

## A 'CRÍTICA DA CRÍTICA' COMO 'ROMANCE DE APRENDIZAGEM': O CAPÍTULO PRESENÇA

F. J. Vieira Pimentel

Universidade dos Açores

*[...] d'un certain point de vue ces autres chapitres, eux aussi, racontent ma propre histoire: j'ai été, je suis ce « romantique » qui essaie de penser le dépassement du romantisme à travers l'analyse d'auteurs auxquels je me suis successivement identifié. [...] Autrement dit, ce qui suit n'est qu'un roman – inachevé – d'apprentissage.*

T. TODOROV, *Critique de la critique.*

### I. INTRODUÇÃO

A vida é feita de balanços, uns mais significativos do que outros. Instado a tratar da «crítica presencista» – expressão que vou entender amplamente, de modo a tocar igualmente na respectiva teoria e doutrina –, não pude deixar de lembrar a convivência que, há quase trinta anos, mantenho com uma das nossas mais destacadas gerações literárias. A esta distância, verifico que muito coisa mudou, a ponto de me ser possível vislumbrar três momentos nessa convivência. Um primeiro, que remonta à década de 80 e inclui provas académicas, dominado pelo então amplamente aceite conceito hiperonímico de modernismo, um conceito cujas limitações heurísticas só mais tarde viria a reconhecer. Um segundo, correspondente de um modo geral aos anos 90, subordinado às inevitáveis repercussões, no conjunto dos estilos de época novecentistas (entenda-se: modernismo e correlatos), da *Teoria da vanguarda* de Peter Bürger, uma obra que se havia distinguido precisamente pelo sistemático trabalho em torno da categoria referida em título e respectiva diferença específica. Um

terceiro, o dos derradeiros anos, suscitado pela crescente consciência de os principais movimentos artístico-literários oitocentistas e novecentistas se terem constituído cíclica tentativa de resposta às grandes tensões que, em todas as áreas, a modernidade trouxera consigo desde a sua generalizada implantação nos finais do século XVIII, princípios do século XIX.

É evidente que este terceiro tipo de interesses tende a subestimar as questões relativas às múltiplas hesitações, aperfeiçoamentos e saltos qualitativos observáveis na produção, criativa e outra, dos principais actores da *Presença*. Favorece antes as grandes linhas definidoras, o desenvolvimento das possibilidades contidas no que podemos considerar os traços por excelência dos tempos novos. E o maior deles é sem dúvida a decisão tomada pelo homem ocidental de se tornar pólo de irradiação, lugar a partir do qual tudo é pensado e posto em perspectiva, assim se emancipando daquelas instâncias que sempre o precederam, englobaram e legitimaram. Esta, por assim dizer, ‘perda de Deus’ iria ter repercussões variadas – convergentes embora quanto ao seu significado – sobre entidades acerca das quais nunca cultiváramos dúvidas excessivas, salvo em termos metódicos. Antes de mais, o *mundo* – o *mundo* que nos circunda e coage –, agora convertido em simples ‘representação’, em produto da nossa própria construção (a saga dos múltiplos universos perspectivísticos, ou aquilo a que os alemães denominam *Weltlosigkeit*, obsolescência do mundo, radica nessa controversa distinção entre o ‘em si’ e o ‘para nós’). Depois, a *linguagem*, onde se digladiam concepções bem distintas, para não dizer antagónicas: uma, a da tradição aristotélica, que acentua a sua condição de ‘serva’ do pensamento; outra que a vê como um acontecimento vivo, onde avultam a linguisticidade de todas as coisas e o carácter intrinsecamente determinante quer da sua dimensão tropológica, quer das suas origens mítico-poéticas. Por último – mas de importância maior – o protagonista de tal aventura,

o próprio *homem*, sobremaneira dividido entre o que nele é 'genericidade', e possui o privilégio de constituir os objectos, e o que nele é individualidade irreduzível, e se encontra sujeito às leis rígidas da natureza. Trata-se de uma tríade fundamental, a que não será descaído acrescentar uma entidade mais, o *tempo*, percebido como agente natural e inevitável de mudança, como fluxo ou força que molda intrinsecamente a nossa história individual e colectiva.

Esta drástica quebra de vínculos – causa primeira da tão perturbadora alienação – em breve conduziu, como seria de esperar, à demanda de fontes de legitimação alternativas. Na pegada das potencialidades abertas pela estética kantiana, haveria de caber à arte boa parte desse ambicioso papel: permitir que o homem se possa conceber como criador, sujeito das suas acções, um ser talhado para a liberdade e para o infinito que pulsa na razão crítica. Afinal o que são as celebradas «ideias estéticas» senão «representações da imaginação que dão muito que pensar» ao leitor ou ao espectador? Ao invés da ciência e da moral – esferas tornadas também autónomas, porém subordinadas ao funcionamento normal das sociedades –, a arte moderna tenderá a valorizar, no limite do paradoxo, uma carga ao mesmo tempo negativa e construtiva. Construtiva, porque dispõe da capacidade de sensibilizar, de tornar visível em moldes inesperados o que a maior parte de nós tem por obscuro ou desconhecido; é ela que dá a lei a si própria, que confere à autonomia e à originalidade lugares cimeiros e exemplares. Negativa, porque pertence de pleno direito àquele espírito que ousou duvidar dos antigos, pôr em causa as tradições e subverter o apriorismo peculiar das poéticas clássicas e respectivo postulado mimético. Daí o sucesso e a pertinência, no campo literário, de categorias como «ironia romântica» (Schlegel) – herdeira sofisticada da razão iluminista... –, ou, mais recentemente, de expressões como «angústia da influência» (H. Bloom), «tradição de ruptura» (O. Paz), «as duas modernidades» (Calinescu), «o caos

das teorias críticas» (I. A. Richards)... A propósito desta última, será mesmo pertinente lembrar os diversos paradigmas (para simplificar: do autor, do texto e do leitor) com que hoje os estudiosos arrumam, segundo o pólo da comunicação literária privilegiado, as mais diversas correntes críticas dos últimos séculos.

