929, José Régio prepara um ensaio nomeado “ainda uma interpretação de Modernismo”, onde o crítico discute questões relativas ao resultado do entrecroçar de correntes e contracorrentes que foi a sua época. Logo apresenta a resposta a esse questionamento, afirmando que o resultado seriam as obras-primas da época.

Régio julga necessário estabelecer em que se fundamenta o “modernismo”. Para ele, o termo se refere “a não aceitar como completa qualquer afirmação do passado remoto ou recente, nem como definitiva qualquer negação, nem como perfeita qualquer afirmação da hora presente, nem como dogmática qualquer negação atual, é sempre esperar mais do futuro, e a dispor sempre de uma atitude de expectativa simpatizante”. (RÉGIO, 1929, nº 23, p. 2)

Com relação ao campo particular da arte e sobre o que seria a arte modernista, Régio estabelece que:

Será a expressão estética das novas (mas eternas) riquezas que o homem em si presente. Em qualquer tempo houve modernistas: Pois em todos os tempos houve quem partisse atrás de não sei que intuição do desconhecido, e que se torturasse na febre de realizar, não sei que virtualidades de ampliar, de remexer, de não limitar o mundo em que qualquer espécie de código artístico, social, religioso, moral, intelectual e metafísico não consegue senão fechar.

Encerra o ensaio afirmando que o modernismo é uma questão de sensibilidade e pensamento, ou seja, de personalidade, nada que se aproxime de uma deliberada escolha, o homem sempre terá o que descobrir. Cita nomes como: Raul Leal, Marinetti, Sá-Carneiro, Chestov e Cocteau, afirmando que eles serão chamados de perversos, hereges, tarados, criminosos, imorais, indesejáveis, doidos, para que depois de se cair nessas classificações restritivas, se revelem aos homens todos as suas riquezas, até então desconhecidas.

Abrindo as edições de 1930 da *Presença*, mais precisamente em janeiro desse ano, têm-se no número 24 (ANEXO 22), um ensaio de crítica à figura de António Botto, intitulado

“António Botto e o problema da sinceridade”, escrito por João Gaspar Simões, onde o crítico afirma não existir ainda em Portugal, uma compreensão do que seja a “sinceridade”, o elemento imprescindível a uma obra de arte.

Sobre o “problema da sinceridade”, estabelece algumas indagações, antes de se chegar às respostas:

Que será ser sincero em arte? Será praticar o ato simples e cotidiano de dizer o que se pensa, com brutalidade ou delicadeza, dos vícios dos amigos, das qualidades dos inimigos, dos vícios e qualidades dos indiferentes? [...]. Ou o que se pensou, sentiu, ou pressentiu, ainda que tais pensamentos, sensações e pressentimentos sejam triviais, banais, fúteis? Será, antes, confessar os seus vícios quando eles não ofereçam nenhum aspecto belo ou trágico? (SIMÕES, 1930, nº 24, p. 2)

Após levantar essas questões, Simões apresenta o que entende por “sinceridade”:

Ser sincero para um artista é um mistério. A sinceridade, em arte é, nem mais nem menos, do que a origem da própria arte. Nunca nenhum artista falso, que me conste deixou uma obra, no altíssimo sentido da expressão. Todavia, a sinceridade de um artista não se procura, nem se descobre por um ato superficial de vontade. A sinceridade artística, impõe-se nos, procura-nos, insinuasse-nos, desvendasse-nos. (SIMÕES, 1930, nº 24, p. 2)

O que se pode compreender é que qualquer que seja a sinceridade provocada não será, pois, oriunda de um espírito, verdadeiramente, criativo, será produto de imitadores, logo, não será sinceridade.

E assim situa o campo no qual António Botto e sua obra permanecem, o da sinceridade, afirmando que o que faz do poeta original e superior é “a predisposição íntima para um certo desvio e a perturbação psicológica desse desvio resultante”, o que é certo, é “António Botto ter-se entregue completamente a si próprio”. Isso, pelos dizeres de Simões, fez dele um dos maiores poetas, exatamente porque é dos mais sinceros.

O número 25 (ANEXO 23), de fevereiro/março de 1930, dentre as demais produções, traz o ensaio de crítica intitulado “João de Deus ou o sentimento de altitude”, escrito por João Gaspar Simões em comemoração ao centenário de nascimento do poeta e pedagogo João de Deus.

Simões acredita existir no poeta João de Deus, uma enorme capacidade de expressão, o que fazia dele capaz de escrever tanto versos encomendados quanto fazê-los espontaneamente. Conhecido como o poeta do amor, Simões descreve que nele há uma necessidade de comunicação e comunicar era uma forma de amar.

Sobre essa questão do amor, Simões analisa do poeta que:

De João de Deus o que sabemos é que de sua biografia não ressaltam complicações amorosas. João de Deus deve ter amado, sobretudo, a mulher como imagem abstrata! Quase imediatamente a uma leitura mais atenta de sua obra, somos levados a descobrir-lhe uma certa insatisfação antes esse símbolo. [...] E então, podemos ouvi-lo dizer: - *Amo-te a ti, e a Deus*. Mas João de Deus desilude-nos. Impossível presenciar uma paixão inteiramente religiosa na sua poesia. Há ainda a hipótese duma possível saudade de si próprio, isto é, dum possível narcisismo, porém o próprio poeta nos afasta desse caminho. [...] Continua chorando sobre a desolação de ser incompleto. (SIMÕES, 1930, nº 25, p. 6)

Diante de tal impasse, Simões apresenta aquilo que intitula esse ensaio, “o sentimento de altitude” presente no poeta, um sentimento quase angustiante, “desejo de subir, de desvanecer-se no vago, impalpável, no infinito e eterno”.

Dessa forma, chega à constatação de que o poeta não aspirou à mulher, nem a Deus, nem a ele próprio, “porque morre nas mãos o que a sua alma adora, aspira, indiferentemente, ao céu e ao inferno. O espaço, o mistério, onde o leva a sua mente exploradora”. Para Simões, o poeta aspira a uma “espécie de desagregação, a uma total decomposição do ser, a uma fusão de toda a sua personalidade no vago, no etéreo, no insondável”. (SIMÕES, 1930, nº 25, p. 7)

Para o crítico, João de Deus era “uma alma musical”, em que:

A vida se oferecia nos seus valores emocionais mais puramente inacessíveis a sistemas ou a fórmulas. [...] João de Deus era exatamente um desses habitantes do vácuo, um desses sonâmbulos, viajantes da região mais rica e inaproveitada pela inteligência que o homem possui. Esse é o reino dos poetas, que não são deste mundo. [...] A Vida é, sem dúvida, grandiosa, incoerente, inexoravelmente bela. (SIMÕES, 1930, nº 25, p. 7)

Finaliza o ensaio afirmando que “João de Deus, o teu nome é lembrado, embora o de muitos tenha morrido e enquanto o lembramos sentimo-nos, quanto mais não seja na aparência, dignos de nós e de ti! ”.

No nº 26 da revista (ANEXO 24), cujo lançamento se deu em abril/maio de 1930, consta o ensaio de crítica “A propósito do I – Salão dos Independentes”, onde António de Navarro o caracteriza como “exposição de arquitetura e artes afins, pintura e desenho”. Ao lado dessa caracterização, constam outras no que concerne à originalidade de uma obra, às doutrinações a que se sujeitam os homens e a arte daquele contexto, afirmando conhecer apenas uma boa doutrina, o fato de não se submeter a nenhuma, “que é precisamente a forma de poder estar em todas, sem morar em qualquer”. Sobre a arte desse contexto, afirma que:

É de uso chamar moderna, na correlação do tempo, quando deveria chamar-se de “universal”, ou coisa equivalente, em relação ao espaço que o artista pôde

ensimesmar, cria, mesmo dentro dos espíritos mais conscientemente presos ao velho preconceito vital de certos princípios políticos, que só tem de respeitável – a velhice, uma adaptação, imponderável muitas vezes, à nova ordem político-individualista. (NAVARRO, 1930, nº 26, p. 3)

Sobre esse excerto, fica evidente que Navarro trata da necessidade de um princípio que, tanto se adapte à vida do indivíduo, quanto esteja dentro dele. Afirma ele, “não estar a defender a desordem, que é, socialmente, uma forma truculenta de tirania, mas o princípio de liberdade, liberdade artística, de que a originalidade é consequência” (NAVARRO, 1930, nº 26, p. 3). O crítico finaliza exigindo que “cada um faça arte original, arte consanguínea, e terá conseguido na sua obra um universo anímico”.

A mesma temática se prolonga, através de cinco páginas, ao longo do ensaio crítico presente no nº 27 (ANEXO 25), último dessa série de publicações da *Presença*, lançado em junho/julho de 1930, o qual se intitula “Divagação – à roda do primeiro salão dos independentes”, no qual José Régio divide a sua crítica em tópicos, assim denominados “Um apontamento sobre crítica”; “Os críticos do 1º salão dos independentes”; “Uma noção de independência”; “A pintura e as outras artes”; “Referência a alguns nomes” e “Último parágrafo”.

Do primeiro tópico – “Um apontamento sobre crítica”, destaca-se das linhas construídas por José Régio, a importância do dom da objetividade no trabalho do crítico, em qualquer que seja a área ou objeto a ser analisado, atrelado ao testemunho pessoal daquilo a que se propõe criticar.

Dessa forma, nos dizeres de Régio:

Assim a um verdadeiro crítico, como a um grande artista, se exige que seja simultaneamente o mais individual e o mais universal possível. E, como artista, [e através de si próprio – e não por um esforço da sua vontade, mas sim por um dom genial – que o crítico de vocação atinge aquela imparcialidade (relativa, é claro), aquela superioridade (também relativa, como a própria palavra o prova), e aquela universalidade (relativa ainda, a despeito da palavra), que tornam as suas interpretações e juízos mais justos, mais valiosos, mais definitivos. (RÉGIO, 1930, nº 27, p. 4)

Aponta para o equívoco cometido por muitos críticos de pretenderem converter a arte, que seu trabalho de crítica representa, em ciência. No entanto, fato é que, pelos dizeres de Régio, quando se trata de gênio crítico inato, “até pode ser perturbado ou clarificado pela consciência, vontade, razão ou paixões, mas substituído e apagado por elas, não”.



Com relação ao segundo tópico – “Os críticos do 1º salão dos independentes”, Régio direciona sua crítica aos críticos do referido salão, naquele contexto em Portugal, descrevendo a sua insatisfação para com o que se disse sobre o evento. Afirmando que:

Poderia multiplicar os exemplos que cito no puro intento de mostrar a que espécie de crítica esteve sujeito o 1º Salão dos Independentes. Excetuando um artigo de António Ferro, no Diário de Notícias, e os de Vitorino Nemésio e Manuel Mendes na *Seara Nova*. [...] Todos os outros revelam irritação, despeito, ódio ao que é diferente e ao que não se compreende. Embrenham-se no estudo da arte dos séculos idos, os nossos críticos de arte profissionais, não chegam a estudar as manifestações artísticas da sua própria época. [...] De modo que a crítica das exposições que vão abrindo (importantes ou não) fica entregue aos jornalistas. (RÉGIO, 1930, nº 27, p. 5)

Vê-se o desgosto de Régio com o que se produziu em termos de crítica, o que demonstrou uma total falta daquelas três características, citadas por ele quando de um breve apontamento de crítica, que é a “imparcialidade”, a “superioridade” e a “universalidade”.

No que se refere ao terceiro – “Uma noção de independência” – Régio acredita ser necessário um esclarecimento acerca dessa noção de “independência”, pois como se tratou de um salão de Independentes, na visão do crítico, talvez tenha faltado a eles apresentar esta definição, que na ótica de Régio, dá-se pela seguinte forma:

Depois de terem caído todas as escolas que tentaram sustentar um dogma modernista, sem, por isso, terem caído os criadores delas, compreendeu-se que o valor duma obra não está na escola em que se possa filiar, mas sim na personalidade do seu autor, e que, portanto, o artista mais moderno é o mais independente, e que um artista em verdade independente é sempre moderno, pois o é em qualquer época. De modo que, um salão de independentes é, primeiro, um salão de arte moderna; mas não só moderna como também modernista, pois reconhece, aceita e apregoa a sua independência. (RÉGIO, 1930, nº 27, p. 5)

Vê-se que Régio escreve em defesa de um “modernismo atemporal, verdadeiro para e qualquer século”, assim remontamos aos dizeres do início dessas páginas de arte e crítica, no nº 1 da revista, quando o crítico define o que seria uma literatura viva e depois nos outros ensaios aqui apresentados, saliente-se o nº 2 “Classicismo e Modernismo”, da necessidade de abandonarem-se as limitações de escola.

No tópico definido como “A pintura e as outras artes”, tem-se uma crítica voltada a “técnica pela técnica” em se tratando de arte. O crítico evidencia novamente a importância de uma atitude individualista, no sentido de se assumir o seu verdadeiro instinto criador e não se submeter a qualquer mera técnica. Novamente recai no princípio da personalidade, da qual Régio tanto escreveu ao longo desses vários ensaios de que foi o mentor.

No que tange ao tópico “Referência a alguns nomes”, Régio seleciona dentre tudo que se apresentou no salão dos independentes, aqueles que na sua concepção, mereceram destaque. Dentre todos, salienta as pinturas de Dordio Gomes, Mário Eloy, Sarah Affonso e Júlio. Também a arte de Maria Helena Vieira da Silva Szenes, Emanuel Altberg e Fred Kradolfer, por quem reserva expectativa e esperança.

Além de nomes como Olavo d’Eça Leal, Abel Manta, os desenhos de Almada Negreiros e os “tão portugueses” de José Tagarro. Os retratos de Arlindo Vicente, as aquarelas de Bernardo Marques, os esboços de Jaime de Figueiredo. Em escultura, destacou Francisco Danto, Diogo de Macedo e António da Costa e o aparecimento de António Duarte. Finaliza salientando da seção de arquitetura, Carlos Ramos, Cristino da Silva e Jorge Segurado. Lastima que pintores como Eduardo Viana e António Soares, assim como os artistas Milly Possoz e Lino António não tenham comparecido ao evento. Se desculpa, se por ventura, sua memória deixou de lado algum artista.

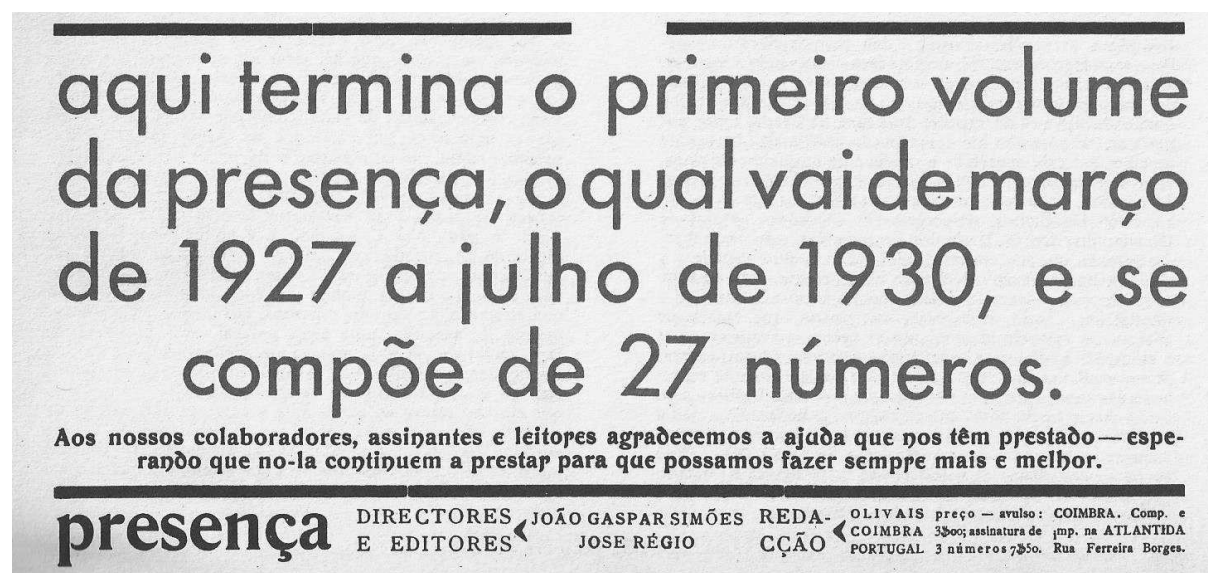
No último tópico denominado “Último parágrafo”, Régio apresenta os perigos que podem ameaçar o salão dos independentes, e que podem prejudicar mais do que a indiferença do público e a incompreensão da imprensa. Destacando que:

Há os que pretendem passar por espíritos livres em arte, mantendo, no entanto, uma surda e por vezes, mal consciente hostilidade contra todo o novo. Há os representantes daquela nossa aprofunda tendência conservadora – rotineira – tão hábil em usar os mais inesperados disfarces e as mais sutis ciladas. Há os que começam demasiado cedo a querer ter o juízo das pessoas grandes. Há os que timidamente se encolhem perante o exemplo vivo das teorias que aceitaram. Há os que reduzem toda a teoria tendente a criar a liberdade na arte a um compêndio de receita. Há os que vivem a ilusão de terem ultrapassado... o que nunca passaram: neoclássicos que propriamente nunca foram clássicos nem tampouco neo. Há os incuravelmente formalistas, os frívolos, os caluniadores. E dentro de cada um de nós – por mais livre que tenhamos a alma, há excertos dessas almas escravas. (RÉGIO, 1930, nº 27, p. 8)

O que se observa desse excerto é que, além de uma observação de tudo aquilo que o crítico vislumbrou do salão dos independentes, é o do desejo maior, sempre presente em José Régio, a luta pela presença da verdadeira arte, pelo verdadeiro artista, onde esse permanece “vivo” com e por meio da arte “viva” que produziu, muito embora as críticas, as incompreensões do momento, esse terá a certeza da busca incansável, daquilo a que Régio aludiu nas primeiras páginas da *Presença*, de uma “literatura viva em que o artista insufou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que

ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições de tempo e do espaço”. (RÉGIO, 1927, n.º. 1, p. 1)

E assim termina a primeira série de publicações da revista *Presença*, reunida no seu Tomo I, conforme demonstrado pelo recorte abaixo:



**Figura 10:** Recorte demonstrando o término das publicações da primeira série da *Presença*. Enfoque ao agradecimento ao público.

Fonte: Revista *Presença*, n.º 27 p. 16 (junho a julho de 1930).

Saliente-se desse número, observando por meio da figura acima, que o nome de Branquinho da Fonseca já não consta ao lado de José Régio e João Gaspar Simões, como diretor do periódico. Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, enquanto colaboradores da *Presença*, também se afastam.

Sobre a dissidência, Guimarães (1982, p. 74), descreve que:

Houve uma substituição na direção da revista a partir do número 27 (1930), dando-se o afastamento, por dissensões internas, de Branquinho da Fonseca. Com esse, abandonam também a revista os seus colaboradores Adolfo Rocha (Miguel Torga) e Edmundo de Bettencourt. Como consequência desse afastamento, aparecerão as revistas *Sinal* (1930), dirigida por Adolfo Rocha e Branquinho da Fonseca (que também assina António Madeira), e *Manifesto* (1936-1938), dirigida por Albano Nogueira e Miguel Torga.

Branquinho abandona a direção da revista por acreditar que a *Presença* começa a contradizer-se na sua missão e propósitos iniciais, pois, de uma concepção de total libertação do artista criador, na visão do poeta, começa a mostrar certa imposição de limites à liberdade criativa. Todavia, sua importante atuação na revista jamais será esquecida, pois além de ter

contribuído fortemente nas produções do periódico, já se encontra impressa no próprio grafismo, que fez da *Presença* mais uma vez inovadora. Após deixá-la, quem assume a direção do periódico, ao lado de José Régio e João Gaspar Simões é Adolfo Casais Monteiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrer esse longo trajeto, que foi o da tentativa de divulgar os ideais defendidos pelos presencistas, no decorrer da importante publicação da revista *Presença*, seja por meio do estudo da relevância do periódico em si e no contexto em que surgiu, seja por meio da divulgação, em formato de panorama de todo o conteúdo de seu Tomo I, através do mapeamento construído, ou ainda, pela descrição de ensaio a ensaio de crítica, demonstrando os interesses da revista, nos seus três primeiros anos de vida, é necessário apresentar o que observamos por meio da escrita desta dissertação, ora sob o formato dessas considerações finais.