## II. GRANDES LINHAS

Ao subintitular-se «folha de arte e crítica» logo no seu número inaugural, a *Presença* recupera, consciente e pedagogicamente, um dos princípios nucleares da modernidade estética: aquele que, perante o naufrágio das antigas referências, se vê obrigado a conjugar o fenómeno da criação artística em geral, mas em particular o da poética, com uma reflexão abrangente e reiterada, que se estende da arte às artes, da teoria à doutrina, da história e da periodologia à crítica propriamente dita. Embora fruto de um empreendimento colectivo, a revista de Coimbra será desde os seus primórdios sobremodo influenciada por José Régio, a personalidade que até aí mais se distinguira entre os seus pares em diferentes domínios do campo literário. Em 1927, já ele havia lançado *Poemas de Deus e do Diabo* e estivera ligado a diferentes publicações e projectos universitários; havia também já defendido a sua surpreendente tese de licenciatura, a que dera o título de *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*. Ao contrário dos outros nomes sonantes da revista (Simões formar-se-á em Direito; Casais, em Histórico-filosóficas), Régio é um homem de Letras ‘puro’. Optara por Filologia Românica numa altura em que as respectivas Faculdades mantinham em alta o prestígio social; tivera a literatura, a retórica e as línguas clássicas como áreas naturais de estudo; convivera de perto com os protocolos de estudo então dominantes (fixação dos textos, fontes e influências, vida e obra, questões de cronologia, etc., etc.).

Pudera, em suma, verificar, através das suas múltiplas leituras (as obrigatórias e as livres), que qualquer vocação artístico-literária sua contemporânea, a começar pela dele, estava assaz impregnada de marcas reconhecíveis, típicas de um segmento temporal de média ou relativamente média acção. Tal segmento tinha as suas origens no romantismo e comportava, para nos cingirmos ao título da sua dissertação, o culto da diferença ('as individualidades'), a mudança geracional ('as correntes'), o império do novo (a 'moderna poesia'), além do clima de legitimação compulsiva que a originalidade necessariamente acarretara aos sucessivos estilos de época. Não admira que tenha sido Régio o primeiro a tratar e a traçar, a partir dos números iniciais da revista, aqueles que serão os 'temas' maiores (os 'núcleos duros') da actividade reflexiva presenciada em torno da arte em geral e da literatura em particular: i) o da criação poética, ii) o da natureza e finalidade da arte literária, iii) o da história e periodologia (*maxime* a constituição da categoria de 'modernismo'), e iv) o da defesa e ilustração da crítica. Um espírito mais especulativo não hesitaria em acrescentar a este conspecto dois outros elementos de estirpe romântica: a difusa tensão entre 'poesia' e 'literatura', com reflexo óbvio na consistência dos argumentos quanto à natureza das obras; e a secreta esperança de que a excelência da Arte (com a habitual, e muito regiana, maiúscula de ressaibos metafísicos) se pudesse constituir poderoso antídoto aos efeitos resultantes da 'perda de Deus'.

#### A. CRIAÇÃO POÉTICA

1) As características básicas do pensamento presenciado estão intimamente relacionadas com o activo papel que – embora em registos muito diferentes (a *negative capability* de Keats, a consciência percipiente realista e naturalista, a impessoalidade de Mallarmé, a heteronímia de Pessoa...) – a modernidade conferiu ao criador. À semelhança do nosso primeiro romantismo e respectivos suce-

dâneos epocais, perguntar pela arte é, para o Régio doutrinador, o mesmo que perguntar pelo artista: «em Arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística». Estas afirmações, sintomáticas por serem as primeiras da primeira página do número inaugural da *Presença* (título do artigo: «Uma literatura viva»), subentendem uma concepção ‘expressiva’ da arte, e ‘involuntária’ do processo criativo. ‘Expressiva’, por se querer subordinada à representação do que em algumas (poucas...) pessoas há de singular («A arte é uma denúncia *implacável* e subtil do indivíduo»); e ainda pelo relevo que a categoria «expressão» acabará por desempenhar no complexo sistema estético-doutrinário do seu autor. «Involuntária» por resultar da acção de forças obscuras (génio, graça, dom, temperamento...) que, de sua natureza, são incontrolláveis e impositivas («Então o que ele é revelar-se-á a despeito do que ele quis»).

Mas o expressivismo de Régio é muito mais do que uma espécie de legitimação teórica do confessionalismo que tantas vezes parece promover como poeta (lembremo-nos tão-só de *Biografia*, um livro cujo título fala por si e pouco o ajudará aquando das acusações neo-realistas contra o seu «umbilicalismo»). Já na dissertação de licenciatura alertara para a existência de duas «tendências antagónicas» na «Arte moderna», proveniente uma da «inspiração», outra, relevante, da inteligência e do labor. Embora sem prescindir nunca da primeira, a verdade é que se estriba na última o mais fecundo contributo de Régio neste domínio: o conceito de «expressão artística», o qual esmiuça e aperfeiçoa a tarefa (distinguir com clareza o real do imaginário, a vida da arte) que ele igualmente imputa ao de «transposição». Em trabalhos de leitura obrigatória, Luís Adriano Carlos e Américo de Oliveira Santos tiveram ocasião de demonstrar que a solitária reflexão regiana excede em muito o «psicologismo» caseiro a que durante tanto tempo foi confinada; contém mesmo algumas

afinidades com a indagação de carácter introversivo (por exemplo: a personalidade criadora entendida «enquanto *efeito* de escrita e não enquanto *causa*»<sup>1</sup>) a que então procediam, em moldes próprios, algumas das mais influentes correntes teóricas do século. Com efeito, no livro de 1940, *Em torno da expressão artística*, será feito um esforço, raro no panorama teórico nacional, para detectar, por tentames contrastivos, a específica expressão desse homem singular que é o artista. Trata-se de uma expressão muito distinta das três outras possíveis – da «vital», que a precede; da «retórica», que a ladeia; e da «mística», que a transcende. Tal facto obrigará o ensaísta a largas e densas páginas clarificadoras até chegar o momento de se pronunciar sobre a matéria visada, a expressão artística, em termos que podemos sintetizar através das seguintes considerações: «intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real». Ou, em alternativa: «jogo em que se revelam as mais fundas intenções dos homens»<sup>2</sup>.

Como se compreende, os «homens» de que aqui se fala não são mais do que a sinedóquica pluralização do muito característico homem eterno regiano – um homem concebido *sub specie aeternitatis*, mas trazido à superfície pela irreduzível *vis* criadora do artista-espeleólogo. Digno dele só o imerso numa comunidade, numa língua, numa tradição<sup>3</sup>; não propriamente o homem histórico-social que os politizados intelectuais europeus novecentistas tanto haveriam de incensar durante décadas. A «literatura é a mais livre e rica expressão que de si dá o homem», apresta-se o escritor a reiterar no sucessivamente revisto «posfácio» a *Poemas de Deus e do Diabo* (8ª ed., conforme a 7ª: 1972). Como já havíamos, porém, suspeitado,

1 *Ensaios críticos sobre José Régio*, Porto, ASA, 1994, p. 46.

2 *Em torno da expressão artística*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940, pp. 61-62 e 71.

3 A ideia pascoalina de que há uma «alma profunda portuguesa» (uma «nossa personalidade rácica», «profundas inclinações» portuguesas...) seduz Régio com frequência (vd., por exemplo, *António Botto e o amor*, Porto, Liv. Progredior, 1937, cap. 3).

aquando das páginas consagradas à «expressão mística», tal fervor e fidelidade têm limites: «Com isto não pretendo afirmar que seja a mais alta, pois esta qualificação a guardo para a Religião; isto é: para a vontade humana de *Absoluto*»<sup>4</sup>. Ao contrário dos que vêem na poesia o grande sucedâneo moderno da religião, o autor do «volume póstumo» *Confissão de um homem religioso* (1971) faz gala em ostentar, pelo menos topicamente, uma outra escala de valores. É mais uma tensão – bebida decerto no Henri Bremond de *Prière et poésie* (1926) – a acrescentar às que vimos e às que nos falta ver...

2) Quem não tem a obsessão de Régio pela religião é João Gaspar Simões. Em contrapartida, quem fez da literatura uma religião – ao ponto de, como crítico profissional, se lhe ter dedicado a tempo inteiro – foi sem dúvida o autor do sintomático *Literatura, literatura, literatura* (1964). Ainda que em registos diversos, uma certeza vibra em toda a sua vastíssima obra crítico-ensaística: a de que não há verdadeira arte sem o homem, nem verdadeiro homem até que a arte lhe empreste espessura e profundidade. Esta é evidentemente uma banalidade, uma nota cuja extensão impossibilita a captação, em termos lógicos, dos traços que o distinguem dos seus pares no tocante à actividade criativa. Acontece, porém, que não é fácil respigar, de entre as suas numerosas páginas, afirmações que traduzam, com relativa coerência e estabilidade, o que ele pensa sobre isso. Os possíveis exemplos são imensos, heteróclitos e às vezes contraditórios; de início, todos naturalmente se encontram subordinados à reiterada exaltação do que no escritor é irreprimível e obscuro (daí o título da segunda das suas obras, «o mistério da poesia», significativamente subintitulada «ensaios de interpretação da génese poética»).

Concordo com Óscar Lopes, quando, aproveitando a dedicatória de Simões a Régio em *Amigos sinceros* (1940) – «Lá tu eras a inteli-

4 Pósfácio (1969) a *Poemas de Deus e do diabo*, 8ª ed., Porto, Brasília Editora, 1972, p. 168.

gência, o *Espírito*, eu era vagamente a vida, a *Alma* —, se refere ao profícuo diálogo entre o «intuicionismo» de um e o «intelectualismo» do outro<sup>5</sup>. O contraste (se trocarmos «intuicionismo» pelo tecnicamente menos comprometido «intuitivismo») parece-me pertinente e funcional: dá conta da heterogeneidade do grupo, das personalidades de ambos, da dinâmica enriquecedora das rivalidades e até da especial forma da aprendizagem a que estiveram sujeitos. Alguma útil cultura literária que Régio encontra na Faculdade de Letras (instrumentos de pesquisa, critérios e categorias, disciplinas e subdisciplinas estruturadas curricularmente...) tinha Simões de procurá-la fora, em discussões acaloradas e leituras feitas a correr. Nessas discussões terá frequentemente comparecido a «transposição», uma categoria cujo apuro e assimilação iria conduzir Simões (sobretudo aquele que chegara «a crer numa fusão indissolúvel e inconcussa entre o exprimido e a expressão»<sup>6</sup>) a visíveis ajustes. Por exemplo: a) tornar mais compreensível a sua denúncia dos ultra-realistas e afins («negam-se a eles próprios como artistas: negam a própria arte»<sup>7</sup>); b) manter-se à distância do intelectualismo ostensivo e tecnicista («E Mallarmé, que impotente!», «Valéry é [...] um monstro de orgulho»); c) reconhecer a existência de «duas formas de lirismo», ambas sujeitas à súbita fulguração das tais pulsões incontrolláveis.