Em se tratando de sua importância para o contexto em que nasceu e as letras portuguesas, concordamos com Adolfo Casais Monteiro (1995), de que a *Presença*, foi a responsável pela “renovação da poesia portuguesa”, como se revelou ao longo da crítica exposta nesta dissertação e pela valorização e espaço que se deu, na revista, para a divulgação, muitas vezes, de trabalhos até inéditos, como é o caso de poemas do próprio Fernando Pessoa. *Presença* “representou na realidade a convergência de todos os valores significativos dessa moderna poesia – sublinhando-se aqui moderna para marcar que, de qualquer modo, se exclui desta noção toda a poesia que apenas repercute e prolonga a tradição clássica ou romântica, como o saudosismo, por exemplo”. (MONTEIRO, 1995, p. 118)

Desempenhou um forte papel de luta, ao mesmo tempo pela renovação de que Portugal necessitava, e no papel de assegurar o valor devido à geração dos poetas de *Orpheu*, incompreendidos e ignorados que foram, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros tantos. O que se corrobora pelos dizeres de Eugénio Lisboa (1984, p.40), de que “a geração da *Presença*, embora ‘inteligente e cautelosa’ teria elaborado um trabalho que conduziu a que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje”. Também encontramos em Marrucho (2008, p. 162), que a “questão colocada dessa maneira, enfatiza algo que parece incontestável: por um lado, a perspicácia e inteligência demonstradas pelos homens de Coimbra para compreender o valor injustamente esquecido da geração anterior – *Orpheu* e, por outro, o seu poder de inegável persuasão junto do público”.

Teve vontade de se perpetuar e o fez, permanecendo no cenário português através de 14 anos, usou de todos os recursos para se garantir em termos financeiros, recorrendo à divulgação de uma quantia variada de publicidades de diferentes produtos. Realizou também, um importante trabalho de divulgação de outros periódicos ou produções avulsas, que por meio da seção “correio”, foram se tornando conhecidas em outro continente - o europeu,

conforme vimos ao final do número 15, quando são mencionadas as publicações: *Nosotros e La Campaña del General Bulele* – por Luís Reissig de Buenos Aires (Argentina), *Musicalia* de Havana (Cuba), *Circunvalacion* do México, *Barrabas y otros relatos* – por Arturo Uslar da Venezuela. Além do importante papel no acesso aos escritores estrangeiros, apresentou em seus variados ensaios, no capítulo III descritos, literatura alemã, italiana, francesa, espanhola, entre outras, sempre enaltecendo suas personalidades artísticas e criadoras.

No que diz respeito ao mapeamento do Tomo I, construído para esta dissertação no formato de quadro, oriundo de um trabalho atento aos detalhes presentes nos 27 números do periódico, por meio do acesso às poesias, aos desenhos, às gravuras, à crítica e tudo mais o que o tomo contém, dando destaque aos artistas que fizeram da *Presença* o segundo modernismo de Portugal, e a sua representação para a literatura portuguesa e mundial, observamos que representa uma valiosa fonte de acesso e pesquisa para novos e aprofundados trabalhos, que se queiram fazer sobre a *Presença*, dada a dificuldade de acesso à revista, torna-se um elemento enriquecedor presente nesta dissertação.

Em se tratando do conteúdo dos ensaios que selecionamos, pudemos observar que ensaio a ensaio, durante os 25 que apresentamos nesta dissertação, os ideais, os quais o periódico tem por base, encontram-se intensos neles. Em textos dispostos a defender uma literatura viva, contrária ao academismo, onde se desenvolve uma crítica livre e direta, em que o primado do individual sobre o coletivo se faz presente, mesmo em se tratando de uma publicação de grupo. Há uma literatura centrada na análise interior e de introspecção.

Tais ideais se encontram aprofundados em alguns ensaios, sob o formato de crítica direta, e em outros exemplificados, por meio da seleção de poetas, para os quais a revista se propõe a tecer comentários críticos, advindos de leituras de textos e obras desses autores, ou como é o caso dos ensaios de nº 26 e 27, nos quais os críticos produzem crítica acerca do 1º Salão dos Independentes.

Optamos por apresentar os números em sua ordem cronológica, ou seja, como são publicados na revista, e não por eixo temático, por julgar-se mais esclarecedor ao leitor, uma vez que se, José Régio julgou necessário o retorno a questões como a “definição do modernismo” e da “originalidade em arte”, e o faz em diferentes momentos, talvez porque o contexto assim exigiu, a situação para a qual esses conceitos se dirigiram pode representar uma indignação ou, simplesmente, uma necessidade do crítico, de assim trazê-los à baila anos depois, e até mesmo, por se tratar de uma revista de grande audiência em Portugal, dada a sua longa permanência. Assim, foi necessário que os valores defendidos fossem exaltados em vários números, ao longo da revista.

Sempre engajado ao projeto presencista, à frente de todas as edições, a figura de José Régio representa o “norte de toda a produção presencista”, que ao lado de João Gaspar Simões, foram, sobremaneira, os responsáveis por impulsionar a modesta folha coimbrã. Observamos essa forte atuação, principalmente de ambos, em específico à crítica desenvolvida no periódico, sendo que dos 25 ensaios-manifestos analisados, 20 foram escritos por eles, (9 por José Régio e 11 por João Gaspar Simões).

É certo, e nos dizeres de Rocha (1985) também se verifica, que os presencistas tiveram algumas dissidências e receberam muitas críticas, baseadas “nos exageros do individualismo e do esteticismo, e também por primar mais pelo psicológico do que pelo social, ideia de que a obra de arte não poderia estar limitada por condições de tempo e espaço”. No entanto, é por meio de tentativas como as feitas pela *Presença*, que outras publicações foram possíveis, sempre com o intuito de salvar e promover o desenvolvimento da cultura portuguesa.

Sobre o período em que a *Presença* chega ao fim, Casais Monteiro escreve que:

À volta de 1940 processa-se uma séria crise na poesia portuguesa. Não é apenas por explicável desgaste que se justifica o fim da *Presença*, suspendendo a publicação depois de uma tentativa de renovação. Esse fim coincide com o aparecimento do “*Novo Cancioneiro*”, coleção de livros de poesia que se manteve durante um breve período, surgindo cumulativamente com uma doutrinação em várias publicações, como “*O Diabo*”, “*Sol Nascente*” e “*Vértice*”, daquilo que veio em Portugal a designar-se como Neorrealismo, ao qual porém não se restringe todo o extenso movimento que pretende identificar a poesia (e a literatura em geral) com a expressão de atitudes de ativa intervenção do escritor na transformação da sociedade. (MONTEIRO, 1995, p. 131)

Pensamos, assim como David Mourão-Ferreira (1993, p. 5), que “o importante é redescobrir a *Presença*”. E acreditamos que o trabalho desenvolvido contribuiu para isso, assim como para a divulgação de estudos tão importantes, mas ainda escassos, que são os relacionados às revistas literárias. Sobre essa afirmação encontramos apoio no que Rocha (1985, p. 99), escreve sobre as publicações periódicas “servirem para exercer uma ação crítica, contribuindo em grande medida para o fenômeno do esquecimento e/ou permanência sobre o qual se funda a história literária”.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ABDALA, Benjamin e PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Sobre revistas, periódicos e qualis tais**. In: *Revista Outra Travessia. Ilha de Santa Catarina*, 2º semestre de 2003. Ps. 21-36.

COELHO, Jacinto do Prado. **Ao Contrário de Penélope - A Crítica Presencista**. Lisboa: Bertrand, 1987.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

LISBOA, Eugênio. **José Régio. Uma literatura viva**. vol. 22. Biblioteca breve, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.

LISBOA, Eugênio. **O segundo modernismo português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MARRUCHO, Ana Cristina Ferreira Assunção. **“Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português – a crítica de um mito ou o mito da crítica?”**. Lisboa: Universidade Aberta, 2008. 220 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Aberta, Lisboa, 2008.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A Poesia da “Presença”- Estudo e Antologia**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959 p.p 364.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Mario de Sá-Carneiro**. Revista *Presença*, n.21, p.2-3, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O que foi e o que não foi o movimento da “Presença”**. Rio de Janeiro: Editora INCM, 1995 p.p 157.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Sobre Eça de Queirós**. Revista *Presença*, n.17, p.1;11, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

MOURÃO-FERREIRA, David. **Presença da <<presença>>**. 1º ed. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1977 p.p. 216.

MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). **Revista Presença**. Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Editora Contexto, Lisboa 1993.

NAVARRO, António de. **A propósito do I – Salão dos Independentes**. Revista *Presença*, n.26, p.2-3, 1930. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.



PESSOA, Fernando. **Ambiente**. Revista *Presença*, nº 5, p. 3. Lisboa, 1927.

QUEIRÓS, Carlos. **Camilo Pessanha**. Revista *Presença*, n.20, p.1-2, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **A explicação do homem de Mario Saa**. Revista *Presença*, n.19, p.1-3, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Ainda uma interpretação de Modernismo**. Revista *Presença*, n.23, p.1-2, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Antonio Botto**. Revista *Presença*, n.13, p.4-5, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Classicismo e Modernismo**. Revista *Presença*, n.2, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Da geração modernista**. Revista *Presença*, n.3, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Divagação – à roda do primeiro salão dos independentes**. Revista *Presença*, n.27, p.4-8, 1930. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Literatura Livresca e Literatura Viva**. Revista *Presença*, n.9, p.1-8, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Literatura Viva**. Revista *Presença*, n.1, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **Marcel Proust**. Revista *Presença*, n.5, p.2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

RÉGIO, José. **O primeiro de janeiro, das artes das letras - os poetas da *Presença***. (Jornal) Porto, 1944.

RÉGIO, José. **Páginas de doutrina e crítica da “*Presença*”**. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1977 p.p 361.

ROCHA, Clara. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Editora INCM, 1985 p.p 699.

RODRIGUES, Raquel Terezinha. **Miguel Torga: Em busca do paraíso perdido**. São Paulo: USP, 2008. 220 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, Jaime de Macedo. **Sobre Hegel e Croce**. Revista *Presença*, n.18, p.3, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SENA, Jorge de. **Régio, Casais, a <<presença>> e outros afins**. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1977 p.p 275.

SIMÕES, João Gaspar. **Antonio Botto e o problema da sinceridade**. Revista *Presença*, n.24, p.2-3, 1930. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Depois de Dostoievski**. Revista *Presença*, n.6, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Do Estilo**. Revista *Presença*, n.8, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Eugénio Lisboa – O Segundo Modernismo em Portugal (1978)**. In: Crítica V – Críticos e Ensaístas Contemporâneos (1942-1979).

SIMÕES, João Gaspar. **Individualismo e Universalismo**. Revista *Presença*, n.4, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **João de Deus ou o sentimento de altitude**. Revista *Presença*, n.25, p.5-7, 1930. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Les enfants terribles de Jean Cocteau**. Revista *Presença*, n.22, p.2-4, 1929. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Modernismo**. Revista *Presença*, n.14-15, p.2-3, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Nacionalismo em Literatura**. Revista *Presença*, n.7, p.1-2, 1927. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **No centenário de Ibsen**. Revista *Presença*, n.11, p.1-3, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Realidade e humanidade na arte**. Revista *Presença*, n.16, p.2-4, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **Sobre André Gide e o gênio francês**. Revista *Presença*, n.12, p.7-8, 1928. In: MOURÃO-FERREIRA, David. (Org.). Revista *Presença* Edição Fac-similada Compacta - Tomo I. Lisboa: Editora Contexto, 1993.

TORGA, Miguel. **A criação do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

## ANEXOS

## ANEXO 1 - Recorte do ensaio-manifesto nº 1 - "Literatura Viva", escrito por José Régio.

# P R E S E N Ç A

Fôlha de Arte e Crítica N.º 1  
Coimbra, 10 de Março de 1927

---

## L I T E R A T U R A V I V A

**E**M Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas — mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisito. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truc literário.

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

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

Da pouca originalidade da literatura portuguesa, naturalmente resulta em grande parte a sua pouca sinceridade. Ter uma *maneira*, é para o nosso escritor achar um certo número de contrafacções que se lhe afiguram mais dentro da sua indecisão de personalidade. O escritor passa então a produzir literatura mais ou menos mecânica. É-me desagradável falar destes pobres exemplares da nossa mediocridade; mas assim é preciso: tanto mais que o problema da sinceridade é hoje complicado, como, de resto, todos os problemas contemporâneos. A expressão directa, simples, orgânicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica d'ele. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos — são-no conscientemente. Salvo raras excepções. Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparências de pouca sinceridade: O lirismo e a ironia, o abandono e a atitude, o sub-consciente e a razão — emaranham-se na arte de vários mestres contemporâneos. Daí resulta uma novidade de processos e meios de expressão que surpreende, irrita, perturba, ou provoca o desdém dos não iniciados. Mas os verdadeiros não iniciados são os que não tem probabilidades de iniciação. E desses, nada a esperar. O verdadeiro papel do crítico é pois discernir e separar os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos. Os primeiros existiram em todos os tempos, e são os responsáveis de toda a literatura morta de qualquer tempo. Os segundos também existiram em qualquer tempo, e é através d'êles que a arte literária chegou até nós viva, portanto susceptível de evolução. Os processos e as formas que eles descobriram

---

**Sumário:** — LITERATURA VIVA — José Régio. O BRAÇO DE ARLEQUIM — António Navarro. OPINIÕES. DESENHO — Jilto. PREOCUPAÇÕES DUM HOMEM QUE NÃO CONFIÁ EM SI PRÓPRIO — Abel Almada. FOLHETIM — José Qualquer. TEATRO DE VARIEDADES; Parábola — Branquinho da Fonseca. PASSIVIDADE — Edmundo de Bettencourt. SONETO — Fausto José. PIO BARGA — João Gaspar Simões. PEDRAS BRITADAS — Afonso Duarte. LEGENDAS CINEMATOGRAFICAS — J. R.

ANEXO 2 - Recorte do ensaio-manifesto nº 2 - "Classicismo e Modernismo", escrito por José Régio.

# Presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 2  
Coimbra, 28 de Março de 1927

## CLASSICISMO E MODERNISMO

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

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

c) Tocados, assim, êstes pontos gerais e aceite a sua conclusão, temos de aceitar um classicismo de todos os tempos: Onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de

Beleza — aparece Arte clássica. Este equilíbrio é obra do Génio quando o Artista o consegue espontaneamente. É obra do talento, e sempre então muito menos completo, quando o acha pelo estudo, pela insistência, pela evolução consciente e provocada. Ora é evidente que mesmo entre os românticos, mesmo entre os modernistas, mesmo entre os primitivos, a sensibilidade, a inteligência, a imaginação — todas as faculdades criadoras — podem vibrar em unísono ao fogo de não sei quê que se chama inspiração artística... E nascerá então uma obra forte do seu íntimo equilíbrio — uma obra clássica. Assim o classicismo deixa de estar em desacôrdo seja com que doutrina estética fôr, porque deixa êle mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente.

d) Exemplifiquemos com o romantismo: Que foi o primeiro romantismo, em síntese, senão um estado colectivo de exaltação sentimental e passional? Suponhamos, agora, que êsse delírio da sensibilidade se manifesta num Poeta de inteligência aguda, portanto de tendências críticas. Forçosamente essa inteligência crítica se revelará — mesmo naquilo que o Poeta quer seja apenas uma revelação de sensibilidade. E assim acontecerá que na revelação dum estado de alma o Poeta espontaneamente incluirá uma análise e uma crítica a êsse mesmo estado de alma. A simples escolha dum adjectivo, ou a justeza dum substantivo, nos advertirá da profunda consciência do Artista. Assim as afecções da sua sensibilidade nos aparecerão mais pungentes: porque pela inteligência que o Artista delas mantém, se volvem em afecções do seu pensamento. Suponhamos ainda que êsse mesmo Poeta é dotado duma imaginação suficientemente rica, suficientemente inquieta, para achar as imagens, os ritmos, a decoração — exigidos pela sua superioridade de sensibilidade e inteligência. Então, o seu romantismo será clássico, e êle terá atingido a simplicidade complexa e *sublime*. É assim que são românticos e clássicos os mais belos poemas de Vigny ou Beaudelaire.

### Sumário: —

CLASSICISMO E MODERNISMO — José Régio. CANTIGA NUA — Edmundo de Bettencourt. NATAL MARÍTIMO (madeira) — João Carlos. PIO BAROJA — João Gaspar Simões. FOLHETIM — Tristão de Teive. O JONGLEUR DE ESTRELAS E O SEU DESTINO — José Régio. CANÇÃO — António de Navarro. PSICANALISES E REMOÍNHOS — Afonso Duarte. CANÇÃO SEM DESTINO — Branquinho da Fonseca. LEGENDAS CINEMATográficas — J. R.

Fonte: Revista *Presença*, nº2 p. 1 (28 de março de 1927).

ANEXO 3 - Recorte do ensaio-manifesto nº 3 - "Da geração modernista", escrito por José Régio.

# Presença

Fôlha de Arte e Crítica, N.º 3  
Coimbra, 8 de Abril de 1927

## DA GERAÇÃO MODERNISTA

### 1 — OS «FUTURISTAS»

MÁRIO de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa — eis alguns nomes já familiares aos novos que se interessam pela Arte que vibra, que se renova, que se inquietava, que evoluiu, que vive. Os seus livros ou as revistas em que aparecem não teem ainda um grande publico... Pouco importa. Seja qual for a superioridade duns sobre outros, seja qual for o valor eterno, o quanto de imortal das suas obras, é através destes que a Literatura portuguesa acompanha o movimento europeu da Arte moderna — criando alguma coisa embora no sentido relativista do verbo criar. Se em França um Marcel Proust, um André Gide, um Apollinaire, um Jean Cocteau, um Max Jacob, um André Salmon, um Reverdy — quantos outros?! — renovaram o romance, a poesia, a crítica, o teatro, Portugal, hoje, tem também os seus renovadores, cujo talento ou génio me não proponho agora comparar aos daqueles, mas cujo papel, sim, comparo. É natural que o grande publico português desconheça até o nome dos mestres contemporâneos — perdõem-me eles chamar-lhes mestres: A mocidade duma obra só vem a ser aceite quando o tempo correu sobre ela. Mas estes são os mestres contemporâneos, porque mestres contemporâneos são os homens que, pior ou melhor, exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo, isto é: a parte do futuro que já existe no presente. Enfim: são os futuristas. Sucessores destes serão os que exprimirem o futuro ainda não expresso por estes — os futuristas de depois. E sempre assim, para diante. Eis quem ri. *Rira bien qui rira le dernier.*

### 2 — TRÊS NOMES

Mário de Sá Carneiro; Fernando Pessoa; Almada Negreiros. Escolho estes três nomes: já porque me é impossível falar de todos os novos valores da Literatura portuguesa na breve síntese que esboço; já porque estes três nomes são dos mais completos, dos mais complexos e dos mais interessantes — quer como revelação duma fisionomia pessoal, duma individualidade, quer como exemplificação dalgumas tendências gerais e basilares da Arte moderna; já porque Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros são hoje os mais imitados pelas fileiras modernistas. A fascinação do seu talento, das suas excentricidades, dos seus achados, da sua maneira — pode até ser um perigo para a natural evolução das personalidades adolescentes... Bem certo que nos é mais agradável encontrar num moço influências de Sá Carneiro ou Almada que de Soares de Passos ou do introito d'«A Morte de D. João». Mas só o que é próprio vale e vinca. As modas, no que são só modas, passam depressa. O que veio das forças íntimas dum Artista é o que ficará. Ficará o que for da

sua verdade própria. E isso, que é o mais importante, só é imitável aparentemente. A oportunidade destas prevenções confirma o poder dos meus três poetas, e eu volto a eles.