Quanto às leituras feitas a correr, importa destacar as que, sob tutela da *NRF*, ele mesmo ia triando de acordo com os seus princípios declaradamente anti-racionalistas, no plano filosófico, e anti-naturalistas, no plano literário. Há em Simões, especialmente no decurso dos primeiros anos, uma necessidade de justificação, bem manifesta nas imediatas repercussões que têm em muitos trabalhos seus auto-

5 *Entre Fialho e Nemésio*, II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 689.

6 *O mistério da poesia*, 2ª ed., Porto, Inova, 1971, p. 59.

7 *Novos Temas*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, p. 306.

res, livros e correntes de pensamento então em voga. Recordemos alguns. Em primeiro lugar, Bergson, de quem o jovem presencista logo colhe quer os incisivos contrastes (espírito / matéria, eu profundo / eu convencional, *durée* / cronologia, memória involuntária / memória hábito...), quer a intuição estética e seus característicos efeitos («segundo o filósofo francês, a Arte é a conquista da *verdade essencial* do Homem e o artista o único ser hábil a atingir a expressão dessa verdade»<sup>8</sup>). A seguir, o Freud do «complexo de Édipo» e das compensações factícias, pilar indispensável na identificação das «vozes da inocência» que ele cedo presume existirem na grande figura do *Orpheu*: «Na sua origem, todavia, alguma coisa permanece [na poesia de Pessoa] que nos faz suspeitar uma fixação infantil, um estimulante de forças juvenis recalcadas não sei por que motivo e em virtude de que desvio<sup>9</sup>». Depois, uma plêiade de nomes ilustres, ligados a premissas e categorias similares (ou entendidas como similares), a que Simões recorre sem grandes hesitações: Charles Du Bos e o «espaço psíquico», Henri Brémond e o «mistério da criação poética», Paul Claudel e o dialéctico «ménage» de *animus* e *anima*, Chestov e a sua existencialidade problemática... Por fim, o recurso a categorias esparsas, retiradas do respectivo contexto (o «inconsciente», a «vontade de poder», o «instinto de conservação», o «génio» distintivo de cada povo...), só pelo facto de se oporem ao racionalismo cartesiano e suas posteriores ramificações idealistas ou positivistas. Perante este caldo de cultura psico-vitalista, não espanta o fácil eclectismo de que Simões dará repetidas provas (fusão do espiritualismo bergsónico com o materialismo da psicanálise; polémico entendimento desta como amplificadora do humanismo tradicional...), nem a invariável confiança que o vemos depositar em pesquisas de ordem biográfica

8 *O mistério da poesia*, 2ª ed, p. 214.

9 *Ibid.*, p. 159.

e genética – caso dos tão polémicos, mas utilíssimos, estudos do tipo «vida e obra» consagrados a Eça (1945) e a Pessoa (1950), ambos com várias reedições.

3) Com a ascensão de Adolfo Casais Monteiro à direcção da revista (1931) e a publicação de *Considerações pessoais* (1933), o *criticism* presencista passa a contar com um novo interveniente de peso no acidentado processo de afirmação inter e intrageracional. Nos primeiros tempos, são mais as afinidades registadas do que as diferenças, nomeadamente quando, em defesa do comum humanismo, o jovem licenciado pela Faculdade de Letras do Porto procura fundir as realizações dos grandes criadores (a «aventura espiritual» de um Goethe, por exemplo...) com os interesses permanentes da nossa espécie (representada esta por expressões tão esclarecedoras como «homem idêntico», «essencial» ou «ecuménico»). O que na altura melhor o distingue de Régio e Simões talvez seja a sua entusiasta promoção do «humanismo criacionista» – uma versão novecentista do prometeísmo romântico, sobremaneira inspirada em Leonardo Coimbra (um filósofo cujas afinidades com Bergson são conhecidas...), a que Casais imprime, como de costume, uma direcção própria. Escusado será acrescentar que tal direcção, até pelo espírito ensaístico que a rege, não se constitui em pensamento sistemático, rigorosamente articulado. Resulta, antes, de uma paulatina acumulação de traços, onde é possível surpreender alguma instabilidade por sob a heroicidade e o ímpeto iconoclasta que exhibe (um exemplo: a definição da inquietude coeva como «resistência», «não categórico», «manifestação violenta de indisciplina»<sup>10</sup>, etc., etc.).