### 3 — MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

Insatisfação perpétua; contínua aspiração a Mais; sede de Infinito; consciência pungente da imperfeição própria; megalomania dum Destino máximo — eis alguns dados de Mário de Sá Carneiro, alguns tópicos da sua tragédia. Tragédia tanto mais íntima quanto nem nas mais belas páginas do Poeta se desnuda toda. Mário de Sá Carneiro é, embora a seu modo, um esteta — quasi um precioso. Tudo o mais que ele é se subjugava portanto ao seu sonho da Beleza. O romantismo e o decadentismo mascaram-se nêde de atitudes heróicas, estéticas, sarcásticas, ou funambulescas. É assim que ele foge ao primeiro romantismo e ao decadentismo, para ser o nosso maior poeta contemporâneo. Não sei falar dêle senão como se ele ainda vivesse — e lutasse... O seu amor do extremo, do absoluto, do último, do definitivo irrealisável — permite-lhe medir as suas próprias mutilações, gosar com volutuosidades de Artista a sua própria tragédia, paramentar o seu tédio, a sua tortura, a sua melancolia, de gestos épi-trági-cômicos. Em Mário de Sá Carneiro, a Dor é agitada e colorida. O Poeta odeia-se porque não é belo, porque não é são, porque não é triunfador. Mas admira-se porque nasceu como ninguém para ser belo e são, para atingir os supremos triunfos. Criva-se pois de sarcasmos e nimba-se de anróolas. E embrulha as suas brutalidades e os seus onanismos na sua Arte de precioso torturado... Assim o Artista se compraz em burilar tatuagens excêntricas na carne nua do Poeta. O Poeta parece um ídolo, um fetiche, um objecto de fantasia e luxo. Já pouca gente vê que as tatuagens dêsse corpo foram feitas com o seu próprio sangue. É preciso que um dia o fetiche resolva quebrar-se por si próprio — para se vêr que ele era vivo... Mas não é só de manequim luxuoso que Mário de Sá Carneiro se apresenta. É de menino nevótico, de sonhador de café, de laçao, de palhaço louco. E eis o resultado desta mascarada sinceríssima: rodopio do Poeta sobre si próprio, confusão da sua verdadeira personalidade com as suas semi-attitudes, naufrágio na dispersão, na incoerência, no delírio. Tudo, em volta dêle, rui, flui, vertigina. Então, compondo a si próprio um cenário de sons, perfumes, cores, põe-se a agitar o seu delírio como um pedaço de bandeira... Eis como Mário de Sá Carneiro surge a sofrer por excitantes e modos inteiramente anómalos na Poesia portuguesa. A Tragédia enriquece-se nêde de novos meios de expressão, e a Dor é encarada na sua multiplicidade de aspectos. Eis talvez a característica mais notável com que o Poeta concorre à Poesia moderna. Junta-se-lhe um extraordinário tacto do Mistério; uma obediência aguda às vozes do subconsciente; e um tal instinto vivificador e renovador que

### Sumário:

DA GERAÇÃO MODERNISTA — José Régio, COMIGO — Edmundo de Bellencourt. O QUE DEVE SER A ARTE — Diogo de Macedo. PIO BAROJA — João Gaspar Simões. O VIRA — António de Navarro. UM CAMINHO — Branquinho da Fonseca. A MÁSCARA ÁRABE — Tristão de Teive. VERSOS DUM DIA DOENTE — António de Sousa.

Fonte: Revista Presença, nº3 p. 1 (08 de abril de 1927).



ANEXO 4 – Recorte do ensaio-manifesto nº 4 - "Individualismo e Universalismo", escrito por João Gaspar Simões.

# presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 4  
Coimbra, 8 de Maio de 1927

---

## INDIVIDUALISMO E UNIVERSALISMO

A ausência dum forte pensamento filosófico sobre que se apói a criação estética contemporânea, lança o pânico em muitas inteligências arcaicas que nesta época de renascimento sobrevivem. Ora este pânico resulta claramente duma falta de acôrdo entre tais inteligências e a época em que, por qualquer misteriosa desarmonia, elas foram lançadas.

Além de ser até certo ponto discutível a afirmação de que a um período de florescimento filosófico, corresponde sempre um período de florescimento artístico, é hoje notória a tendência do homem para a si próprio se descobrir e para abandonar toda a simpatia pelas construções mais ou menos formalistas, através das quais os artistas doutras épocas reagiam esteticamente. Porque se o espírito contemporâneo procura tornar-se o mais individual possível, emancipando a sua visão de quaisquer sujeições de escola, é precisamente porque nêle se acusa a reacção contra o que Ortega y Gasset chama «fraseologia», tão peculiar aos séculos anteriores. Segundo o autor das «Meditaciones del Quijote» «pensar fraseológico» é aquele que se opõe a «pensar sincero». Pelo primeiro o individuo sempre que carece de se manifestar intelectual ou moralmente, fá-lo recorrendo a «frases», conceitos formulados em que a realidade sofreu um abalo mais ou menos violento, e assim a sua reacção ante a vida é mêmteramente formalista, insincera, colectiva; pelo segundo toda a manifestação vital brota dum espírito de sinceridade que atinge as fronteiras do infantil, do inviolado e é profundamente individual. A «acção directa» desceu assim do sindicalismo às mais diversas manifestações sociais, e é graças a ela que o espírito humano vai reassumindo hoje uma feição virginal, que mais tarde ou mais cedo rejuvenescerá o mundo, comunicando-lhe uma nova visão da realidade e criando, portanto, uma cultura unicamente sedimentada nela. Daqui resulta logicamente como o individual triunfo do genérico; como o homem tanto tempo olvidado debaixo dos escombros de construções mêmteramente colectivas, começa a emergir de intellecto raso, puro; e como na sua consciência se principia a reflectir um universo isento de todos os preconceitos, de todas as utópicas architecturas anteriormente levantadas.

Ora é nas superiores manifestações intellectuais, que este sincero e individual processo de reacção se reflecte particularmente. Na Arte e na literatura accentua-se a visão pessoal, ruindo pouco a pouco todos os critérios estéticos, porque ainda no século último se regiam os espíritos criadores.

Ao tipo médio, geral, explorado pelo romance naturalista, sucede o tipo superior, particular; e à poesia social dum Hugo, o lirismo puro em que o poeta, desde Rimbaud, procura aprisionar o que de mais fugitivo e pessoal em si percebe. A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações psíquicas; o espírito de análise e a exploração dos recônditos interstícios da alma humana; a dissociação das sensações e a sua combinação em gamas subtilíssimas; a revelação do mundo extraordinário das nevroses e a criação inconsequente, biológica, das figuras novelísticas — colaboraram decisivamente nessa feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta. E eis, pois, porque o homem é o objecto de toda a criação estética e, dentre elle, é artista superior o que mais original, individual, possuir a alma e, logo, o que à realidade opuzer um mais puro sistema de reacções.

Como se converterá, no entanto, em universal esta criação estritamente individual? Que espécie de osmose se realizará entre o individuo e o universo, para que os seus rasgos subjectivíssimos alcancem uma eterna universalidade? A actividade humana gera uma série de actos que, por serem comuns a muitos individuos, perdem a filiação, e de simples manifestações individuais se convertem em manifestações colectivas, impessoais, acabando por adquirir um automatismo que lhes retira toda a qualidade vital. São estes os actos que depositando-se no fundo das consciências lhes transmitem esse perfil tradicional tão adverso a qualquer modernisação. Ao lado destes, porém, irrompem os que brotam da região mais profunda, inocente e virgem de cada homem, e que pela sua natureza espontânea assumem uma fisionomia a tal ponto viva, infantil que a cada instante estão a revelar o seu poder humaníssimo de mobilidade e perpetuidade. Os primeiros são característicos das almas inferiores, vulgares; os segundos das superiores, originaes. Ao estado

---

**Sumário:** — INDIVIDUALISMO E UNIVERSALISMO — João Gaspar Simões. DEPOIS — Branquinho da Fonseca. ATHENE PARTHENON — Tomás de Figueiredo. OS TRÊS REINOS — João Bensaude. MESSE NOIRE — Raul Leal (Henoch). AO PRINCÍPIO ERA A ESFERA . . . — Mário Saa. POEMA DO SILÊNCIO — José Régio. CANTAR D'AMIGO — António de Navarro. FOLHETIM — António d'Onra Pessoa. LEGENDAS CINEMATOGRAFICAS — J. R.

Fonte: Revista *Presença*, nº4 p. 1 (08 de maio de 1927).

## ANEXO 5 — Recorte do ensaio-manifesto nº 5 - "Marcel Proust", escrito por José Régio.

P R E S E N Ç A

## MARCEL PROUST

**S**ENSIBILIDADE infinitamente delicada e receptiva; inteligência talvez mais subtil que profunda, em todo o caso subtil e profunda; imaginação transfiguradora e vasta — Marcel Proust parte à *la recherche du temps perdu*. Do seu tempo perdido aproveita êle o dar-nos uma das obras mais originais do nosso tempo, e simultaneamente mais representativas dêle, mais ligadas ao passado e mais prolongadas para o futuro. Longo, intrincado e laborioso folhetim psicológico, as suas memórias participam do preciosismo, do romantismo, do realismo, assim como das novas teorias de Bergson, Einstein e Freud. A sua obra é em vários sentidos uma espécie de recapitulação. Recapitulação suspensa, de que ainda se não apreende o significado, a finalidade, a directriz moral, ideológica, estética. . . E talvez assim mesmo a devamos considerar: Toda a obra de arte original tem na sua mesma realização o seu significado e a sua finalidade. E' claro, que obedecendo mais ou menos a certas características íntimas e gerais, todas as manifestações artísticas, filosóficas e científicas duma época trazem a lume preconceitos e conclusões comuns. Assim na obra de Proust se revelam poderosa e sinuosamente os preconceitos e as conclusões da nossa época. Já é um valor. Mas os homens que mais superiormente representam uma época são também os que mais lhe sobrepairam e mais a ultrapassam. Porque representando essa época mais completamente, representam-na complexamente. E essa complexidade traz à sua obra condições de eternidade. Representando, pois, o seu tempo complexamente, a obra de Proust revela uma ausência de afirmativa, uma impotência de síntese categórica, uma repugnância pela obediência a uma única directriz moral, ideológica ou estética, muito dêle e também muito do nosso tempo, não obstante as nossas várias afirmativas, as nossas várias sínteses, as nossas várias directrizes. Aproxime-se agora a obra de Proust da obra, isto é, da personalidade dum André Gide. Inquieto, instável, volúvel no sentido trágico da palavra, cruel e deliciosamente ansioso, solicitado por tendências, ideias, afeições e aspirações divergentes ou opostas, André Gide ou a imagem que êle de si próprio nos dá — é um personágem de Proust, só mais idealizado que os personágens de Proust. Mas sendo um místico, André Gide tem necessidade de afirmar. E sendo um pensador, tem precisão duma doutrina. Então, Gide canta a sua Ansia porque também é poeta; prega a superioridade do Desejo sobre a Posse; e funde, engloba todas as suas nuances, diferenças, contradições e solicitações conflitantes na ideia da aceitação consciente e voluntária delas. Eis como recusando-se a qualquer escolha eliminatória. Gide passa, no entanto, a fazer uma afirmação que também é eliminatória, porque elimina a ideia de eliminar. E' dum modo semelhante que Marcel Proust vence a sua incapacidade de afirmação, a sua impotência de síntese, a sua repugnância por uma directriz moral, filosófica ou estética — na criação dos seus personágens. Minando o conceito clássico do homem uno, integral, idêntico a si próprio — Marcel Proust dá-nos dos seus personágens retratos que variam de época para época, de meio para meio, de momento para momento. E dissociando a

sua personalidade como dissocia as emoções, sensações e sentimentos que lhes atribui, acaba por negar a existência da personalidade, ao menos no conceito clássico. Sabe-se como, só pelo sonho e pela memória êle presta aos seus heróis qualquer coisa como uma *ilusão de continuidade*. Eis as afirmativas que da sua incapacidade de afirmação e síntese arranca Proust. Para chegar a elas, desunificando, desarticulando, desintegrando os seus personágens, Proust coloca-os nos mais variados meios, segua-os nas mais diversas fases da sua vida, espreita-os e foca-os nos mais antagonísticos momentos da sua história. Assim nos faz assistir a quedas, subidas e recaídas (dum individuo ou dum grupo) inesperadas para um leitor pouco familiarizado. A' medida que o leitor se for familiarizando, irá constatando que nos personágens de Marcel Proust nenhuma superioridade implica a não coexistência de várias inferioridades. Ou vice-versa. E que Marcel Proust insiste mesmo nessa coexistência de tendências e atributos divergentes ou opostos. Daí a possibilidade de todos os percalços em que ao artista convenha apresentá-los. Porque a obra de Marcel Proust não é uma imitação da vida. E' antes uma habilíssima substituição. A' vida arranca êle a gesticulação, a exteriorização dos seus personágens. (E ainda assim, alguns dos seus múltiplos retratos participam da caricatura à força de flagrantes). Mas é no mundo da sua imaginação que Marcel Proust os faz viver, por mais que o seu talento de observador o mascare. A vida tal como se apresentaria a um realista é falseada, estilizada em Marcel Proust pela sua faculdade de invenção psicológica. Para os poder revelar sob todos os aspectos, e depois esmiuçar cada um de tais aspectos, o artista embrenha os seus personágens em sucessos que narra com a naturalidade afectada, excessiva e cómica dos mentirosos: sucessos ora vulgares, quotidianos, míimos, ora próximos do maravilhoso e do inverosímil. Não obstante, porém, a grande arte de vivificação do autor, personágens e sucessos fazem sentir a mágica, o romanesco, a fantasmagoria. . . E' que tanto uns como outros não passam talvez de pretextos mais ou menos queridos, mais ou menos cuidados: Pretextos para o genial folhetim de aventuras psicológicas em que o autor continuamente aparece e desaparece. Eis a classificação que me parece mais pitoresca, mais sugestiva da obra de Marcel Proust: um folhetim de aventuras psicológicas. Folhetim escrito num estilo bizarro, desigual, às vezes quasi sóbrio, às vezes tortuoso e difícil, quasi sempre literário e precioso. Longas digressões entrecortam o folhetim, surgindo às vezes nos momentos mais inoportunos. São, por isso, mal recebidas a princípio. . . Mas inútil seria resistir à lucidez, ao tacto, à maestria, à flexibilidade com que Marcel Proust ai nos faz revelações sobre os motivos de que é senhor. O amor — toda a espécie de amor — e a vaidade — toda a espécie de vaidade — dão à sua obra algumas das páginas mais seguras e mais vibráteis, mais profundas e mais subtis, mais poderosas e mais delicadas, de todo o romance francês.

José Régio,

## EPÍGRAFE DUM POEMA

**E**MIGRE longe. . . ao ceu. . . ao mar. . .  
mas sem dar a volta ao mundo!  
— Azul, num ceu sem fim, a voar,  
a minha vida é um astro que circundo. . .

**C**OMO dônzelas à janela, assim  
os meus dias de outra idade  
os enamoro de mim. . .  
— pois quem está à janela é porque tem saudade.

Branquinho da Fonseca



ANEXO 6 - Recorte do ensaio-manifesto nº 6 - "Depois de Dostoievski", escrito por João Gaspar Simões.

# presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 6  
Coimbra, 18 de Julho de 1927

## DEPOIS DE DOSTOIEVSKI

**E**m Dostoievski tudo é vivo. A contribuição mais extraordinária com que o escritor russo acorreu à salvação da novela ocidental, foi precisamente uma contribuição vital, biológica. Desde Chateaubriand que se introduzira na novela francesa — e, consequentemente, na europeia — o estilo, isto é, o culto da forma pela forma, clara negação das mais características qualidades novelísticas: simpatia humana, perseguição exaustiva das pulsações mais vivas de cada coração e total olvido de si próprio. Quere dizer, dum procedimento objectivo, externo, caíram os novelistas num subjectivismo formal em tudo contrário à boa conduta dos criadores de microcosmos — que outra coisa não devem ser as verdadeiras novelas. E da introdução simples do estilo na criação novelística, passou a novela a sofrer de todos os males que a insistência do escritor sobre a sua matéria plástica — a língua — ocasionou. Que estilo é, num sentido mais puro, o sistema de resistências oposto pelo homem à acção do mundo exterior e, portanto, o feixe de *modos* que ele tem de se oferecer ao golpe constante e vário da vida, sabê-mo-nos bem. Quere isto dizer que em toda a novela, como em toda a obra de arte, deve palpar-se um estilo, estilo que será, em última análise, o *modus* vital do escritor; não é porém em tal sentido que comumente se toma a palavra ao falar-se de literatura. Aqui será o culto da forma e o regresso insistente do escritor sobre ela. Ora o que mais peculiarisa uma novela é o fundo — o sub solo humano em que assenta a sua engrenagem cosmológica. Para que o novelista realise, por conseguinte, uma verdadeira obra viva, é necessário que persiga elementos humanos tanto dentro como fora de si, elementos esses que se cativam mais com espírito do que com matéria — mais com fundo — do que com formã! Mas dizia eu que a introdução do estilo na novela acarretara consigo gravísimos males, o mais saliente dos quais foi a degradação do seu próprio significado, porque o novelista de tal modo se adaptou à nova maneira que as mesmas figuras então criadas, não passavam de complexos verbais; e no que se diz para as figuras, diz-se para enfabulação, para a paisagem, para idiologia. Forma + forma = matéria = morte! Além destes males, outros vieram, todos enfraquecendo o conceito fundamental de novela, e reduzindo-a a longas divagações à volta de personagens ócos, uniformes, criações tão vagas à força de serem urdidas de palavras, que dificilmente alcançavam uma realidade própria, uma existência autónoma. A concepção do homem uno, consequente, típico, acentuou-se ainda mais, assistindo nós ao irreal espectáculo — mesmo entre as criações dos novelistas que mais se libertaram deste jugo, como Stendhal, Balzac, Dickens — de, no decurso dum dramático conflito, as mesmas figuras reagirem sempre de modo idêntico, sem uma contradição por onde se manifestasse a sua natureza verdadeiramente humana. Se repararmos em Flaubert, encontrar-nos hemos com o mais perfeito exemplar desta degradação. As suas obras são verdadeiras arquitecturas em que o material construtivo é fornecido por um poderoso talento plástico, e em que a parte realmente humana é tão diminuta e tão rígida que apenas alcança comunicar-se-nos mercê dessa plasticidade e dessa rigidez estatúaria! Por isso Dostoievski com a sua mobili-

dade vital, o seu poder de comunicação, a sua simpatia — mais do que simpatia — o seu amor pelas coisas e pelos seres e muito principalmente a sua humildade genésica, chegou no momento propício às renovações. Já alguém notou, e o que é singular, depreciativamente, que nas suas obras, há apenas «uma quarta parte de literatura e três de vida», como se não fôsse a *vida*, o fundamental elemento valorativo de qualquer obra literária. Que, no entretanto, Dostoievski não é um criador de matriz exclusivamente romântica — tomando aqui romantismo num sentido clássico — isto é, que não submete a sua criação à exclusiva gratuitidade dum fluxo inspirador, involuntário, sem dar o devido lugar à selecção intellectiva, provam-no as suas próprias confissões epistolares. De facto o novelista russo exerce sobre as suas obras uma pressão consciente, preparando a eclosão dum determinado número de almas pela adaptação dum meio e dum atmosfera em que as suas capacidades psicológicas dêem o máximo rendimento; meio e atmosfera que em nada participam, contudo, do ambiente formal, literário, elaborado pelo vulgar novelista. Tudo nas suas novelas é natural, espontâneo, acompanha o movimento das figuras como se por um acaso fortuito se houvessem encontrado. Em nenhuma se achará aquela postiza scenografia que vai desde o meio físico elementar até ao mínimo «decor» de interior, que é tão comum ver-se pintado no maior número de novelas e em que se percebe claramente o traço do pintor preenchendo os vãos que medeiam os vários personagens da acção. Assim a casa, no «Idiota», em que Rogogine assassina Nastasia Filipovna, ou aquela mansão em que Rascolnikoff medita e expia o seu crime, nos são presentes dum vez para sempre sem que, a bem dizer, Dostoievski desça a pormenorizá-las ou a descrevê-las sequer. As almas movem-se de tal maneira num ambiente humano, vivo, que o leitor não tem necessidade de interrogar o fundo para o ver revestindo os subsequentes quadros em que elas se agitam dramaticamente. Mas onde o novelista russo é ainda mais extraordinário e onde é, por assim dizer, renovador e criador dum nova era novelística, é no processo de revelar as figuras, de as integrar numa corrente vital em que elas parecem ser ainda mais humanas, mais profundamente vivas do que aquelas com quem privamos todos os dias. E esta vitalidade, esta potência cósmica, advem-lhe não só do processo novelesco do escritor, mas também da sua nudez, do seu primitivismo. A sinceridade só pode ser absoluta nas crianças ou nos bárbaros, seres primários da criação em cuja linfa espiritual ainda se não reflectiram as faces dissimuladoras das coisas e dos homens. Um processo muito extraordinário e muito original é, de facto, o usado por Dostoievski na gestação das figuras das suas novelas! A análise na acção, que Stendhal, melhor do que nenhum outro analista francês, empregou, é substituída no autor do «Eterno Marido», pela revelação dinâmica do próprio mecanismo psicológico. Tentemos fazê-lo compreender, embora isso nos não pareça tarefa muito fácil. Em geral todo o novelista lança os seus personagens numa acção, e constrange-os a proceder como vemos proceder todos os homens no mundo — exteriormente. Quere dizer os determinantes, as angústias, as con-

### Sumário: —

DEPOIS DE DOSTOIEVSKI — João Gaspar Simões. SUGESTÃO DUMA MANHÃ DE MAIO — Fausto José. TRÊS ODES — Ricardo Reis. ASPECTOS DA VIDA TRISTE — Carlos Stieglitz. LANCE DE VISTA — José Régio. CHARLESTON — António de Navarro. ALGUNS PINTORES MODERNOS — Guilherme Filipe. BOLA DE SABÃO — D. de Mafamude. POEMA DUMA EPIGRAFE — Branquinho

da Poesia. 1827 GONGORA 1927.

Fonte: Revista *Presença*, nº6 p. 1 (18 de julho de 1927).

ANEXO 7 – Recorte do ensaio-manifesto nº 7 - "Nacionalismo em Literatura", escrito por João Gaspar Simões.

# presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 7  
Coimbra, 8 de Novembro de 1927

---

## NACIONALISMO EM LITERATURA

**E**m literatura, como em arte, deve o criador, por princípio, rejeitar todas as limitações. Compreende-se que se limitem as medidas duma tôrre, a altura duma casa, o tamanho dum quarto, porque a tôrre, a casa e o quarto têm um destino prático definido, uma utilização imediata; não se compreende, porém, que se limitem os confins duma obra de arte, que, de sua própria natureza, é teórica e inútil. Os limites duma obra de arte, entenda-se, são os limites da sua criação, da sua origem; os limites das faculdades criadoras do criador, isto é, da sua inteligência, da sua imaginação, da sua sensibilidade, da sua reserva sentimental. Devem, portanto, os artistas ilimitar os campos da inteligência, da imaginação, da sensibilidade e das reservas sentimentais, enchendo cada um dêles do máximo de experiências, ou antes, do máximo de substâncias nutritivas. Ora a ilimitação e o enriquecimento destes campos sómente se poderão realizar mediante o aproveitamento de todos os horizontes e de todos os celeiros do mundo. Alarguem, por conseguinte, escritores e artistas, as fronteiras das suas relações intelectuais e artísticas, e verão alargar-se as dimensões das suas obras e o valor de estimação universal nelas contido.

Serve esta introdução a figurar duma maneira mais ou menos simbólica aquilo que o autor pensa dos limites da cultura dum artista e das suas consequências para a arte do país a que pertence. Assim, em Portugal, de há muito que se verifica essa tendência a fechar os limites da cultura e a encerrá-la num princípio: — *Nacionalismo*. Eis-nos diante da palavra que encerra a nosso ver um sentido paradoxal, porque nós não podemos orientar a nossa obra voluntária, senão involuntariamente. E o que numa obra pode existir de original, quere dizer, de sinal marcado de origem, não é aquilo que o autor nela quis pôr de original, senão o que êle não soube que pôs. Daí vem a impossibilidade do útil, do prático, em arte. O artista vai descobrindo-se à medida que realiza a sua obra e nunca chegará a conhecer-se, nem no realizado nem no por realizar, sob pena de encontrar-se, isto

é, de limitar-se, de repetir-se, imitando-se a si próprio e dando à parte futura da sua criação um carácter de «pastiche». E eis o que acontece com a maior parte dos nossos escritores, dada a limitação da sua cultura e, portanto, a estreiteza da sua personalidade. Expliquemo-nos. O escritor português — sobretudo o contemporâneo, e o embebido de nacionalismo — possui uma cultura estreita, circunscrita a meia dúzia de autores franceses que lhe fornecem o seu próprio nacionalismo — e a muitos autores portugueses dos *menos bons*. Em geral é já de per si pouco rico de originalidade, de individualidade, quere dizer, de matéria complexa de criação; não tem atractivos humanos diferenciados; de modo que não sendo pôsto em presença duma diversa e profunda literatura universal que desperte as suas poucas qualidades latentes e as adormecidas, em breve se apossará da sua limitadíssima personalidade, escrevendo uma obra dum valor relativo e as subsequentes dum nulo valor, porque estas já serão «pastiches» da primeira.

Supomos ter deixado num artigo anterior aclarado o mecanismo das influências e das reacções originais. Não é inoportuno, contudo, insistir no grande papel que a cultura diferenciada e universal desempenha na formação e no descobrimento duma personalidade artística. Há uma frase de Gide que de certo modo sintetisa todo o nosso pensamento. Ei-la: «Que de Werthers secrets s'ignoraient qui n'attendaient que la balle de Werther de Goethe pour se tuer!» A penetração desta frase vai tão além na nossa ideia, que quasi dispensa comentários. Mas, de facto, quantas coisas existem dentro de nós em estado ígneo, que só ao contacto com a atmosfera simpatisante de coisas idênticas se solidificam, se concretizam e ganham consciência de si! Que, afinal, nisso reside o problema da instrução e todos os problemas referentes ao desenvolvimento do homem. E o que será a *teoria das reminiscências* de Platão mais do que isto? A meu ver são todos um mesmo e único problema: o problema das influências.

Mas não insistamos. E' preferível regressar ao escritor português e ao seu acanhado conceito naciona-

---

**Sumário:** — NACIONALISMO EM LITERATURA — João Gaspar Simões. VIRGEM — *Gil Vaz*. OCEANIAS, COSMORAMA — *Branquinho da Fonseca*. UMA PEÇA DE PIRANDELLO — José Régio. REDUÇÃO DE DEUS, QUADRAS DA MINHA VIDA — Mário Saa. MATHÉO HERNANDEZ — Diogo de Macedo. RIMANCE — Alberto de Hutra. LEGENDAS CINEMATOGRAFICAS — J. R.

Fonte: Revista *Presença*, nº 7 p. 1 (08 de novembro de 1927).

# presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 8  
Coimbra, 15 de Dezembro de 1927

## DO ESTILO

**É** indiscutível que o estilo seja um dos principais elementos duma obra literária. Mas o que é discutível é o que por estilo se entende. Caso contrário podemos vir a estar de acôrdo sôbre o que fundamentalmente discordamos.

Num artigo a propósito de Dostoievski, escreviamos: « estilo é um sistema de resistências oposto pelo homem à acção do mundo exterior e, portanto, o feixe de *modos* que êle tem de se oferecer ao golpe constante e vário da vida ». Esta, naturalmente, é uma noção geral, uma noção pura, e com ela queríamos apenas significar que aquilo a que se dá o nome de estilo em arte ou literatura, tem raízes profundas nas individualidades dos artistas e dos escritores. Estilo é, de facto, a revelação duma maneira peculiar de sofrer a vida. Queremos dizer o modo como o homem se suporta no mundo; a forma como se deixa modelar pelas intempéries materiais e morais. Portanto nesta noção vai implicada a característica diferencial da existência dum individuo. Quando se falar no estilo de um escritor deve, por conseguinte, ter-se sempre presente a profundidade de tal afirmação, não sendo desde já possível considerar estilo o recorte literário, a *redacção* mais ou menos cuidada duma obra. Mas porque é da língua que o escritor se serve escrevendo, e porque é a língua o instrumento de comunicação peculiar à literatura, temos de convir em que é nela que devemos procurar descobrir a personalidade do escritor. Na verdade são as ideias, as emoções, as sensações que comunicam inconfundivelmente a estrutura duma alma, mas como essas ideias, essas emoções e essas sensações só através da língua se podem comunicar, é ainda a língua que nós devemos pedir a integral revelação dela. Perguntar-se há: então qualquer trecho escrito possui estilo? E nós responderemos: sim e não. Possui estilo porque indirectamente manifesta características da personalidade que o escreveu. Não possui estilo porque o estilo só é o verdadeiramente quando chega a ser uma directa emanção da individualidade do escritor. Pretendemos dizer: Nem tudo quanto se escreve alcança o grau de estilo, porque nem tudo quanto se escreve vem espontaneamente (originariamente) das profundidades daquele que escreve. A maior dificuldade até de possuir um estilo reside na grande dificuldade de descobrir-se — ou antes de achar o caminho seguro que a si próprio conduza. Ou que de si próprio conduza o que é necessário conduzir para se ser verdadeiramente. A nossa personalidade, o nosso *eu profundo* de que fala Bergson, existe desde que somos; mas existe soterrado debaixo de tudo quanto não somos. Ora a grande dificuldade está em afastarmos essa camada de personalidade exótica, ou, pelo menos, de descobrir nela uma via para a personalidade que somos. Isto não quer dizer contudo que só a expressão directa do nosso *eu profundo* se possa considerar estilo. Estilo é tudo quanto se reveste duma feição especial, particular a quem escreve. E' estilo tôda a forma em que se descubra o sinal inconfundível duma personalidade. E assim o estilo de Marcel Proust, sendo tão construído, tão architectado, caracteriza tanto a sua

individualidade, como o de Balzac ou de Stendhal. Porque o dizermos que só atinge o grau de estilo aquela expressão directa e espontânea, não significa que só essa expressão directa e espontânea seja estilo. A expressão menos *natural*, mais procurada é estilo. E para o ser basta revestir-se da artificialidade e da insatisfação do escritor, visto que a sua artificialidade e a sua procura nada mais representam do que uma grande falta de naturalidade e de satisfação particular a quem escreve. E' nesta espécie de estilo procurado e artificial que devemos integrar o culteranismo, gongorismo, ou estilo culto. Porque o culteranismo ou « estilo culto » que vem a ser o abuso de hipérboles, de metáforas; a supressão de pronomes e verbos; o emprêgo de termos raros, arcaicos e de palavras no sentido desviado e etimológico; que vem a ser para dizer-se *cisne*, dizer-se:

« Blanca más que las plumas de aquel ave  
que dulce muere y en las aguas mora »

— ainda é uma revelação da personalidade do escritor. Evidentemente que é uma revelação indirecta. Indirecta não é bem. E' antes uma revelação oculta. O escritor procura carregar as suas ideias, as suas emoções e as suas sensações de tão labirínticas frases e de tão singulares imagens, que elas acabem por transfigurar-se, por não parecer as mesmas. Algumas vezes êste é um trabalho evidenciador da pouca originalidade dessas mesmas ideias, emoções e sensações; outras duma personalidade complicadamente superficial ou barrôca. Mas em qualquer dos casos é sempre revelador. (Os grandes culteranistas — Gongora, Mallarmé, Valéry — têm sido quasi sempre poetas, porque a poesia não é, afinal, mais do que eufemismo — uma maneira desviada de dizer as coisas. E tanto mais eufemista quanto mais clássica. E' claro que *poesia* é aqui tomada no sentido por assim dizer material, técnico). De modo que só não é estilo o discurso em que as palavras e as frases, embora do *melhor e mais correcto gôsto*, deixam surpreender uma ausência total de afinidades originárias e mútuas.

E' natural que quem leia entenda inteligentemente as nossas palavras. Por isso não insistimos em explicações inúteis. Simplesmente pretendemos concluir que estilo em literatura não é aquilo que vulgarmente se supõe. Estilo é uma coisa muito profunda, muito reveladora e não uma coisa muito superficial, muito irreveladora. Daqui poderemos desde já deduzir várias ideias úteis e desagradáveis para os escritores portugueses mais aceites e admirados actualmente, porque, na verdade, poucos serão aqueles em quem o estilo seja a revelação das suas mais profundas individualidades. E no entanto esta afirmação deve parecer absurda. Vejamos porquê. E' raro encontrar-se entre nós um escritor que escreva decididamente mal. Quasi todos manifestam, desde os primeiros escritos, abundantes *qualidades literárias*. Não queremos citar nomes. Ter *qualidades literárias* é a coisa mais comum que há na literatura portuguesa; e é extraordinário que sendo a coisa mais comum os nossos *críticos* con-

### Sumário:—

DO ESTILO — João Gaspar Simões. FOLHETIM — João Sem Nome. HOSPITAL DE CRIANÇAS — Fausto José. CÍRCULO — Edmundo de Bettencourt. A CREAÇÃO DO FUTURO — Raul Leal. REALEJO — José Régio. ODE — António de Navarro. CARTA DAS TERMAS — Afonso Duarte. MAURICE VLAMINCK — Diogo de Macedo.



ANEXO 9 – Recorte da capa do número-manifesto nº 9 - "Literatura livresca e literatura viva", escrito por José Régio.

# presença

Fôlha de Arte e Crítica N.º 9  
Coimbra, 9 de Fevereiro de 1928

m  
a  
d  
e  
i  
r  
a  
d  
e



j  
o  
ã  
o  
c  
a  
r  
l  
o  
s

## LITERATURA LIVRESCA E LITERATURA VIVA

**B**reve ■ introdu-  
ção, ■ ou ■ a ■  
Literatura, ■ as  
■ Artes, ■ e ■  
■ a ■ Arte ■

**F**ala-se — e porque não?, em literatura jurídica, em literatura médica, em literatura teosófica, etc. Ora antes de tudo, precisamos assentar nisto: Se a palavra *literatura* pode ter vários sentidos — sempre que a empregarmos referindo-nos á faculdade de um Artista se exprimir por meio da palavra escrita, só tem um sentido: Literatura é pura e simplesmente um meio de expressão artística — como a pintura, a escultura, o cinema, a dança, a arquitectura, a música. E se cada uma das Artes tem a sua técnica e os seus pontos de vista próprios, a verdade é que todas partem do mesmo instinto e do mesmo dom: O instinto, o dom que todos os homens possuem (mas que só os Artistas conseguem exteriorizar poderosamente) de re-criar o mundo através da sua própria individualidade. A Arte é uma,

a Ciência é uma, as Artes são muitas, as Ciências são muitas. Já houve quem ao fundo comum a todas as Artes chamasse Poesia. Mas quer se tente discriminar as Artes ao ponto de se falar hoje em cinema puro, em poesia pura, em pintura pura; quer se reviva o grande e belo sonho da fusão das Artes — o certo é que a discriminação é impossível, a fusão é impossível, mas a emoção que nos produz um belo quadro é idêntica á duma bela estátua, dum belo livro, dum belo film, duma sinfonia, ou dum bailado. A finalidade da Arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética. E todas as Artes a procuram produzir pelos meios de que dispõem. Essa emoção estética — experimentamo-la quando o Artista consegue des-

ANEXO 9.1 – Recorte do número-manifesto nº 9 - "Literatura livresca e literatura viva", escrito por José Régio.

P R E S E N Ç A

peritar o nosso próprio instinto de re-criação do mundo, encaminhando-o no sentido do seu. Só então admiramos, amamos e compreendemos um Artista: porque ele nos compreendeu, e nos ensinou a compreendê-lo.

**C**ontinuação ■ e ■ desenvolvimento.  
 Aquilino ■ Ribeiro ■ e ■ Raul ■  
 Brandão. A ■ Arte ■ pela ■ Arte, ■  
 ou ■ a ■ Literatura ■ artística, ■ e ■  
 as ■ lunetas ■ dos ■ nossos ■ críticos

**D**o parágrafo anterior, fixarei duas afirmações: A literatura é Arte como a pintura, a dança, a música, etc. A Arte é uma re-criação individual do mundo. A primeira afirmação parece tão banal, que não parece à primeira vista haveremos de nos demorar com ela. Pensaremos já que o não é tanto como parece. E desde já repetirei que as verdades de Monsieur de La Palisse são tão facilmente esquecidas como aceites. A segunda afirmação pretenderia ser uma definição... se todos estivéssemos de acôrdo em que uma definição é principalmente uma esquematização provisória e cómoda. A minha definição é incompleta... e não é original (o que talvez não seja essencial defeito quando se trate duma definição). Mas serve a pôr em foco uma verdade também vulgar, e em que, portanto, também mais ou menos todos poderemos estar de acôrdo. E é que na Obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista. Emprego aqui a palavra mundo como designação de tudo o que para nós existe. Conseqüentemente, tudo o que numa Obra de Arte existe — existe através da individualidade do Artista. A individualidade do Artista é, pois, essencial na Obra de Arte. Ora é em nome destas noções primárias que principiarei por criticar a nossa literatura vigente. Noto que o adjectivo empregado me sai com não sei que ironia. A culpa não é minha. Passemos adiante: Dentre os cultores dessa literatura, salientarei dois em parte excepcionais: Aquilino Ribeiro e Raul Brandão. Se a única finalidade da Arte é produzir em nós uma comoção muito especial — a comoção estética, Raul Brandão e Aquilino Ribeiro são Artistas pelo desinteresse da sua Arte: ao menos nos seus primeiros livros, porque os primeiros livros dos nossos escritores são quasi sempre os melhores. A *Via Sinuosa*, as *Terras do Demo*, ou essa bela página de *A Pele do Bombo*, não abdicam da sua finalidade artística em favor de qualquer fé política, de qualquer preocupação de partido, de qualquer doutrinação religiosa, de qualquer ambição nacionalista, de qualquer constrangimento social. Igualmente *A Farça*, as *Memórias dum Palhaço*, ou *Húmus*. Quer isto dizer que as preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética — não de, forçosamente, ser banidas da Obra de Arte? De modo nenhum. E quem dirá que tais preocupações são banidas da Obra dum Dostoiévsky ou dum Ibsen, dum Strindberg ou dum Pirandello, dum Gide ou dum Shaw, dum Claudel ou dum Gorky, dum Antero ou dum Tagore? O Artista é homem, e é na sua humanidade que a Arte aprofunda raízes. As Obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima. E a paixão política, a paixão patriótica, a paixão religiosa, como a paixão por uma ideia ou por um ser humano — podem inspirar grandes e puras Obras de Arte. Mas... entendamo-nos: O que então inspira a Obra de Arte — é a paixão; e uma paixão considerada infamante ou uma paixão considerada nobre — podem da mesma forma inspirar Obras elevadas sob o ponto de vista que nos interessa: estético. O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado a uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser poderosos agentes da criação artística: podem ser elementos de vida duma Obra. Não sei se deveria ser assim — mas é assim. Consulte quem quiser a história da literatura de qualquer povo. Já pressentimos, pois, como as preocupações, os interesses, as investigações de ordem política, religiosa, moral, ou social, entram na Obra de Arte: E' simplesmente como excitantes, como agentes, como motivos, como pretextos mais ou menos conscientemente considerados pretextos. A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética. Tudo o que faz um homem entrar na sua Obra, e tanto mais quanto mais profunda e sincera for essa Obra: mas se o homem é um Artista, *a sua Arte será a única e verdadeira solução da sua Obra*. Eis como encarando uma Obra de Arte sob o ponto de vista moral, social, patriótico ou religioso — certos nossos pseudo-críticos literários só demonstram o seu pouco interesse pela Arte. O que não obsta a que se demonstrem bons cidadãos, ótimos patriotas, inflexíveis crentes, zelosos guardas da moralidade. E', decerto, em nome destas apreciáveis qualidades, que a maioria dos nossos críticos condena os melhores livros da nossa literatura contemporânea. E já nem falo da incompreensão a que está condenada a Arte tão pura, tão requintada, e tão viva dum António Botto. Há meia dúzia de nomes que estudarei em outro lugar. Voltemos a Aquilino e a Raul Brandão: Aquilino é um prosador vigoroso, um estilista notável, um observador, mas... não tem «ideals» (!!) Como se estas qualidades artísticas, a verificarem-se num escritor, não de-

2

ANEXO 10 – Recorte do ensaio-manifesto nº 11 - "No centenário de Ibsen", escrito por João Gaspar Simões.