Ao nível das suas grandes directrizes, e em consonância com o imanentismo típico da modernidade, o «humanismo criacionista» de Casais pretende-se: i) imune à ideia de um Deus «ultra-terreno», que

10 *Considerações pessoais*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 187-188.

tem raízes platónico-cristãs e é geradora de ideias tão caducas como as de «poeta exilado», «anjo decaído» ou voz saudosa do além; ii) sensível à constante reciprocidade de acção e reacção entre sujeito e objecto de conhecimento, visto que ambos são partes integrantes de uma mesma e indissolúvel relação vital; iii) devotado à dimensão cognoscitiva e harmonizadora da Arte, de onde a sacralização do homem-artista e respectivas consequências – a de que há nele uma «espontânea necessidade», «uma iniludível vontade obscura de criar»<sup>11</sup>, e a de que a sua trajectória não é casual ou anárquica, antes vitalmente direccionista, libertadoramente unificante («Sim, a arte é integração das unidades no ritmo uno da vida criando-se»)<sup>12</sup>. Não obstante as metódicas dúvidas acerca de quem comanda quem no acto de criar – «serve-se a arte do artista como dum meio necessário mas passivo, terá ela existência independente do homem que a cria?»<sup>13</sup> –, dir-se-ia ter Casais encontrado no seu particular «criacionismo» a fórmula ideal para exprimir a vertente luminosa, por vezes com laivos rimbaldianos, que de um modo geral governa os seus primeiros escritos. Dá-se, porém, o caso de haver uma outra, a de há muito vislumbrada vertente nocturna e inquieta, que a maturidade fará frutificar em todos os domínios. Rendida à componente auto-reflexiva e desconstrutora do pensamento moderno – processo sinuoso e vivenciado, a que não terá sido estranho o ‘mal da inteligência’ colhido em Pessoa e nas filosofias de cunho existencial –, será sobretudo ela a conduzir Casais ao reconhecimento do papel da distância e da consciência crítica no acto da criação.

Tal reconhecimento muito viria a beneficiar da carreira universitária que o escritor, entretanto exilado, resolveu fazer em Arara-

11 *De pés fincados na terra*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940, p. 27.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, pp. 151-152.

quara (Estado de S. Paulo, Brasil), na área dos estudos literários. Comprova-o a tese – significativamente intitulada *Estrutura e autenticidade como problemas da teoria e da crítica literárias*<sup>14</sup> – que, em 1968, ele apresentou a concurso de livre-docência. Vou permitir-me sintetizar por palavras minhas aqueles que me parecem ter sido indiscutíveis propósitos desse trabalho: i) atribuir à «autenticidade», termo a que não falta um toque de heideggerianismo, a tarefa de superar convincentemente os bloqueios de cunho «extrínseco» (quer dizer: mimético-expressivistas) criados pela «sinceridade», uma categoria que a *Presença* perfilhara e tivera alguma fortuna em meios críticos nacionais e estrangeiros; ii) rever adequadamente, à luz das grandes transformações então registadas no campo, a persistência do veio 'intelectualista' romântico (Schlegel, Keats, Kierkegaard) em alguns emblemáticos expedientes anti-psicologistas do século XX (o «escape à personalidade» e o «correlato objectivo» de Eliot, o «fingimento» e as «máscaras» de Pessoa...); iii) salientar a mútua implicação, na constituição do «sentido mais profundo da literatura», das categorias de «autenticidade» e de «estrutura»<sup>15</sup> – ambas consubstanciais às próprias obras, ambas condição indispensável à plena autonomia delas. Através de uma caminhada muito sua, Casais acaba praticamente por coincidir com o rumo fundamental da teoria e da crítica literárias nos já longínquos anos 60: a prevalência dos textos e dos métodos de interpretação imanente por oposição à das fontes e do velho método histórico-literário.

4) Estas considerações ficariam incompletas se, à laia de parêntesis, nos não referíssemos às polémicas que, em redor da «criação poética», Gaspar Simões (1930) e Casais (1934) travaram com António

14 Publicada, entre nós, com o título de *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

15 *Ibid.*, p. 131.

Sérgio (e com o «sergismo», uma vez que, na segunda, quase tudo se passa por interposto Castelo Branco Chaves). Para além das respectivas peripécias, interessa sublinhar o que elas no fundo são, revelam ou representam. Primeiramente, são parte integrante do mais vasto combate da tradição idealista e racionalista europeia contra as filosofias intuicionistas e vitalistas (talvez melhor: de Julien Benda contra Albert Thibaudet, para exemplificarmos com nomes que os presencistas lêem e respeitam...). Mostram, em seguida, que a modernidade, ao longo dos séculos XIX e XX, continuou a reproduzir – mediante sistemas sócio-culturais diversos, mas com alguma regularidade – o seu patente ‘pecado original’: haver nascido ‘iluminista’ e ‘romântica’, quer dizer, dual e contraditória ao mesmo tempo. Por último, representam, com alguns ajustes de permeio, a mais recente variante histórica de algo que é bem conhecido nos meios literários: a polaridade entre o «espírito apolíneo» (o labor que doma a «fúria», de António Sérgio) e o «espírito dionísíaco» (a «realidade fundamental que é irreduzível à razão», dos presencistas).

Estamos, em resumo, diante de um confronto em dois momentos que pouco acrescenta<sup>16</sup> ao que, na Europa, mais de um século antes clássicos e românticos haviam protagonizado. Em benefício do contexto talvez se possa dizer que o mais relevante dele reside nos seus escaninhos: na incessante obsessão geracional pelo acto de criar; no estranho facto de Sérgio ter preferido atacar não a psicanálise, mas o bergsonismo (ainda por cima através do confesso impressionista que foi o abade Bremond)<sup>17</sup>; no cada vez mais notório tropismo do ‘ausente’ Régio rumo à razão clássica... «Como homem racional, o homem racional não pode aceitar zonas impenetráveis à razão. Estas

16 Sobre a polémica entre G. Simões e A. Sérgio, diz Óscar Lopes: «esta polémica vale como crítica recíproca, e reciprocamente desentendida» (*op. cit.*, II, p. 637).