# presença

Fôlha de Arte e Crítica

Coimbra, 31 de Março de 1928

11

## NO CENTENÁRIO DE I B S E N



### IDEIAS SOBRE IBSEN

**I**BSEN é dos poucos escritores que encontraram uma forma literária em que o seu génio se acha perfeitamente à vontade. Ibsen apenas poderia ter sido o que foi — um grande dramaturgo. Isto sem que eu me esqueça das suas extraordinárias faculdades poéticas e do seu dom criador excepcional. Há entretanto nêle uma necessidade tão grande de objectividade, uma avidez tão incontida pelo desenho esquemático dos conflitos e uma simpatia tão indomável pelas fórmulas sintéticas da expressão — que êle não poderia nunca ter escrito senão debaixo da forma dramática. Só êste género literário continha as características precisas para Ibsen poder ter sido um grande escritor. Como romancista o autor dos *Espectros* haveria falhado. E haveria falhado, porque lhe faltava sobretudo a paciência para acompanhar, durante um longo percurso, a figura dum personagem que se fôsse desenhando lentamente, por si próprio, até atingir uma limitação perfeita. Ibsen requere a colaboração do leitor ou do actor para completar as suas criações. Não só para as completar, isto é, para as concentrar em limites concretos, mas também para as instigar a desenvolverem-se e a re-

velarem-se por si. Ora o romance é o género literário em que a colaboração do leitor se reduz ao mínimo. O romancista tem de construir tudo quanto pretende que seja visto no seu romance. Não só os personagens devem possuir um desenho que se aproxime do lapidar, como até as mínimas coisas que os acompanham se devem ver. E' claro que há romancistas — grandes romancistas — que abandonam um pouco a lapidarie-dade dos seus caracteres e das suas descrições e nem por isso deixam de ser grandes. Por exemplo, Dos-toievski. Contudo uma tal negligência é suprida, ou antes, justificada pela natureza complexíssima dos próprios caracteres, que jámais poderiam ser dominados e reduzidos a fronteiras perfeitamente nítidas. O género romance, porém, é um género de contornos precisos; e Ibsen, pela sua natural tendência para o sintético, para o abstracto, para o simbólico, só poderia ter sido um dramaturgo. Note-se que à origem nórdica do autor de *O pato bravo* se deve ir buscar a explicação dêste facto. Strindberg foi também um grande autor dramático e um mediocre romancista. Ibsen, Strindberg, Björnson, sendo os mais notáveis escritores escandinavos, todos êles se notabilisaram pelo teatro. E é curioso que já os russos, possuindo muitas característi-



ANEXO 11 – Recorte do ensaio-manifesto nº 12 - "Sobre André Gide e o gênio francês", escrito por João Gaspar Simões.

p r e s e n ç a

## LAMENTATIONS DE HENOC H

.....

« Oh, Jéhovah, Esprit que j'ai créé  
 « Dans l'Univers que je suis, profond et pur,  
 « Tu es devenu mon Maître, oppresseur, fatal,  
 « Et pour Toi je ne suis plus  
 « Qu'un tourbillon géant  
 « D'atroce pourriture...  
 « Avec une cruauté infernale  
 « Tu m'écrases, en criminelle infamie,  
 « Pour que je devienne enfin  
 « A' travers l'éblouissement des Cieux

.....

« Le spectre ensanglanté d'un malheur tout astral,  
 « Qui passe, perdu, par un monde de folie...  
 « Oh, Tu es horrible, Dieu de Puissance,  
 « Que mon esprit sinistre, halluciné,  
 « Délirant,  
 « A conçu pour toujours  
 « Dans son essence elle-même  
 « Pour devenir esclave ignoble de Toi,  
 « Oh, Dieu pervers de mon esprit vilain!...  
 .....

(DO POEMA INÉDITO MESSE NOIRE)

*Raul Leal (Henoc).*

## SÔBRE ANDRÉ GIDE E O GÊNIO FRANCÊS

**A** corrupção do gênio francês a poucos espíritos oferecerá hoje um espectáculo tão emocionante, como ao nosso. Vítimas que temos sido da sua, por vezes, perniciososa influência — por vezes pernicioso e sempre absurda — experimentamos uma espécie de volúpia, vendo debater-se contra a sua limitação um próprio grande espírito francês.

E' de André Gide que se fala. Chegado à intimidade de Dostoiévski, portador duma personalidade inquieta, perversa, labirintica, sentiu-se completamente desorientado. Outro qualquer destituído duma inteligência tão especialmente dotada para compreender a inquietação, a perversidade, e para se conduzir em labirintos, haveria sossobrado. Mas Gide, não. Gide utilizou essa inteligência, no restabelecimento da sua ordem. Compreendeu, como ninguém ainda compreendera, e como poucos compreenderão talvez, a personalidade do escritor russo, e, simultaneamente, sentiu que já mais poderia atingi-lo. Ora foi na semi-consciência desta incapacidade, como na atracção do seu espírito pelo de Dostoiévski, que se gerou a sua obra literária. E porque não poudo, então, André Gide ser um Dostoiévski? Naturalmente porque nem tudo se pode assimilar na personalidade dum escritor. Poder-se há conseguir um certo grau de afinidades, que mais será de «pastiches»; perfeita identidade, nunca. E o que o autor de *Les caves du Vatican* não poudo assimilar de Dostoiévski, foi o seu gênio, a natureza diferente da sua individualidade. Porque sendo russo este autor, e Gide francês, o gênio dum será profundo, (no sentido de manifestar-se em profundidade), sério, complicado, inconsequente, *tenebroso*; e o do outro superficial (no sentido de manifestar-se em superfície), ligeiro, fácil, consequente, claro. De maneira que, possuindo embora qualidades individuais afins, o desencontro dos gênios origina-lhes

o desencontro das personalidades. Dostoiévski é naturalmente profundo, sério, complicado, inconsequente, *tenebroso*; Gide é-o artificialmente. Ainda que no intimo da sua alma haja profundidade, complicação, seriedade, de maneira natural, isto é, de modo valioso, êle não se pode revelar profundo, complicado e sério, pelo menos tão profundo, tão complicado, e tão sério, como o autor do *Idiota*. A isso se oppõem a superficialidade e a clareza do seu gênio. E André Gide tem a consciência duma tal opposição. E se a não tem já duma maneira directa, tem-na, pelo menos, duma forma indirecta: através de Racine, de Molière, de Corneille, de Balzac, do próprio Stendhal, a quem aponta a estilização dos personagens, e a redução de todos os seus extractos humanos a um extracto exterior, convencional, luminoso e simples. Ora é precisamente a consciência que a sua inteligência crítica lhe proporciona da limitação dos escritores franceses e do gênio francês, que o leva a querer libertar-se da própria limitação. Há aqui um parentese a abrir afim de aclarar o nosso raciocínio. Quando falamos em gênio francês, enumeramos umas certas características, que parecem não poder deixar de se aplicar, desde que se trata dum escritor ou duma personalidade francesa. Não é, contudo, exactamente assim; não só porque toda a regra pode ter uma excepção; mas também porque caracterizando-se este gênio (palavra que se liga, principalmente, às faculdades intuitivas, naturais, espontâneas) pelo predomínio (natural, espontâneo) da inteligência sobre quaisquer outras faculdades, nós enunciando-lhe características, enunciarmo-las sobretudo da inteligência francesa. De modo que o aparecimento duma individualidade, como a de Gide, senhora de qualidades até certo ponto contrárias às do gênio francês, não implica a inexactidão das características apontadas, pois, embora ela se apresente com essas qualidades não-francesas, o predomínio francês da inteligência sobre elas constrangê-las há a adquirirem, desde que exteriorizadas, a fisionomia comum a

7

Fonte: Revista *Presença*, nº 12 p. 8 (09 de maio de 1928).

p r e s e n ç a

# ANTONIO BOTTO

**A** beleza sensível, a beleza das formas, a beleza que o vulgo chama exterior, é a educadora divina do nosso espírito e da nossa alma». E' Antonio Botto quem no-lo diz à frente do seu primeiro livro revelador: *Canções*, segunda edição. Encarando assim a beleza sensível (a beleza apreensível aos sentidos) como educadora — Antonio Botto tende não só a considerar o belo como um caminho para o bem, mas até a considerar o belo o próprio bem. Quando ele o não diz claramente, dizem-no por ele os seus poemas. E' por esta redução da ética à estética — redução já operada pelo seu temperamento antes de sancionada pela sua razão — que Antonio Botto tem sido considerado o nosso primeiro poeta esteta. Assim o considerou, ao menos Fernando Pessoa. O que já é muito. Mas esteta não é só o que sente a beleza das linhas, das formas, das cores, dos sons, dos ritmos — o que goza a «beleza sensível». Esteta é também o que sente a beleza dum ideia ou dum sentimento: O que encara uma ideia — por exemplo: a ideia da pátria, a ideia de Deus — ou um sentimento — por exemplo: o sentimento da pátria, o sentimento de Deus — sob o ponto de vista estético: interessando-se pela beleza que sente nessa ideia ou nesse sentimento; e desinteressando-se da sua utilidade, da sua verdade, da sua excelência moral ou social, etc.; gozando, pois, outra beleza, também sensível mas a outros sentidos. Ora se Antonio Botto é dos nossos mais completos estetas sensualistas, se, de facto, ele busca «a beleza na fôrma» (*Piquenas Esculturas*) — «a beleza da intenção», «a beleza que perdura» (*idem*) — está longe de lhe ser alheia: Ainda que pese ao Artista. A «beleza que o vulgo chama exterior»... — diz ele referindo-se à beleza formal. O que abre um abismo entre ele e o público vulgar: A beleza que o vulgo chama exterior — revela-se ao Poeta essencial, íntima. A delicadeza, a força, a complexidade e o afinamento da sua sensualidade aliam-se ao seu dom de poeta nato para lhe fazerem sentir a forma como alma; como sentimento; como intenção. Eis, mesmo o que fará a vivíssima beleza de forma dos seus poemas. Se até aqui, porém, António Botto não passa dum subtil «espiritualista da matéria» — chamou-lho Mário Saa — comparecem na sua Poesia elementos muito vários para que essa qualificação lhe baste; ou lhe baste o epíteto de esteta — sem mais. O puro esteta limitar-se-ia à contemplação contente da beleza. E quando criador, à expressão dessa contemplação; à transmissão aos outros do seu êxtase. Como o puro esteta sensual, ou o esteta espiritualista puro — o puro esteta é uma abstracção; um ideal. Da contemplação da beleza, Antonio Botto passa ao desejo da beleza: Como todos os homens. Ora do que na Obra da Natureza mais impressiona, geralmente, um esteta sensualista — é o corpo humano. Um corpo belo e jóven é talvez a obra-prima da criação. E' pois, muito legitimamente, o mais perfeito objecto do enlêvo estético. Mas é também o mais impuro — sob o ponto de vista puramente estético que não existe. Porque na sensualidade alegre, edénica e serena que nos revelaria a beleza pura dum corpo, se insinua imediata e poderosamente a sexualidade: profundo elemento de inquietação, ao meos depois do cristianismo. Levantar-se-ia agora a questão de sabermos se não há sexualidade em toda a sensualidade. Mas seja como for, a sexualidade existente no prazer sensual com que admiramos certas cores, aspiramos uma flor, ou nos embalamos nos sons e nos ritmos — é mínima perante aquela com que nos enlevamos numa nudez perfeita. Se a generalidade dos homens acha mais belo o corpo da mulher que o do homem, é talvez porque à contemplação puramente estética desse corpo se substituiu o desejo dele. Se alguns homens anormais (por excepcionais) acham mais belo o corpo do homem, é talvez ainda porque à contemplação puramente estética desse corpo se

substituiu o desejo dele. A preferência estético-sexual do homem pela beleza feminina é explicada pelo génio da espécie: pela previsão da natureza. Só do abraço da mulher e do homem nascerão filhos do homem. A preferência estético-sexual de alguns homens pela beleza masculina ainda não foi explicada; apesar das várias hipóteses. Mas é facto existir, e ser tão natural a esses homens como à generalidade deles a preferência oposta. Em uns e em outros, o desejo sexual perturba a sensualidade puramente estética. Uns e outros são homens. Nem duns nem de outros se pode esperar um juízo imparcial de esteta. Se estivesse provado nascer dum juízo antecipado de esteta o desejo sexual duns ou de outros — esses seriam os estetas mais puros. Mas eis o que é difícil provar. Se dos estetas predominantemente sensualistas, formais, passaríamos aos predominantemente espiritualistas, veremos dar-se caso idêntico. Já disse chamar estetas espiritualistas — aqueles que a beleza dum ideia, emoção, acção ou sentimento impressiona. (A designação supre a deficiência de propriedade pela comodidade. As palavras são pobres, mas é com elas que tem de se fazer entender quem escreve.) Ora a beleza dum ideia, dum sentimento, dum emoção, dum acção — confunde-se com a verdade profunda, humana (não com qualquer outra ordem de verdade) de tal ideia, sentimento, emoção ou acção. Essa verdade profunda — é reconhecível ao Artista em si próprio ou noutrem. Mas o Artista é tanto mais capaz de a reconhecer nos sentimentos, ideias ou emoções de outrem — quanto mais ele próprio tender a possuir pessoalmente os mesmos sentimentos, ideias, emoções, etc. Sentimentos, ideias, emoções, etc. — que então serão *crenças, opiniões, movimentos reflexos* do Artista. Isto é: verdades extra-estéticas que tenderão a sobrepor-se à sensibilidade puramente estética que o Artista delas tinha. Eis, em suma, como o ponto de vista idealmente estético só corruito existe na nossa pobre humanidade. Deveremos queixar-nos? Mas porquê? Tais como somos — o esteta ideal seria incapaz de nos comover. A superioridade da sua desumanidade afastar-nos-hia. Se já a superioridade dum António Botto afasta tantos...! Porque se é provável que a sua preferência estética pela beleza dum adolescente seja tão extra-esteticamente determinada (sabe-se lá porque providências da natureza!) como a preferência estética da maior parte dos homens pela beleza feminina; se é certo que na admiração estética dum António Botto pela beleza do corpo humano se intromete o desejo; e ao desejo segue a posse com todos os seus contentamentos, febres, âncias, volúpias, decepções, ilusões e cansaços; ou não segue a posse e seguem todos os desesperos, raivas, despeitos e perversões de quem deseja sem possuir; se é facto aparecer tudo isto nos versos de Antonio Botto — sinuosa e poderosamente expresso quer pelas palavras quer pelos silêncios; se é verdade, em suma, que na base da Arte magnífica de Antonio Botto está toda a sua fatalidade de homem; — também é verdade que Antonio Botto continua a ser dos nossos mais perfeitos estetas. Sómente, eu procuro despir aqui a palavra *esteta* de toda a hipocrisia ou de toda a ilusão. Tanto mais que falo dum Poeta que ousou ser como é: O que sempre louvo num verdadeiro Poeta — porque o verdadeiro Poeta *eleva* tudo em que fala; e de resto, é sempre o que é quer o queira quer não. Arredando assim por humana, portanto por impossível, a concepção ideal do *esteta*; procurando interpretar a palavra com humildade, a humildade superior que nos dá o estudo dos homens — chego a muito simplesmente considerar esteta o homem que nos transmite os seus sentimentos, sensações, emoções, ideias e juízos, preocupando-se, sobretudo, com a beleza íntima que neles descobre e com a expressão que lhes dá. Com «a beleza da intenção», «a beleza que perdura» — e com «a beleza da forma», que perdura também. Quanto mais largo, profundo e complexo for esse quinhão de sentimentos, sensações, emoções, ideias e juízos próprios — mais humana e durável será



ANEXO 13 – Recorte da capa do ensaio-manifesto nº 14 e 15 - "Modernismo", escrito por João Gaspar Simões.



Fonte: Revista *Presença*, nº 14 e 15 p. 1 (23 de julho de 1928).

ANEXO 13.1 – Recorte do ensaio-manifesto nº 14 e 15 - "Modernismo", escrito por João Gaspar Simões.

p r e s e n ç a

# modernismo

**A** leitura dum poema de Mário de Sá Carneiro ou Fernando Pessoa desconcerta. Desconcerta-se uma grande parte dos leitores na leitura de qualquer obra *modernista*. Nada mais natural. Só o contrário seria lamentável, exactamente porque a Sá Carneiro e Fernando Pessoa consideramos génios, no sentido de conterem aquela substância original e instintiva que dá motivo a novas criações estéticas. Um génio é sempre desconcertante, porque nos surpreende por aquele lado pelo qual nós supunhamos não poder vir a ser desconcertados — pelo lado da sensibilidade e da inteligência. A leitura dum escritor mediocre ou pouco original, isto é, o contacto com sensibilidades e inteligências lisongeiramente parecidas com as nossas, deixa-nos à vontade e um pouco orgulhosos até de as não sentirmos superiores nem diferentes; mas a proximidade do génio, da originalidade de sensibilidade e inteligência, amesquinha-nos ao ponto de reagirmos pelo desprezo ou pela imediata renúncia a uma simpática aproximação compreensiva. Eu digo isto para os génios. Como, no entanto, o aparecimento subitâneo destes superlativos humanos é sintoma da chegada duma nova maneira de ser sensível e inteligente, sobre eles despontam os que, sendo génios ou não, se apresentam já investidos daquela sensibilidade e inteligência prematuramente anunciada pelos que o eram. Pelo que a Sá Carneiro sobretudo eu aponto como o genial adivinhador das tendências estéticas actuais, entre nós, e aos que se lhe seguiram chamo *modernistas*, isto é, pertencentes ao seu tempo como todos os grande artistas de qualquer tempo: Gil Vicente, Camões, Antero, Camilo ou Eça de Queirós. Evidentemente, todos os que me lerem e forem, por sensibilidade e inteligência (por disposições pessoais), desconcertados pela leitura dos *modernistas* acharão um sem número de argumentos para destruírem as minhas derradeiras palavras. É inútil esboçá-los sequer. Conheço-os a todos, a todos sei a resposta, e a todas as respostas as contra-respostas. A argumentação é improficua sempre que os contendedores não estejam dispostos a deixar-se vencer pela verdade. De maneira que o esboçardes essa argumentação me não intimidada. Confio na inteligência dos que discordem das minhas ideias, ao ponto de abdicar da sua oposição. Apenas quero pesar pela insistência. Exclusivamente desejo fazer cair a minha parte de pesadelo nas suas consciências um pouco atormentadas já pela repetição de certas verdades tão inabaláveis como insuportáveis. Mas se é certo Mário de Sá Carneiro pertencer tanto ao seu tempo (ou qualquer outro *modernista*) como qualquer grande escritor dos acima enunciados, menos certo não é o choque da sua individualidade ser tão forte para quem o lê hoje, como

o era o daquelas para quem então os lia. A estranheza do autor do *Céu em fogo* não é maior nem menor do que a de Antero ou Eça de Queirós, quando apareceram diante do público da sua época. E se as singularidades das obras dos *modernistas* são mais dificilmente aceites do que as de alguns artistas passados, é porque hoje as características fundamentais da arte repousam na originalidade individual. Até a existência de escolas em número ilimitado é mais um sintoma do que afirmo. Cada artista — artista criador — cria uma escola, pois, desde que o livre exercício da individualidade domina a nossa época como tendência predominante, todo o verdadeiro criador é agente duma nova forma de arte que os menos originais assimilam e uniformizam. O romantismo, o realismo, o simbolismo, tendências ou escolas passadas, raramente se sobrepunham. A cada pertença um instante, mais ou menos longo, na história artística. Isoladamente se desenvolviam, só de todo se desvanecendo com o advento de novas escolas. Hoje, não. O futurismo, o dadaísmo, o ultra-realismo, o expressionismo, o cubismo, o neo-classicismo são fórmulas estéticas que se intercepçionam e, simultaneamente, desenvolvem as suas teorias, a par umas das outras. E embora sejam artistas como André Gide, Marcel Proust, Pirandello, Shaw, independentes e livres, os mais altos valores contemporâneos, nem por isso André Salmon, Marinetti, Breton, Reverdy, Tzara, criadores de escolas, deixarão de ficar na história da arte actual como artistas originais, geniais alguns. Falando eu, todavia, nas singularidades da obra dos *modernistas* (refiro-me, de preferência, aos portugueses), posso, na verdade, dizer que elas serão para os leitores de hoje tão chocantes, como foram as das obras de quaisquer inovadores passados para os seus contemporâneos. E se, até certo ponto, as destes chocam mais, isso explica-se pela avidez de originalidade característica desta época. A arte, e, particularmente, a literatura, é uma *transposição* da vida: dos sentimentos; das sensações, da inteligência que o homem tem dela quando é artista. É uma *transposição*, porque entre os sentimentos, as sensações, as ideias *vividas* e a sua expressão formal há uma verdadeira transição — uma fatal, invencível, involuntária transição, no fim de contas indispensável a dar-lhes o carácter de estéticas: a estelísá-las (1). De modo que um artista recebe a vida como é, e devolve-a como ela lhe é. Ora se, em determinadas épocas, os artistas substituíram o sentimento e a inteligência que tinham da vida, pelo sentimento e inteligência que uma determinada teoria lhes insinuava, inevitavelmente deixavam de ser o que deviam para ser o que muitos eram. Não obstante, as suas obras mantinham, sobretudo as dos maiores, reflexos das suas individualidades, e eram mesmo tanto mais valiosas quanto mais fiel e poderosamente as refletis-

2

Fonte: Revista *Presença*, nº 14 e 15 p. 2 (23 de julho de 1928).

ANEXO 14 – Recorte do ensaio-manifesto nº 16 - "Realidade e humanidade na arte", escrito por João Gaspar Simões.

p r e s e n ç a

# REALIDADE E HUMANA NIDADE NA ARTE

a propósito  
de "la deshu  
manizacion  
del arte" de or  
tega y gasset

**A**s interpretações da época artística que vivemos desencontram-se, por vezes, no seu ponto essencial. Se Ortega y Gasset (1) afirma ser a arte moderna sobretudo desumana, Julien Benda (2) declara-a estruturalmente humanizada. De maneira que, ante uma tal contra-dição de juízos, ambos iminentes, uma única atitude nos parece razoável: a conciliadora. Nem humana, nem desumana — individualista. Era esta a afirmação por nós já proferida anteriormente (3). Individualista, queremos dizer, humana ou desumana, conforme a individualidade do criador. O facto, contudo, de atribuímos à arte moderna uma tal fisionomia, implica, de algum modo, um certo assentimento na sua humanidade. E' que, sem dúvida, nos inclinamos para uma estrutura humanisante. E se Ortega y Gasset estabelece algumas linhas justas sobre o corpo sinuoso que nos oferece hoje a arte são precisamente as que contornam regiões onde se pode entrever tanto um como outro aspecto. Varia segundo o ponto de vista. Há, todavia, um erro inicial na *Deshumanización* de Gasset, que ele poderia desvanecer, dizendo-nos, mais circunstanciadamente, o que entende por *humanidade e realidade*. Até aqui apenas nos habilitou a pensar em serem para ele uma e a mesma coisa. Ora, na arte, tais características não se podem confundir. De certo que não é o realismo de algumas obras de Flaubert ou dos Goncourt que lhes infiltra a humanidade que pos-sam ter; como não é a serena figuração da realidade nas estátuas gregas que as ressuscita da morte pre-matura e eterna; nem a servil-apropriação da fisionomia externa dos objectos da natureza, nas obras académi-cas, que lhes retira o aspecto convencional e inerte! Porque, se assim fôsse, que vibração humana não se

despenharia pelas figuras hirtas e inexistentes duma fotografia vulgar! Gasset, pensamos, ou confunde dois aspectos distintos da arte, ou, por deficiência aclaradora, nos obriga a construir juízos errados sobre os seus. Realidade e humanidade podem ou não ser reveladas uma pela outra. Se há obras em que um realismo minucioso corresponde a um humanismo vigoroso; outras há incapazes de se erguerem da sua realidade escrupulosa a uma humanidade nem sequer distante. Em arte, realismo é a actividade que persegue a configuração física das coisas do mundo; *humanismo*, ou humanidade, a assimilação do aparelho espiritual dessas mesmas coisas. De maneira que o realismo se alcança com a submissão voluntária às formas materiais da realidade; o *humanismo* com o domínio espiritual das formas obtidas. Por outras palavras: Enquanto um artista tem por fim transmitir à sua criação um carácter estritamente real, deve-se subordinar a realidade que persegue e submeter-lhe os seus órgãos criadores até conseguir deles a máxima impassibilidade. De criador, o artista volve-se em instrumento passivo de imitação. Tudo quanto poderia haver na sua obra de elaboração própria se desvanece para dar lugar a um puro mecanismo fotográfico. E, então, o que chamo *transposição estética* é, aí, um simples fenómeno óptico: inversão dos raios luminosos ao lançarem-se no ambiente nocturno da câmara. *Objectivo*, o artista; *objectiva*, a lente da máquina fotográfica. Isto é o realismo tomado no seu signifi-cado mais genérico. Arte perfeitamente realista não a há — porque a não pode haver. Para que a hou-vesse exigir-se hia do homem uma actividade com-pletamente mecânica a que, nestes casos, ele se não sujeita. E o não havê-la deve-se à estrutura humana da alma dos artistas: à natureza espiritual do seu aparelho reprodutor. Na máquina fotográfica existe uma placa, quimicamente preparada, que se deixa impressionar. No homem, uma alma de substância

(1) *La deshumanización del arte* — *Revista de Occidente*, Madrid, 1928.  
(2) *Belphégor*. Emile-Paul Frères — Paris, 1924.  
(3) Vide *Modernismo* — N.º 14-15 de *Presença*.

2

Fonte: Revista *Presença*, nº 16 p. 2 (novembro de 1928).

ANEXO 15 – Recorte do ensaio-manifesto nº 17 - "Sobre Eça de Queirós", escrito por Adolfo Casais Monteiro.

# presença

fôlha de arte e crítica , 17  
coimbra ■ dezembro ■ 1928

## S Ô B R E E Ç A D E Q U E I R Ó S

**E**ÇA DE QUEIRÓS é a presença incompreensível dum grande artista numa época que o desmentia; e, talvez que a sua sensibilidade rara devesse muito a ser antitética dos seus contemporâneos.

Os homens da sua geração foram poetas ou críticos; êle é o único romancista — não falando, é claro, nos muitos que o quiseram ser.

O romancista ou deita para trás das costas o espírito da sua geração, ou, aceitando-o, resigna-se a ser um architecto de planos que não desenhou; Eça esqueceu a sua época, e foi artista, e foi incomparável.

A sua obra é uma interrogação: a si próprio, ao mundo; o artista tenta encontrar-se pelo contacto com os outros.

Eça teve ao mais alto ponto o sentido da vida, do seu escoamento perpétuo, da sua irregularidade, do *changement* (da última vez que li os *Maias* lembrei-me de Proust que, como ninguém, fixou as variações de certos personagens no Tempo).

Cada livro seu não é o fruto pacato duma reflexão sem côr e de ante-mão prevista, mas uma tentativa hesitante de quem é demasiado inteligente para não duvidar de si próprio, uma reacção dos seus contactos indecisos e variáveis com o real.

E no entanto, aquele que se contenta com ver superficialmente, olhando apenas as arestas mais salientes, não achará na obra de Eça senão calma, superfícies lisas, e nem um reflexo do angustioso diálogo com as sombras e os mistérios.

Para o *touriste* Eça é horizonte sem núvens: a simplicidade de coisas que não têm raízes profundas. Para os que queiram — ou saibam — ver, a sua obra está cheia de perspectivas originais, de misteriosos recantos.

Os seus livros têm reflexos de serenidade marmórea, mas, que engano!, nada mais vivo e inquieto que o fundo encoberto por êsse véu púdico. A *retenue* de Eça — o seu pudôr de artista — proíbe-lhe as confissões directas, a ostentação do *eu* exibido em atitudes de cinismo. Mas, aqui e ali, a sua personalidade mais íntima transparece em traços irrecusáveis; sob o nome de um personagem, lá vem uma observação, um nada por vezes, que trái o artista.

Suponho que, se pudesse, Eça faria *romance objectivo*, tipo realista; há porém partidas que nos prega a nossa personalidade indomável: e a obra de Eça é um

progresso para o subjectivismo. E portanto, um progresso à *rebours* do seu tempo, e profético do romance moderno.

É êste mesmo subjectivismo que o aproxima de nós, dos nossos espíritos. Há na sua obra um progresso tendendo para a libertação: do objectivismo demasiado; da concepção do romance como um todo impermeável, estanque; da fixação dos sentimentos em moldes invariáveis e que perduram os mesmos durante toda a obra. Em suma, uma libertação das concepções então clássicas do romance.

Nos *Maias*, podemos ver como Eça abandona a técnica do *Primo Baçilio*, do *Crime do Padre Amaro*: os caracteres perdem rigidês, para adquirirem mais maleabilidade, mais instabilidade: quer dizer, mais verdade.

Para alguns, os livros característicos da fase mais realista (tomando *realista* no sentido habitual ao século XIX) são superiores, são mais *completos*; e contudo, se nestes há realmente tais qualidades de perfeição, em compensação não podemos deixar de ver a artificialidade consequente da limitação imposta. Julgar uma obra pelo critério de perfeição — ao menos pelo critério de perfeição clássico a que estamos afeitos — equivale a condená-la; *perfeição* é uma palavra desqualificada, desde que se descobriu, no homem como na natureza, um perpétuo jôgo de contrastes e de antíteses.

É por esta nova escola de valores usada nos *Maias* que Eça atinge, quanto a mim, a sua verdadeira *medida*. Antes pode ser tudo o que quiserem, menos humano; quer dizer, quanto a um módulo, o do ideal do romance realista, os seus primeiros romances são quasi perfeitos; quanto a um ideal, o verdadeiro ideal da arte anti-formalista, os *Maias* é um livro extraordinariamente mais belo.

Antes desta mutação, a arte de Eça era lúgubre, e de atmosfera tristemente apagada dos seus romances, não sobresaía sequer de uma figura, uma personalidade; a sua galeria tinha apenas tipos indistintos; a sua côr era o gris sujo. O que lhe importava não era a beleza, não era a vida, mas a exacta reprodução dum mundo, duma sociedade.

Das vidas mais miseráveis, social, física, moralmente mais aniquiladas, um artista saberá sempre fazer o mais belo poema (Dostoievsky ou Gorky, Charles

(passa para a página 11).

Fonte: Revista *Presença*, nº 17 p. 1 (dezembro de 1928).



ANEXO 16 – Recorte do ensaio-manifesto nº 18 - "Sobre Hegel e Croce", escrito por Jaime de Macedo Santos.

# HEGEL <sup>sobre</sup> e CROCE

**U**MA das correntes do moderno pensamento italiano — a mais importante —, deduz-se imediatamente de Hegel: é aquela que incorpora Benedetto Croce.

De Hegel, é sabido o motivo predominante da sua filosofia — a tríade da afirmação, da negação e da síntese das duas em verdade. O pensamento passa por essas três fases, e a verdade é o termo desse processo.

Um exemplo desta dialéctica dos opostos está naquelas páginas da « Fenomenologia » em que se opõe o Deus judaico a Cristo, e se conclui no Espírito Santo.

A insatisfação que provinha da abstracção divina que apenas adoraram os judeus, fez com que os homens se rejubilassem com Cristo. Deus-vivo, humano, próximo, pertencente ao mundo, concreto, Deus cuja túnica aquela desgraçadinha que o sofrimento afligia havia muitos anos poude tocar, enquanto os seus ouvidos ouviram a voz que pronunciou as palavras memoráveis que justificaram a sua cura pela própria fé.

Na insatisfação pelo Deus abstracto se originou o Outro — concreto. Do Pai descendeu o Filho.

Mas a morte do Filho, afastou-O bem mais do que o Pai estava afastado. O Pai estava no Céu, expressão abstracta. Depois da morte do Filho, que estivera perto e como ente humano e sensível confortara a humanidade, Este se afastou. E este sim que deveras ficara longe... e no espaço e no tempo...

Então ao discípulo, que se sentara junto ao seu túmulo e encostara a fronte pendente à própria mão, ocorreu, que a vida, a verdadeira vida de Aquele que se fôra, consistia no pensamento daqueles que pensavam nele. Mesmo durante a vida dos vivos, estes só existem — de certa maneira —, no pensamento dos outros e no seu próprio, para aqueles imprescrutável. Então nada de substancialmente mudado para aqueles que ficaram.

A-pesar dum pouco fria e também abstracta, é duma inquestionável beleza toda esta interpretação das três pessoas divinas.

Este mesmo ritmo ternário aplicou Hegel em toda a extensão do conhecimento humano — aos próprios factos naturais. Eis segundo B. Croce o grande erro. A filosofia deve conservar-se no domínio das generalidades.

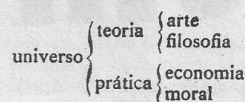
Mas não é esse apenas o erro da filosofia hegeliana: dos três termos dialécticos, segundo mesmo o próprio Hegel, apenas o terceiro, a síntese, é verdadeiro; como pois assimilar também os dois primeiros a factos sensíveis, concretos, reais?

Sendo a verdade síntese de opostos, em cada sêr real residem os dois opostos — simultaneamente. Na classificação da realidade, num sistema do universo, objecto da filosofia segundo Croce, o critério triádico hegeliano deve ser abandonado. Repetindo: dos três

têrmos citados *a, b e c, a e b*, são abstractos e êrros, apenas *c*, a síntese, é real.

Se quisermos pois classificar a realidade temos evidentemente de recorrer a outro princípio: os três têrmos *a, b, c*, sendo ternária essa divisão, tem de ser simultaneamente reais, para serem adequados a realidades.

Croce obtem uma divisão binária e duas sub-divisões binárias também: conclui pois, diversamente do exemplo pre-citado, numa divisão quaternária:



Os quatro têrmos da terceira coluna vertical dividem pois toda a realidade. O próprio Hegel, em apoio desta divisão quaternária, escrevera em determinado momento, que quatro era o número da natureza.

Croce procurando filiar esta sua teoria dos distintos cita Schelling. Os críticos da sua teoria citarão, por seu turno, outros nomes.

Ora pode-se filiar Hegel em Kant (ver Stirling: The Secret of Hegel). Pode-se directamente deduzir Croce de Hegel.

Na dialéctica hegeliana acima enunciada e exemplificada, encontra-se como que no sub-solo dela, a dialéctica sofisticada. Procurando a todo o momento explicitar em toda a afirmação a negação implícita nela contida. Hegel habituou-nos a ver em tudo o relativo: não mais bem absoluto nem mal absoluto, por exemplo e dum modo preciso e no mundo das realidades, entenda-se. Na realidade e em ordem a determinada ideia, o que podemos distinguir é por um critério quantitativo, de mais ou menos, e não qualitativo. A teoria e a prática é uma distinção quantitativa. E' o próprio pensamento que se concentra que se realiza, segundo o moderno idealismo italiano.

O que eu queria evidenciar é que, qualquer que seja o valor daqueles malabarismos do pensamento, que aproximam sistemas que na realidade podem ser autónomos, um outro ponto de vista pode interessar o historiador da filosofia a par daquele que determina historicamente a evolução do pensamento dum creador da filosofia e as influências na verdade sofridas: são os sistemas de filosofia encarados como deduzindo-se directamente dos anteriores, daqueles mesmo que quasi sempre pretehem combater.

Então descobre-se a seguinte lei geral: *que se passa dum sistema a outro sistema, na sua ordem da sucessão, pela evidenciação do que no anterior era obscuro, explicitando no seguinte o que no outro era implicito, mostrando como primacial o que no anterior era secundário.*

Jaime de Macedo Santos.

ANEXO 17 – Recorte do ensaio-manifesto nº 19 - "A explicação do homem de Mário Saa", escrito por José Régio.

# presença

fôlha de arte e crítica , 19  
coimbra ■ fev., março ■ 1929

---

## EXPLICAÇÃO DO HOMEM DE MÁRIO SAA

**N**UNCA um título foi mais humilde, mais ambicioso... e mais exacto. Penso, até, se todos os livros, ao menos os de valor, o não poderiam ter: *A Explicação do Homem* — através duma auto-explicação. Quem, depois dêste aviso, pedir ao livro de Mário Saa uma obra de pensamento puro (e que vem a ser o pensamento puro?) erra tanto como quem lhe pedir uma obra de pura arte... — e que vem a ser a pura arte? Mais admissível seria considerá-lo antes um longo e torturado ensaio de psicólogo. Mas o livro também abunda em observações ou reflexões de carácter metafísico, de carácter ético, de carácter estético, de carácter sociológico... E vem acabar no princípio, como quem fecha, a compasso, uma circunferência: *A Explicação do Homem* — através duma auto-explicação... Ora o Homem nem é o artista, nem o filósofo, nem o sábio, nem o moralista... Porque o artista, o filósofo, o sábio, o moralista — são atitudes através das quais o homem vê a vida, que por isso mesmo reduz ou falseia: como quem através dum vidro de côr vê uma paisagem... que nem conhece nem pode conhecer senão através de vidros. Feliz ou infelizmente, essas atitudes perfeitamente definidas (Eu sou artista! Sou filósofo! Sou moralista! etc.) são inatingíveis: Não sofrem senão aproximações. Ora Mário Saa está mais longe que qualquer um de ser catalogável. Uma das forças do seu livro é não se limitar nem definir. Uma das forças do seu livro, ou antes: toda a força do seu livro — é (perdôe-se-me o logar-comum) ser uma força natural. Ao cabo da sua leitura, é-se tentado a pensar: — «Porque não aproveita êle os seus dons de psicólogo, para escrever um romance ou um drama?» «Porque não disciplina as suas aptidões intelectuais, a sua vocação de especulativo, para escrever um verdadeiro livro de filósofo?» «Porque se não deixa ser um grande poeta, com um estilo tão pessoal e uma tal visão da humanidade?» Assim o leitor não chega a compreender que o livro de Mário Saa não foi própria-

mente-feito por Mário Saa — mas se fez em Mário Saa. No entanto, o autor previnira-o disso. E previra a teimosia da sua compreensão. Eis uma das razões porque através de todo o livro se indigna tanto com os *artistas* como com os *pensadores*. Requiringando em técnica e em narcisismo estreito, os poetas acabaram por mumificar o Poeta... Embalsamaram-no; e doiraram-lhe o ventre cheio de estôpa. Refinando na tão lisongeira arte de bem inferir, de bem induzir, de bem deduzir, multiplicando e espremendo as suas capacidades de analisar, de reflectir, de julgar, de abstrair — os lógicos acabaram por fazer da lógica o proprio objecto do seu pensamento; os discursivos ou os analistas acabaram por santificar o espírito pesado ou miúdo; os construtores de sistemas acabaram por negar aquilo mesmo que seus sistemas pretendiam interpretar ou compreender. Assim o homem fez do seu pensamento um ídolo — o tal puro pensamento! — como se o seu pensamento lhe pudesse ser superior. Assim os poetas pulularam sobre o cadáver do Poeta, habilitando-se na arte de lhe doirar o ventre sem intestinos...: a tal poesia pura! Eis a decadência: O homem quis não ser um animal... e tornou-se um animal empalhado: O tigre fez-se gato, o lobo lulu de colo, o pintassilgo cantou de gaiola, o papagaio aprendeu a dizer: — «Dá cá o pé, meu loiro...» E como se a linguagem não fôsse (ou não pudesse ter sido) o mais completo meio de cada um comunicar aos outros o seu *cada um* (e o seu *nós* através do seu *cada um*) os professores ensinaram nos livros (disseram êles que para evitar a corrupção das palavras!) que era preciso aprender nos seus livros o emprêgo das palavras... Assim cada palavra deixava de pertencer à riqueza geral através de cada riqueza particular; e só podia pertencer a cada um através da comunidade. Como se até a palavra que sai duma garganta e duns lábios — devesse e pudesse renegar a garganta e os lábios! ou como se cada palavra escrita, tendo mil posições, devesse e pudesse deixar

Fonte: Revista *Presença*, nº 19 p. 1 (fevereiro a março de 1929).