17 Sobre os expedientes amiúde utilizados por A. Sérgio, vd. Manuel Maria Carrilho, «Sérgio e a filosofia», in *Filosofia e epistemologia*, II, Lisboa, A Regra do Jogo, 1979, pp. 97-98.

não são para ele senão zonas onde a sua razão *ainda* não penetrou»<sup>18</sup>. Eis palavras que, pese a sua redundância, poderiam ter sido subscritas pelo António Sérgio dos *Ensaio*s; são, porém, do presencista Régio e foram tiradas de uma das suas influentes «Cartas do nosso tempo». Nada, enfim, que não estivesse inscrito em qualquer dos seus textos iniciais...

## B. NATUREZA E FINALIDADE DA ARTE LITERÁRIA

1) Com a sua habitual perspicácia, o José Régio dos primórdios da *Presença* afirma o seguinte acerca das «principais correntes estéticas» da época: «por evolução ou reacção, todas se originam no romantismo»<sup>19</sup>. Foi pena que ele – a quem a posteridade ficou a dever, inclusive em registo ficcional, excelentes e versáteis páginas de auto-análise – não tivesse procurado fazer o mesmo em relação à sua própria teoria e doutrina. Se o tivesse, o que lhe não teria sido impossível, apesar do estado embrionário de ambas, o resultado assemelhar-se-ia em muito ao anterior. Com efeito, os grandes eixos da poética presencista filiam-se no idealismo romântico e na complexa tradição que dele decorre. Na divulgação e enraizamento desta tradição, entre nós efectuados tanto por via literária (os sucessivos neoromantismos) como académica (um Fidelino de Figueiredo, por exemplo)<sup>20</sup>, será conveniente não perdermos de vista o *outro*. O *outro*,

18 In *Seara nova*, n.º 493, 14. 1. 37, p. 203. Acerca das relações entre Sérgio e Régio, vd. a *Correspondência (1933-1958)* que António Ventura publicou em 1994 (Câmara Municipal de Portalegre).

19 «Classicismo e modernismo», *Páginas de doutrina e crítica da 'Presença'*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 23.

20 Estou obviamente a simplificar, em obediência aos objectivos do artigo. Não esqueçamos, por exemplo, o romantismo que pulsa no interior do dissídio entre a «nação étnica» de Teófilo Braga e a «nação voluntarista-moral» de Oliveira Martins (sobre esta questão, vd. Carlos Cunha, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Universidade do Minho, 2002, pp. 232 e ss.

isto é, todas aquelas correntes de pensamento, tão modernas quanto o romantismo, que no seu reverso se foram gerando, sem, todavia, dele se desligarem por completo (estou naturalmente a referir-me às que se tornaram sobremodo visíveis a partir da segunda metade do século XIX, de que destacaria, pelo seu acolhimento em Portugal, esse neo-iluminismo óbvio que foi o positivismo, e respectivos avatares).

Apostado, à luz deste historial cheio de tensões e divergências, na recuperação do subjectivismo que revolucionara a criação literária a montante, José Régio sabe que se não pode eximir à questão crucial da modernidade, a das relações entre o homem e o mundo. Igualmente sabe que a tem de retomar nos termos a que nos habituou: centrada na literatura, a partir de uma reflexão pessoal, sem excessivas lucubrações filosóficas. De um modo geral, o seu problema era este: como compaginar o ‘expressivismo’, um corpo teórico-doutrinário cujos argumentos vivem acima de tudo da lírica, com a existência de modos e géneros vocacionados para representar não propriamente o homem num solitário diálogo consigo mesmo, mas universos dotados de objectos e habitados por gente «em acção» – universos que tendem, por natureza, a adquirir uma clara autonomia e a criar o sentimento de que existem ‘fora de nós’? A resposta de Régio a tal problema não consta de uma obra que o aborde em particular; está, antes, associada a um conjunto de tentativas dispersas, de que «Lance de vista», publicada no n.º 6 da *Presença*, terá sido a primeira e a mais ingénua, mas não a menos relevante, como teremos oportunidade de ver. Na verdade, entre as suas observações iniciais, estão as seguintes: «Este homem extraordinário é artista quando possua meios de exteriorização das suas faculdades anormalmente desenvolvidas. A realidade lhe servirá então de pretexto, de motivo, para exteriorização dos seus dons; para comunicação deles aos outros».

Independentemente do que ele diz e do respectivo contexto, importa sublinhar neste excerto uma das primeiras tentativas regia-