ANEXO 18 – Recorte do ensaio-manifesto nº 20 - "Camilo Pessanha", escrito por Carlos Queirós.

# presença

fôlha de arte e crítica  
coimbra ■ abril, maio ■ 1929

20

## CAMILO PESSANHA

C'est à cela que servent les poètes et  
c'est pour cela qu'ils nous sont chers :  
Ils mettent la lumière en même temps  
que la parole sur nos joies confuses et  
sur nos obscures douleurs ; ils sont la  
voix de nos âmes.

ANATOLE

Pouco se tem escrito acêrca do extraordinário poeta que foi Camilo Pessanha — e antes assim: porque bem longe dêle estimamos ver aquela espécie de críticos a quem um verso menos artificialmente burilado inspira, tantas vezes, a mais decisiva descrença pela beleza emotiva de uma obra e o génio do seu autor. Para esses, de facto (que são, entre nós, os mais opiniantes) não tem sentido a palavra emotividade e Poesia é apenas compreendida como sinónimo de versificação. Implacáveis espiolhadores dos vícios da linguagem, mas infelizes, pois raras vezes conseguem, com acêrto e proficuidade, aplicar as suas investidas analíticas, as quais, inda por cima, quasi sempre recaem sobre aqueles cuja obra, trazida, íntegra, à flôr do tempo, invulnerável se mantem na nossa admiração (1).

Da vida de Camilo Pessanha interessa-nos, sobretudo, saber que muito longe de Portugal (em Macau) foram decorridos vinte anos, os quais aí terminaram com a sua morte, em Abril de 1926. Num artigo publicado na « Seara Nova », em 29 do mesmo mês e ano, o Sr. Sebastião da Costa, — que assiduamente frequentou a intimidade do poeta —, descreve-nos, com uma nitidez pictural e frieza analítica difficilmente excedíveis, como êle gastou os últimos anos da sua vida, opiada e monótona, extravagante e desarmónica. Por êle ficamos conhecendo, por exemplo, que a maior parte do seu tempo e das suas « economias » se consumiam numa procura obsecante de raridades artísticas chinezas — de que não era, diz, muito ilustrado conhecedor —, com as quais atulhava a pequena casa onde vivia, « escura e recolhida », tão ímetódicamente, que levou o Sr. Sebastião da Costa, numa das suas

(1) Outro não vejo que tão justamente possa servir-nos para modo da espécie como o Sr. Alfredo Pimenta: simbolo incomparável pela desfaçatez, se audácia com que tornou público um tratado de versificação, onde o eu frouxo critério de Poesia menospreza a de Camões, olvidando a sua, quiçá mais conforme com as escolares regras gramaticais e adjacentes fórmulas estilísticas. . .

visitas, a confessar-lhe: « O Dr. devia ser expropriado por utilidade nacional! »

Do mais que acêrca da sua intimidade queiram os admiradores do poeta conhecer, no artigo citado encontrarão, em ultra-pitoresco detalhe (desde as porções de ópio que fumava, aos orifícios que o lumê dos cigarros fazia nos lençóis), matéria bastante para satisfazer a mais feminina curiosidade. No entanto convém, se fôr sincera a vossa admiração, que tão desagradáveis minudências sejam coadas através de saberem de cór esta sua frase, com a qual se imaginava acertadamente definido: « Eu sou o abôrto de uma grande beleza ». Com ela bem à tona da memória, já poderei entrar com um pouco mais de discreção na sua intimidade e dela sair, depois, menos severos e injustos.

Sendo Camilo Pessanha português e vivendo longe. da pátria tantos anos, isenta de saúde não podia estar, por certo, a sua sensibilidade, de natureza tão subjectiva e profundamente melancólica. Êle próprio, falando de Macau e da Gruta de Camões, nos diz que « a inspiração poética é emotividade, educada desde a infância e com profundas raizes no húmus do solo natal ». Com profundas raizes! Tão profundas que, mesmo afirmando ser aquela « a única terra de todo o ultramar português, onde se pode ter, até certo ponto, a ilusão de se estar em Portugal », a sua Arte não consegue ocultar a nostalgia de que admiravelmente padece, mas onde o poeta desditosamente estiolava.

No ópio procurou refúgio e lenitivo, não sabemos se para ela, pois susceptível de êrro me parece atribuir e um sentimento a causa de um infortúnio. Refúgio e lenitivo, quem sabe para quantas amarguras e desesperadas angústias no ópio procurou, êle a quem o destino, achando pouco infeliz sagrar poeta, o fez longinquo e solitário. Tão distante do « húmus do solo natal », tão só e tão saudável, como era possível que a sua emotividade, desde a infância, como êle disse, educada, e com profundas raizes nêle, não fôsse puramente lírica e nostálgica? Não doentia, apesar de tudo, como a de António Nobre, nem *saúdosa* (que seria outro modo de ser doentia, sendo, como é, uma degenerescência de saudável), pois nem o ópio logrou que a sua inspiração se transviasse e a sua extraordi-

Fonte: Revista *Presença*, nº 20 p. 1 (abril a maio de 1929).



ANEXO 19 – Recorte do ensaio-manifesto nº 21 - "Mário de Sá-Carneiro", escrito por Adolfo Casais Monteiro.

## MARIO DE SÁ-CARNEIRO

**N**A múltipla personalidade de Mario de Sá-Carneiro quero ver, neste momento, uma única face: o poeta. O que é, afinal, falar das suas muitas faces, pois na sua poesia — para mim o melhor da sua obra — revela êle tóda a gama das suas côres e dos seus ritmos; das suas ânsias e dos seus desesperos. Para outro momento deixo o estudo da sua obra em prosa, essa obra estranha e tão desconcertante, origem de tantas perspectivas que, por sua mão, se abriram aos artistas contemporâneos.

Devo prevenir que Mario de Sá-Carneiro é para mim como um amigo; e quem falará serenamente dos amigos? A amizade supõe um pouco de incompreensão, isto é, está acima daquilo que dá pelo nome de compreensão, que é uma plataforma pelos homens inventada, para fingir que se entendem. O que vem a significar: de Sá-Carneiro não vou falar criticamente, com deduções sábias, com ciência crítica: vou falar com amor.

Além de que, falar — tentar falar — procurando apenas compreender, ver claramente, pior será que nada dizer: Mario de Sá-Carneiro é já um poeta de molde não clássico. E se mesmo para êstes não basta a compreensão, para os não-clássicos ela falha quasi sempre, pois êstes não se dirigem — como faziam os clássicos — à nossa inteligência em primeiro lugar, mas, mais verdadeiramente poetas, é na combinação de mil elementos que procuram a expressão que nos atinja — não só pela razão, ou pelos sentidos, ou pela emoção, mas integralmente, em todo o nosso ser. Não medindo os seus versos pela bitola de qualquer moral ou de qualquer poética, etc., mas procurando apenas exprimir-se, cantar, a poesia moderna está fora do alcance da crítica racional, da explicação por processos de inteligência. Eu chamo pura a esta poesia que está para além do bem e do mal, da razão e por vezes dá vida; do social e do intelectual (é por isso que um dia chamei impura à poesia de Valéry); a poesia pura é a que apenas se alimenta de valores poéticos — ou antes, do valor poético de cada coisa —: onde começarão as divergências, pois cada um tem a sua concepção acêrca do que seja o *valor poético* de alguma coisa.

Sá-Carneiro não foi um grande inovador da forma, como também não andou à procura de moldes: êstes é que vieram ter com êle. E sempre errada a crítica que se ocupa da forma usada pelos poetas partindo do princípio que estes andam à procura de moldes onde *encaixam* a sua inspiração; Sá-Carneiro, como qualquer outro grande poeta, tem dentro de si, por assim dizer em potência, a forma em que se congela a sua inspiração: usam esta ou aquela forma, segundo elas existem mais ou menos na sua experiência, isto é, na sua vida. Diz Alain que «*l'homme n'invente qu'autant qu'il perçoit ce qu'il fait*», o que é completado por outra passagem do mesmo livro: «*... il est vain de vouloir penser d'abord, et exprimer ensuite sa pensée: pensée et expression vont du même pas*». (Propos sur l'esthétique). Mario de Sá-Carneiro, não tendo sido

o que se chama um inventor de novas formas de verso, foi todavia ainda criador dentro do já criado, pois a sua personalidade *excessiva*, em tudo desproporcionada com o habitual, tais contorsões fêz sofrer às formas de que se serviu, que estas parecem mais novas de que se fôssem por êle integralmente criadas.

A chegada de Sá-Carneiro à literatura — como a de Fernando Pessoa, como a de Almada — é uma catástrofe: é o nascer dum novo mundo, a sentença de morte dum outro. Com êles partiu-se a continuidade, êsse fio que era apesar de tudo um elo entre épocas diversas e sucessivas.

Descontínuos com êles próprios, como continuaríamos alguém ou alguma coisa? Morte da poética, nascimento da poesia. Um cordão umbilical prendia mesmo os muito grandes, como Antero, como predeu Pascoais, a uma tradição. São clássicos, usam uma moeda corrente. Os poetas clássicos, mesmo os mais emotivos (e aqui, em *clássica*, englobo tóda a poesia pre-modernista) tem qualquer coisa de hierático, de distante: estão longê; aos modernos, ainda os mais inumanos, os mais desumanizados, sentimo-los próximos, sentimo-los poetas por *vitalmente*, com todo o seu ser, com todo o seu desespero e tóda a sua alegria: são homens, os outros eram, ainda os maiores, literatos.

Os poetas a que um hábito já agora crónico nos obriga a chamar *modernistas*, estão próximos de nós até naquilo por que se afastam; mesmo contradizendo-nos. Nós, hoje, não procuramos — ou não procuramos apenas — a unidade, não fugimos à desordem — nem tão pouco à ordem: somos. A nossa razão de ser é a nossa própria vida, e a poesia alguma coisa que pode estar na mínima coisa: o que importa é o olhar, não o que é olhado. Ser, é qualquer coisa de bastante novo no mundo: *era-se* nos outros, *pensava-se* as ideias dos outros, *vivia-se* a vida dos outros, porque não se sabia quebrar as imposições sociais, e morais, e poéticas. Eu sei bem que continuamos mais ou menos como dantes, vivendo no já-feito: mas isso é o nosso drama, precisamente, a consciência disso uma fonte essencial da arte moderna. Quebramos, rasgamos os véus a ponto de já vermos as paredes que nos encerram, se bem que não possamos escalá-las.

Mario de Sá-Carneiro foi um dos primeiros poetas que por isso deram; que sentiram êsse drama. Mas não o limitemos; não esqueçamos que é um poeta, e que para êle, além disto tudo, que ainda é inteligência, começa o verdadeiro mundo do poeta, o mundo das sombras e das iluminações súbitas.

— Ai a dor de ser-quási, dor sem fim... —  
Eu falhei-me entre os mais, falhei-me em mim,

canta Sá-Carneiro. Ser quasi, eis o seu drama; sentir-se amarrado, sentir-se incompleto:

Para atingir, faltou-me um golpe d'asa... ,

faltou-lhe ser imponderável, ser êle não saberia bem o



ANEXO 20 – Recorte do ensaio-manifesto nº 22 - "Les enfants terribles de Jean Cocteau", escrito por João Gaspar Simões.

# les enfants terribles

## de JEAN COCTEAU

**N**OTAVA André Gide no seu *Dostoievski*, o horror da literatura francesa «*de l'informe, qui va jusqu'à certaine gêne devant ce qui n'est pas encore formé*» (págs. 183). E assim explicava a ausência de personagens infantis do romance francês, ao contrário do que se observa no inglês ou no russo. Todavia, parece que os escritores dos últimos tempos têm procurado desfazer esta propensão tradicional — e Gide mais, talvez, do que nenhum outro. E' superfluo falar de Rimbaud, o genial adolescente, precursor, com outro adolescente, Lautréamont, de toda a poesia moderna francesa, em cuja personalidade governa «a sagrada desordem do seu espírito». Depois do autor das *Illuminations* o «horror do informe» está, em França, profundamente abalado. André Gide remexe as entranhas da ordenada desordem de certos de seus heróis dos *Faux-Monnayeurs*, Proust já lá vai com as suas *intermitências do coração* (Ramon Fernandez) e Jean Cocteau oferece-nos o espectáculo entre maravilhoso e humano dos seus *Enfants Terribles*. Depois de Gide e Proust — e em certos aspectos antes de Gide e Proust — ninguém, em França, estava tão particularmente dotado para nos dar a psicologia inquietante da adolescência, como Cocteau. Nêle concorrem os mais apreciáveis dotes de poeta, de palhaço, de vidente, de pervertido, de inocente — que de tudo isto há na personalidade dum criança debruçada sobre o homem. *Les Enfants Terribles* mais, porém, do que um romance — é um poema: o que Cocteau não quis evitar. Depois de *A la recherche du temps perdu* o romance tende, mesmo, claramente, para o poema. Se nos lembrarmos dessa prodigiosa novela de Dostoievski, *Os Precoces*, melhor compreenderemos mesmo porque a obra do autor do *Orphée* só ganha em pertencer à poesia.

De facto em toda a convivência com o informe há um quer que é de sonho. Nada se mostra à nossa observação susceptível de suportar uma análise intelectual. Tudo foge, escapa, resvala das formas habituais do conhecimento, para nos deixar apenas na posse duma gama de notas flutuantes e imprecisas. Daí ficar-nos da intimidade com uma criança, uma espécie de melodia. «O que pensava?, o que queria dizer?, de que maneira queria?, era egoísta?, era tímida?, era dócil?» Não sabemos. Era tudo isso: não era nada disso. A sua vida psicológica tinha a imprecisão dum sonho ou duma frase musical. Já, em *Os Precoces*, Dostoievski me deixou suspenso. Se procuro lembrar-me do romance lido há alguns anos, apenas me flutua na memória a atmosfera absurda duma casa em que os personagens tinham qualquer coisa de monstruosamente belo. Gestos há que eu seria capaz, talvez, de reconstituir; mas nada de exacto, de definido, me ocorre. E não obstante direi, sem receio, que nenhuma obra, antes desta, me fizera *viver* tão completamente a alma duma criança. Depois... veio a de Cocteau. James Joyce desiludiu-me, ainda que *A portrait of the Artist as a Young Man*, tentando auxiliar a revelação psicológica de Dedalus — um adolescente — seja, na essência, um poema. Nêle, também, a sugestão é reservado o principal papel. E não vale falar de Goethe. O *Wilhelm Meister* dos primeiros anos é uma criança convencional. Nem Balzac, nem Dickens, nem Eliot, nem o próprio Gide — foram ou serão capazes de revelar, em toda a sua complexidade, a organização psicológica dum adolescente. Para isso, é necessário ou ter a riqueza psicológica dum Dostoievski ou a infância poética dum Cocteau.



Eis porque afirmo a natureza poética de *Les Enfants Terribles*. O que há de indeciso, de informe,

ANEXO 21 – Recorte do ensaio-manifesto nº 23 - "Ainda uma interpretação de Modernismo", escrito por José Régio.

# presença

fôlha de arte e crítica , 23  
coimbra ■ dezembro ■ 1929

## ainda uma interpretação de M O D E R N I S M O

**D**ÊSTE já longo entrecocar de correntes e contra-correntes que é a nossa época (será lícito perguntar-se) — ¿o que resulta?, o que ficará? E poder-se-ia responder: Resultam as próprias Obras em que directa ou indirectamente essas correntes e contra-correntes se exprimem. Ficarão... as Obras-Primas da nossa época. A resposta é simples e justa. Mas como várias respostas que logo se vê serem simples e justas, não satisfaz. Pois o que quer saber quem pergunta é afinal o que há nessas Obras de novo e de eterno... Ora o que é novo — começa a existir. E o que é eterno — existiu e existirá. Expliquemos, pois, a conciliação destes dois adjectivos aparentemente adversos. Creio eu (e como estou agora a falar não posso dizer senão o que penso, ou creio, ou sinto) que com o *aparecimento* do homem (eu sei lá se ele existiu sempre!) apareceram todas as suas possibilidades e todas as suas impossibilidades; todos os seus limites (se ele os tem) e (também se ele os tem) todos os seus infinitos. Aqui, um parêntesis: Sei que algumas destas noções podem ir contra o já estabelecido pela ciência ou pela razão. Mas... Senhora Dona Ciência, o seu nariz é curto. E os seus olhos não vão mais longe do que a ponta do seu nariz: As suas descobertas... não foram feitas por si. Os seus códigos são provisórios — como sabe. As suas explicações não provam nada, porque de resto nada se prova. E o pior é que nem explicam! Se eu fôr capaz de ver, tão real e perfeitamente como vejo o meu próprio corpo, o corpo duma pessoa inexistente ou desaparecida, — que me explica a ciência chamando a isso uma *alucinação*? E como me prova que essa pessoa que eu vejo não existe? E' por meio dos sentidos do meu corpo que me apercebo do meu corpo. E é também por meio dos sentidos do meu corpo que me apercebo dêsse outro corpo... irreal. E que me importa que qualquer pessoa presente possa não ver esse fantasma (chamemos-lhe assim) que estou vendo? Essa outra pessoa e eu *não estamos no mesmo instante*: Ela não vê agora o fantasma que eu vejo — como não vê agora as pessoas com quem eu ontem falei. Exploremos ainda um exemplo idêntico: Uma noite, eu estava deitado a ler quando ouvi chamar-me do corredor a voz duma pessoa querida. Todo me arrepiei de entusiasmo e pavor — porque essa pessoa querida estava a léguas de distância. Mas sem saber como, respondi num berro abafado: — «Quem é?» — «Apaga a luz, (disse a voz) precisas descansar...» Ora como sabia que a pessoa que me falava não podia estar presente, — concluí que tinha tido isso a que chamam uma *alucinação*. Suponhamos, porém, que essa pessoa morava então na mesma casa; e que eu a não interrogava depois. Nunca eu sonharia ter tido uma *alucinação* — mas poderia igualmente tê-la tido... Resumindo: A ciência não passa duma constatação de alguns fenómenos — cuja utilização presta, decerto, grandes serviços ao homem. Mas essa própria constatação é provisória e contingente. Em ver-

dade, a ciência nada pode afirmar ou negar. E só avança... através de criadores que até certo ponto a desmentem. Pode assim, por hipótese, avançar ilimitadamente — mas outras actividades avançarão ilimitadamente adiante dela. De modo que as hipóteses que eu aventure, (algumas das quais são, ou podem sê-lo, simples *crenças* minhas) não as julgo tão facilmente invalidáveis como à primeira vista o podem parecer. Porque se recorremos ainda ao testemunho da razão (apesar de nada aventar que propriamente vá contra a razão) — poderei ainda responder que a própria razão se apercebe da estreiteza própria. Depois dêsse prólogo, farei uma confissão que o inutiliza: A verdade é que pouco me preocupa agora qualquer argumentação, favorável ou adversa, fornecida quer pela razão quer pela ciência. Senão... é possível que não chegasse a escrever êste breve ensaio, em que brevemente esboço algumas observações prudentes e algumas hipóteses arriscadas. A propósito: Penso que devemos ser tão prudentes nas observações como ousados nas hipóteses. Fechemos o parêntesis. Continuo: Se desde que o homem existe existem todos os seus limites e ilimites — nada de novo há no homem. Tudo, nêle, é eterno. Pode-se até conceber que a própria humanidade seja eterna: Porque em suma, a noção de humanidade pode ser alargada a outros seres, a outros astros, a outros mundos... Deixem-me ir as do cabo — como se diz num calão tão legitimamente usado como o dos pensadores profissionais:... pode ser alargada até à Divindade! Pois um Deus capaz de ser sentido ou pensado (ou concebido, entrevisto, adivinhado, pressentido... como queiram!) pelo homem — pode ser incluído na noção de humanidade. Bem! Portanto, nada de novo há no homem. Nada de novo... a não ser cada sua nova intuição, cada sua nova apercepção das riquezas que já possuía, mas que ainda não descobrira. Um exemplo: Antes do homem saber que havia meios de locomoção aérea — já nêle existia a possibilidade de inventar o aeroplano e de andar de aeroplano. A dentro da eternidade (ou relativa ou absoluta, eu sei lá!) da humanidade — essa possibilidade é *eterna*; mas a descoberta dessa possibilidade foi uma coisa *nova*. E' agora ocasião de sugerir (ou de afirmar, porque não?) que a hipótese que supõe o homem limitado é tão aceitável como a que o suponha ilimitado. Porque em verdade — ¿que sabemos nós das nossas possibilidades que ainda não descobrimos? A história da humanidade nada nos diz senão do que passou. E mesmo isso... quão imperfeitamente! Ora todos os séculos que passaram, e de que temos história, podem ser um instante em relação aos de que não temos história. Podem ser menos que um instante em relação aos que estão por vir. E positivamente, são nada em relação à eternidade. Sempre por hipótese, o homem é pois possuidor de possibilidades (de ilimitadas possibilidades) que existem nêle desde sempre — algumas das quais já conhece, algumas das quais presente, algumas das quais sonha, algumas das quais nem sonha... E a humanidade alarga-se a mundos entresonhados ou nem sonhados. Isto, bem sei, confundindo na noção de Humanidade a de Vida e a de Divindade.