nas de esboçar aqueles que irão tornar-se factores decisivos na elaboração de uma poética mais abrangente. Em primeiro lugar, temos o «Artista», esse «homem extraordinário dotado de faculdades anormalmente desenvolvidas», sobre o qual já nos pronunciámos suficientemente no item anterior. Em segundo lugar, aparecem-nos os chamados «meios de exteriorização», um sintagma concebido para designar a «linguagem», o carácter forçosamente verbal das obras literárias. Em terceiro lugar, surge a «realidade» – ou ainda, com as maiúsculas tal e qual: a «Natureza, a Vida, a Realidade exterior» –, aquela «parcela» com que a lógica profunda de qualquer 'expressivismo' não pode deixar de entrar em conflito, sob pena de sancionar automaticamente a sua maior adversária: a «arte sociológica, moralista ou realista». Finalmente, ocorre aquilo que já se começava a perceber por ser intrinsecamente de Régio: o entendimento da arte como um fenómeno comunicativo, carecente dos «outros» para de facto se cumprir. Esta necessidade de articular a «expressão» com a «comunicação» radica, como se conclui, na nossa comum «humanidade», um tema recorrente na poética de um escritor que não se esquece, todavia, de criar hierarquias e estabelecer diferenças no pólo receptor. É o paradigmático caso dos três tipos de eventuais espectadores de uma peça de Ibsen – o vulgar ou comum, o «intelectual» ou «fino especialista» e o «verdadeiro» ou «perfeito» – a quem ele dedica várias páginas no mais denso e original dos seus ensaios<sup>21</sup>. Escusado será acrescentar que onde está «espectadores» poderia estar «leitores»: não faltam na obra do autor considerações<sup>22</sup> que abonem a troca...

De resto, as suas obras estão providas de frases, algumas lapidares, que nos ajudam a melhor entender a matéria em apreço. Atente-

21 *Em torno da expressão artística*, Lisboa, pp. 59-66.

22 Reflecti sobre isto em «Críticos e criticados. A. Nobre visto por J. Régio», *Literatura Portuguesa e modernidade*, Braga, Angelus Novus, 2001, pp. 175-182.

mos, por exemplo, na seguinte afirmação: «arte realizada é expressão conseguida; é comunicação estabelecida; é revelação efectuada»<sup>23</sup>. Reconheço não haver nela, o que realmente a limita um pouco, qualquer referência a algo que Régio repudia reiterada e veementemente: o estilo pomposo, «o exagerado gosto da retórica», «o pedantismo de fazer literatura»... («já a linguagem se transformou de meio em fim; já as obras desistem de propriamente serem obras, para se vangloriarem de experiências»<sup>24</sup>). Em compensação, penso que a dita afirmação contém uma componente fulcral das suas preocupações: a imperiosa conjugação entre a natureza das obras e a sua superior finalidade; só a harmonia das partes – repitamo-lo: uma harmonia com origem no homem-artista... – garante a cabal realização do todo. Em vários dos seus textos, em especial os mais claramente doutrinários, o escritor gosta de enfatizar que a «emoção» (ou a «comoção») estética constitui a finalidade por excelência da obra de arte. Mas a verdade é que nunca – no que mais uma vez se prova a sua ascendência romântica – o Régio ‘moralista’ e o Régio ‘infinetista’ deixam que a referida emoção se mantenha assim tão pura no conjunto das suas ideias. Os exemplos abundam: ficar-me-ei pelo «tendenciosismo» que ele aborda nessa peça de resistência ostensiva ao niilismo contemporâneo que é o artigo «Li-te-ra-tu-ra». Um «tendenciosismo ou intencionalismo – escreve – que se revela em ser toda a obra de arte, além de humana, divina; ou antes: divina adentro de humana». E, sempre pedagógico, acrescenta: «o que quer significar que Deus não é aqui tomado senão como realidade imanente humana»<sup>25</sup>. Imanente ou não, o certo é que, na óptica de Régio, os caminhos da Arte

23 *António Botto e o amor*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1977, p. 30.

24 *Três ensaios sobre arte*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1980 p. 95.

25 *Páginas de doutrina e crítica da 'Presença'*, 102.

moderna teimam em cruzar-se com os caminhos (ou com a gramática...) de Deus.

2) Os grupos literários constituem um peculiar microcosmos, feito de afinidades e de diferenças. Aos estudiosos importam umas e outras; aos intervenientes, enquanto tais, quase sempre só as segundas. Cerca de vinte anos depois do aparecimento da revista, o João Gaspar Simões do imediato pós-guerra decide fazer, no sintomático *Natureza e função da literatura* (1948), o que ele chama «uma *mise au point*»<sup>26</sup> das suas ideias. Não lhe faltam motivos: i) a recente publicação do polémico «Qu'est-ce que la littérature?», de J. P. Sartre; ii) a conflitualidade aberta entre os vários «humanismos» da época (o marxista, o liberal, o existencialista...); iii) as permanentes tensões de um campo, onde a moderna ideia de originalidade (que a geração presencista reavivou...) continuava em alta; iv) a íntima necessidade de se testar a si mesmo, de introduzir na sua reflexão os resultados de uma experiência já relativamente longa e multifacetada. Não olvidemos que, à época, Gaspar Simões era um ficcionista, editor e crítico reconhecido; que passara a dedicar ao género romance (criando, teorizando, traduzindo...) uma particular atenção<sup>27</sup>; que se havia tornado mais comedido em relação às anteriores 'certezas' bergsónicas... Ser mais comedido não significa, no entanto, romper com o património da *Presença*; significa preocupação acrescida com ele. No prefácio do referido ensaio, o escritor mostra-se determinado em relembrar princípios e reiterar posições: «se, para subsistir, a literatura tem de suicidar-se – não serei eu quem colabore no seu suicídio»<sup>28</sup>. E não

26 *Natureza e função da literatura*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, p. 11.

27 Por exemplo: *Tendências do romance contemporâneo* (1933), *Crítica I. A prosa e o romance contemporâneos* (1942), *Caderno de um romancista* (1943), *Ensaio sobre a criação no romance* (1944)...

28 *Natureza e função da literatura*, p. 11.

colaborará. Nem agora, nem depois, apesar das inflexões conjunturais, como as que se prepara para fazer.