Fonte: Revista *Presença*, nº 23 p. 1 (dezembro de 1929).

ANEXO 22 – Recorte do ensaio-manifesto nº 24 - "António Botto e o problema da sinceridade", escrito por João Gaspar Simões.

# ANTÓNIO BOTTO e o problema da sinceridade

## I

**E**M Portugal, a existência duma personalidade como a de António Botto é pretexto aos mais terríveis comentários. Efectivamente, em Portugal, ainda se não compreendeu que o maior e mais eterno valor duma obra de arte reside na sua *sinceridade*, não obstante falar-se, quotidianamente, em *sinceridade* nas caricaturas de crítica dos jornais. Sim: a *sinceridade* e alguns outros atributos que, em Portugal, se reclama das obras de arte — pertencem à categoria de tudo o mais que se reclama quando não há consciência das palavras e das ideias. Reclama-se *sinceridade*, porque se leu, ou ouviu dizer, que uma obra de arte, para o ser profundamente, exige *sinceridade*. Mas nunca se pensou, a sério, em que consiste uma tal exigência. Dai todos os artistas *sinceros* deixarem perfeitamente indiferentes, quando não desvairadamente revoltados, os críticos que, em Portugal, reclamam *sinceridade* artística.

Dir-me hão, contudo: António Botto já é admirado em Portugal. Sim: António Botto é admirado (ressalvavam-se as naturais excepções) pelo que a sua obra tem de menos *sincero*: ou antes: pelo que a sua obra oferece de menos *essencialmente sincero*. Tanto que a maioria dos que assim o admiram não deixam de lastimar que êle se perca em *determinadas confissões* só prejudiciais, dizem, ao seu lirismo *tradicional, honesto e fácil!* Pelo que, na verdade, António Botto ainda não é admirado — mas *escarnecido!* Admirar implica uma aceitação muito íntima e muito completa (pelo menos na acção que confio ao verbo *admirar*) para que os que o admiram pelo seu lirismo *honesto* — o admirem, de facto. E digo que António Botto em vez de ser admirado é *escarnecido*, porque outra coisa não é que *escarneçê-lo* — admirá-lo pelo seu lirismo ou *tradicional* ou *honesto* ou *fácil!*

Não abandonemos, porém, o objectivo inicial destas considerações: o problema da *sinceridade*. Que será ser *sincero*, em arte? Será praticar o acto simples e quotidiano (quotidiano a certos indivíduos) de dizer o que se pensa, com brutalidade ou delicadeza, dos vícios dos amigos, das qualidades dos inimigos, dos vícios e qualidades dos indiferentes? Será, antes, dizer o que se fez, de íntimo, no período duma noite ou de um dia? Ou o que se pensou, sentiu ou presenciou, ainda que tais pensamentos, sensações e sentimentos sejam triviais, banais, fúteis? Será, antes, confessar os seus vícios quando êles não ofereçam nenhum aspecto belo ou trágico? Eis ao que me

agradaria uma resposta. Mas já que, antecipadamente, sei que ninguém a dará — responder-me hei a mim próprio. Serei o eco das minhas interrogações.

Ser *sincero* para um artista é um mistério. A *sinceridade*, em arte, é, nem mais nem menos, do que a origem da própria *arte*. Nunca nenhum artista *falso*, que me conste, deixou uma obra, no altíssimo sentido da expressão. Todavia, a *sinceridade* que se reclama, em arte, é a *sinceridade* perigosa e difícil de dizer o que unicamente é *sincero por ignorarmos que o é!* Não obscureçamos, porém, o problema. Digo eu: a *sinceridade* dum artista não se procura, nem se descobre, por um *acto superficial de vontade*. A *sinceridade* artística impõe-se-nos, procura-nos, insinua-se-nos, desvenda-se-nos. E' verdade, também, deixar-se procurar, mas não pelo movimento honesto de voluntariamente *querermos ser sinceros*. Quando alguém adivinha nêle, a presença duma *realidade estética*; e quando já mesmo depois de adivinhada, ela não aflui, facilmente: então, sim, que um *acto de vontade* a pode trazer à superfície. Nessa hipótese pode-se, *querendo*, ser *sincero*. Que complexo, porém, que misterioso, que infável, que *inconsciente* (passe o paradoxo) é um tal *acto de vontade*. E' tão misterioso ou tão complexo — que nêle reside todo o segrêdo da criação artística. Abandonê-mo-lo, pois. Aguarda-nos o outro problema. Não se é *sincero pelo facto de o querer ser*: logo — não se é *artista pelo facto de o querer ser*. Que relações desenvolvem, porém, estas premissas? Uma relação fácil: A região da personalidade onde despontam e permanecem os atributos essenciais, psicológicos, dum artista — é *intransponível* por um *acto de vontade*. Dai tais atributos só chegarem à superfície desde que *livremente a atinjam*. Isto é: a superfície (a expressão artística) alcança-se por um simples fenómeno involuntário, natural. Nisto concordam até os partidários do «esforço estético», como Paul Valéry, quando falam da «*qualité spéciale*», de «*une sorte d'énergie individuelle propre au poète*» — e afirmam: «*Elle paraît en lui et le révèle à soi-même dans certains instants d'un prix infini.*» (1).

Pode acontecer, portanto, um qualquer homem ser artista sem o saber; como acontece muito *artista* não o ser embora julgue sê-lo. O que se ignora artista revela-se, porém, como tal nos actos mais vulgares e involuntários, porque, através dêles, nós presenciemos qualquer coisa de profundo e de belo que os transfigura; enquanto nos actos intencionalmente artísticos do que se imagina artista nada mais se presençaia do

(1) Conferencia — n. 22 — *La Poésie* — conferência de Paul Valéry.



ANEXO 23 – Recorte do ensaio-manifesto nº 25 - "João de Deus ou o sentimento de altitude", escrito por João Gaspar Simões.

# joão de deus ou o sentimento de altitude

INCUMBIDO de vir aqui (1) falar sobre João de Deus tenho, em primeiro lugar, de agradecer a honra da incumbência. Depois, observarei que, falando em nome da geração académica que celebra o centenário do poeta — as minhas palavras terão um duplo significado. Ao mesmo tempo que evidenciam uma atitude própria diante do poeta do *Campo de Flores*, indirectamente põem em relevo o juízo da geração que até certo ponto represento neste momento. Quere isto dizer, que tendo eu de me manifestar sobre a personalidade dum poeta nascido há cem anos, indubitavelmente os juízos que proferir terão um valor diferente dos que proferiria qualquer seu contemporâneo. Além disso, como me parece mais fácil uma geração desenhar a sua fisionomia tanto no campo estético, como no social ou no moral, apreciando os antecessores, do que propriamente falando dos contemporâneos; — pela ordem de curiosidades e pela selecção de característica que eu, por exemplo, estabeleça a respeito da obra do poeta, poder-se-há ainda melhor avaliar as tendências da geração de que sou mau representante que se falasse dum qualquer escritor vivo. Pelo menos a nitidez com que se pronunciarão os meus gostos estéticos será superior, porque tudo, ou quasi tudo, na obra do poeta, já pertence à minha experiência intelectual e sensível, ao passo que na obra dos meus contemporâneos mais importantes — quanta coisa haverá que me não é dado penetrar, ou por intraduzível ainda em termos criticos ou por impossibilidade objectiva de avaliação. Teófilo Braga (2) escrevendo sobre João de Deus, a quem chama precursor dos Dissidentes, não sei bem porquê, desvenda talvez com mais clareza certos aspectos das concepções estéticas da época a que pertence, de que quando, na realidade, ajuda dos contemporâneos. E um tal exemplo parecendo, embora, negar a ordem dos meus raciocínios, apenas melhor a confirma, porque João de Deus, contra todas as aparências cronológicas e simpáticas, foi a antítese da geração de 70. O autor das *Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* quando escrevia a respeito da obra do poeta do *Campo de Flores*, exteriorizava mais, parece-me, um conceito de poesia que a ele era próprio, do que a João de Deus. E é por aqui, creio bem, por essa errada concepção de poesia social, objectiva, filosófica, que nada tinha a ver com a poesia, apenas *poesia*, de João de Deus, que melhor se define a sua geração.

E, insensivelmente, eis-me definindo uma certa corrente da minha. Ao mesmo tempo que procuro tornar clara a ideia de uma geração se definir sobretudo pelos juízos a respeito dos antecessores, vou marcando os limites duma nova fisionomia poética. E' bom, portanto, que fique expressa a ideia de ser o retrato que eu fiz de João de Deus pelo

(1) Conferência lida na *Sala dos Capelos*, no dia 8 de Março de 1930.

(2) *As Modernas Ideias na Litteratura Portuguesa*, vol. II, 1892.

menos tão parecido com o retratado, como com o retratista como, ainda, é preciso ter em conta a luz do meio envolvente.

2

## A

NTES de entrar, propriamente, no intimo do meu assunto, e como que circundando-o ou criando a atmosfera de conceitos em que todo ele se agite, procurarei aproximar-me de algumas ideias capitais na compreensão da obra dum poeta.

Que será, de facto, *poesia*?

Um poema, que valerá?

Que difficil responder a qualquer

das interrogações! Não me parece justo, porém, nem honesto, caminhar na apreciação da obra de qualquer poeta, sem, pelo menos, ter esboçado um conceito de poesia. Bem sei que tudo que seja definir nos domínios poéticos é, senão absurdo, pelo menos a-poético. Mas será, de facto, impossível aproximarmos dum conceito de poesia, ainda mesmo começando por supor absurda qualquer definição? O que é verdade é o consentimento duma tal ideia no nosso cérebro já ser um passo neste caminho. Quando outra coisa não seja, poesia é, para nós, o *indefinível*. E não confundir poesia com métrica, rima ou ritmo. Tudo isso são aspectos formais do género. Pode-se ter a intuição ou a aprendizagem da rima, da métrica ou do ritmo — e, no entanto, não se ser poeta. A poesia, para mais francamente nos entregarmos a um hábito de definição, não está no que se escreve, mas em quem escreve. Ou melhor: nem está no que se escreve, nem em quem escreve — está no momento de escrever. O poema, para mim, é tomado como tal quando concentra, recolhe, insinua ou disfarça uma verdadeira inspiração de poeta. E, sem querer, cheguei não só a definir (embora por processos negativos), poesia, mas, também, poema. Um poema é na verdade o momento, o instante *material*, em que o poeta toma contacto com a sua verdadeira natureza. Isto de ser alguma coisa em potência: poeta, músico, pintor, ou o quer que seja, é na realidade quasi nada. O homem só é alguma coisa quando se imobiliza ou deixa imóvel fora d'ele o que, num instante, foi. Pois o que era antes ou depois desses momentos, quem o sabe?! Nem éle próprio! Um poema é, pois, a condensação dum certo *instante* poético. O que, de futuro, as suas palavras perpetuam — é esse instante. Daí quanto mais próximas estiverem dum grau de saturação poético, mais o poema valerá. Ou para dissipar esta minha natural e inoportuna obscuridade: o valor comunicativo dum poema está na razão directa da sua sobriedade expressiva. Não carece, portanto, um poeta de empregar muitas, nem poucas palavras para comunicar um dos seus *momentos*

Fonte: Revista *Presença*, nº 25 p. 5 (fevereiro a março de 1930).

ANEXO 24 – Recorte do ensaio-manifesto nº 26 - "A propósito do I Salão dos Independentes", escrito por António de Navarro.

# A PROPÓSITO DO I SALÃO DOS INDEPENDENTES

**a**í por 1925 publicava-se em Coimbra um *manifesto* destrutivo onde havia certas verdades que nunca é demais recordar. Dêle, recorto uma frase que então escrevi:

«Os cegos olham com os olhos dos outros que já olharam e nós não queremos olhar com os olhos dos outros que já olharam, mas com *toda a força* com os nossos olhos e sentir com a nossa alma».

Isto, é nada mais, nada menos que a apologia da sinceridade e, pois, do individualismo, — condenação formal do espírito escolástico e do mecanismo uniforme e sectário da escola, ou da Academia.

Tenha cada um uma escola em si próprio e, se ler os outros, esqueça-os, cuidando de erguer bem alto seus olhos e cérebro; — a arte d'hoje tem de ser, antes de tudo, introspectiva e inteligente e, não sendo assim, então é fotografia.

(Olhe cada um com seus olhos, sinta com a sua alma e veja, primeiro ou depois (isto, pertença já da técnica) com o cérebro e terá feito obra original, terá feito arte absolutamente moderna. Tudo o mais são detalhes, curiosos quando curiosos, e o que verdadeiramente importa ao artista é o que ele criou pelo próprio esforço.

Artista, — só o criador, os mais — os seus copistas, calígrafos mais ou menos hábeis.

Uma obra má, original, chega a ser boa em face duma outra, que só é aceitável e recomendável por ser... um cruzamento de caminhos onde eu e nós todos poderemos passear. Sempre detestei as encruzilhadas, até por uma questão de mau agouro, e, por isso, aconselho: siga cada qual o seu caminho.

Está dito já o que é o I Salão dos Independentes: — exposição de arquitectura e artes afins, pintura e desenho. E, já agora, abro um parêntesis para justificar a afirmação anterior, que poderá parecer descabida dentro da boa lógica, se não fôr justificada.

A verdade, também, é que lógica e ilógica são, como tudo, coisas do relativo absoluto — (e o mais absoluto é sempre o mais relativo) — e dependem apenas não delas, mas da força criadora, — o cérebro.

Mas, vamos ao que importa: A mecânica cerebral ou, melhor, super-cerebral, força motriz de sub-consciente e génese do *tudo*, em laboração, justapõe, segundo um capricho arquitectónico, uma série de volumes, arbitrariamente dispostos que, ao depois, o raciocínio, através o consciente concerto de tal arte que surge a forma objectiva do subjectivo (e o artista, como digo no prefácio dum livro a publicar, — é aquele criador da osmose transcendente, ou descende, — transformação do táctil em imponderável ou, ao invés) e, desta, directamente pelo veio transmissor do braço, a forma propriamente dita, a verdadeira e pura plástica objectiva.

Eis o motivo que me leva a considerar a escultura — a *arte-máter*, não falando no desenho, considerado, como o considero, desintegrado da forma e a recortar apenas o ambiente de cada coisa.

Mas, voltemos ao início; — e, todas as coisas, não são mais do que uma sucessão de princípios, e, o fim, também não é outra coisa.

Falta encarar essa exposição de gente mōça, a viver já uma vida sua, ou pelo menos ansiosa de tal, sob o aspecto social, que não é, por certo, dos menos curiosos.

ANEXO 25 – Recorte do ensaio-manifesto nº 27 - "Divagação – à roda do primeiro salão dos independentes", escrito por José Régio.

# divagação



## à roda do primeiro salão dos independentes

**um apontamento sôbre crítica**

Fala-se muito em objectividade quando se fala em crítica. Ora a verdade é que a opinião dum crítico deixa de merecer interesse em deixando de ser a opinião dum indivíduo. Quando as palavras de quem escreveu sôbre um livro, um quadro, uma partitura ou uma individualidade não hajam sido sinceras — sinceras quer dizer: sentidas e pensadas por quem as escreveu — tais palavras resultarão mudas, frias, ineficazes... Onde se prova que êsses mesmos que exigem a um crítico o dom da objectividade, — também exigem aos seus juízos o valor dum testemunho pessoal. E têm razão êsses mesmos na sua dupla exigência: Pois a verdade é que as interpretações ou juízos dum verdadeiro crítico são simultaneamente imparciais e subjectivos. Isto é: São um testemunho individual — resultante duma sensibilidade e duma inteligência. Inteligência, essa, tão *versátil*, que nenhum problema parece poder ficar-lhe completamente cerrado; e sensibilidade tão rica, tão diversa, tão *inteligente*, que nada do que pertença ao Homem-Artista parece poder ser-lhe estranho. De modo que os testemunhos de tal inteligência e de tal sensibilidade atingem uma universalidade virtual quando não evidente: a daqueles juízos ou interpretações que se pode conceber apareçam como justos a todos os homens. Assim a um verdadeiro crítico, como a um grande artista, se exige que seja simultaneamente o mais individual e o mais universal possível. E, como o artista, é através de si próprio — e não por um esforço da sua vontade, mas sim por um dom *genial* — que o crítico de vocação atinge aquela imparcialidade (relativa, é claro), aquela superioridade (também relativa, como a palavra o prova), e aquela universalidade (relativa ainda, a despeito da palavra), que tornam as suas interpretações e juízos mais justos, mais valiosos, mais *definitivos*, que os da maioria dos homens. De forma que os juízos dum crítico são relativamente justos não tanto por qualquer seu esforço voluntário, *conseguido*, portanto superficial, para uma objectividade que, em tal caso, não passaria duma conquista aparente, mas antes porque o verdadeiro crítico é um homem de génio como o artista, o filósofo, ou o místico. Irresponsável, portanto, do seu dom crítico (do seu génio), o crítico emite juízos que, sendo profundamente pessoais, têm a *graça* de serem mais penetrantes e se aproximarem mais da verdade que os da maioria. E' certo que vários críticos pretenderam fazer uma ciência do que é uma arte: Pelo que criaram sistemas de crítica e formularam leis sôbre a produção artística. O paradoxal animalzinho que é o homem! Eram, êsses, tão pessoais e tão subjectivistas, — que sonharam submeter aos seus sistemas próprios o particularmente livre e irreduzível objecto do seu estudo! Afinal, essa aplicação de métodos, sistemas e leis pouco mais conseguiu do que *atranvancar* as suas críticas. Mas as suas críticas salvaram-se porque o *dom*, a *graça*, o *génio*, que pessoalmente existia nos críticos lhes logrou as habilidades. Pelo que se demonstra que o génio crítico innato a determinado homem pode ser perturbado ou clarificado — em qualquer caso alterado — pela consciência, pela vontade, pela razão, pelas paixões, pelos interesses, pelos pre-juízos do *homem-de-fora* que nêle coexiste. Mas substituído ou apagado, não.

P. S. — Êste apontamento, que desenvolvo algures, está longe de resumir o que penso sôbre crítica. Resume, talvez, o que penso no momento de escrever esta *Divagação*: Por isso lho anteponho, à maneira de preface. Se o leitor,

4

Fonte: Revista *Presença*, nº 27 p. 4 (junho a julho de 1930).