Na parte dedicada à «criação poética», estribei-me sobremaneira n' *O mistério da poesia*, por ser um livro marcante na definição do pensamento de Gaspar Simões. Não fui, ademais, indiferente a um título que, num quadro embora moderno, aproximava as ideias do autor – e, com as dele, as presencistas – da imagem do poeta 'possesso' ou 'inspirado'. Ao proceder de modo idêntico com *Natureza e função da literatura*, verifico que o título tende a orientar as nossas expectativas num sentido bem diferente. Não direi num sentido 'técnico', pois Gaspar Simões está muito longe de ser um *scholar*. Mas é com certeza um título revelador daquilo que, em momentos críticos, um 'amante' da literatura acossado é capaz de fazer para a salvar. Vou dar dois exemplos (apenas dois, já que me não interessa tratar do livro, mas dos aspectos que nele avultam como constantes do ensaísmo do escritor). O primeiro é uma retratação; consiste nas dúvidas lançadas sobre alguns conceitos regianos que o próprio Simões havia perfilhado: por exemplo, o de «génio» entendido como «espécie de princípio animador de todas as artes» (p. 17); ou os de «Artista» e de «personalidade invulgar», tidos por imprecisos e pouco funcionais (p. 15)... O segundo corresponde ao reconhecimento quer do carácter institucional da literatura – «um fenómeno social e histórico» –, quer da «personalidade definida» (p. 19) do escritor, percebido agora como um «homem concreto» (p. 18), situado num contexto específico e acorrentado a uma língua particular (pp. 49 e ss.).

É óbvio que Gaspar Simões se sente sob pressão. Reage aos acontecimentos (a Sartre, no caso...), mas percebe-se que a sua reflexão – pressupostos teóricos, instrumentos de leitura, disposição dos argumentos... – não está à altura da do contendor. Restam-lhe os recursos próprios, que são armas não despidiendas no Portugal urbano da época: a sua especial sintonia com essa versão lusa do «espírito da

*NRF*» que é o «espírito da *Presença*» (um «humanismo» decidido a interpelar outros «humanismos» ...); e a progressiva convicção, refinada por anteriores polémicas, de que o fenómeno literário se não reduz a uma espécie de epifania individual – antes possui, conforme se viu em Régio, uma dimensão intrinsecamente comunicativa. Daí as suas referências ao autor, ao leitor, ao mundo e às «palavras» – factores que Simões, a braços com muitas frentes de trabalho, desenvolve ou sugere de modo insistente, mas pouco sistemático (contrariamente ao que parece transparecer das frequente divisões e subdivisões de vários dos suas obras: *António Nobre, precursor da poesia moderna*, *Caderno de um romancista*, *Ensaio sobre a criação no romance*, etc....). Procuremos ver como ele os encara e ‘trabalha’ no momento em que resolve demarcar-se de alguns dos seus pontos de vista anteriores (para abreviar, vou agrupá-las em pares: autor / leitor; mundo / linguagem)

a) Autor / leitor – A demarcação de Gaspar Simões relativamente à origem das obras não corresponde a um corte irreversível com a ideia de que se nasce escritor. O que, na verdade, muda, e é relevante, são os fundamentos. Onde antes imperavam forças irreprimíveis e enigmáticas, opera agora uma faculdade inata, cujas afinidades com o génio natural aristotélico me parecem óbvias: «Assim como há indivíduos que nascem solicitados pela acção; outros há que nascem atraídos pela expressão» (p. 23). Uma atracção, porém, que se não esgota no objecto do seu ‘romântico’ desejo; que conhece os elementos inerentes ao exercício da actividade literária e deles carece. Ouçamo-lo: i) «o artista não é artista em si mesmo, mas nas obras que realiza» (p. 25); ii) «*realizando-se a si próprio* através da obra literária, o escritor *realiza consigo* os seus leitores» (p. 54). Estas afirmações são perfeitamente articuláveis com grandes princípios presencistas: com o de «transposição» da vida na obra (o «impessoalismo pessoal»...) e o da persistente recusa dos preconceitos (pré-determinações, pré-

-juízos...) de inspiração ideológica, sejam eles marxistas ou católicos, p. 55 e ss.). São, além disso, afirmações que encerram, pelo menos enquanto atitude repetidamente assumida, uma pequena novidade (e digo ‘pequena’, porque já anos antes Simões se referira ao leitor como «colaborador» do romancista<sup>29</sup>): a do necessário envolvimento (uma construção recíproca...) entre a o escritor e a obra, primeiro; e entre o escritor e o leitor, depois. «A missão do escritor – escreve em itálico – é uma missão de solidariedade na descoberta do mundo» (p. 54). Ou, então, de modo rebarbativo, mas insofismável. «a literatura é uma forma de realização da personalidade daquele que, realizando-se a si próprio, fornece, ao mesmo tempo, ao leitor um meio de tomar consciência da própria personalidade de que é inconsciente portador» (p. 60). Resumindo e simplificando: realizar o autor, consciencializar o leitor. Se a fórmula é minha, a posição é dele; e traduz bem um global entendimento da literatura como modo elevado de conhecimento (espécie de filosofia para o «homem comum», segundo arrazoado do próprio, a páginas 61-62, em torno de uma rivalidade que remonta bem longe, como se sabe...).

b) Mundo / linguagem – No conjunto da obra de Gaspar Simões, o vocábulo ‘mundo’ não apresenta um significado preciso. Varia conforme os contextos, participa em expressões conhecidas («mundo exterior», «mundo interior»...), é amiúde substituído por congêneres («real», «realidade», «vida»..., para não referir aquele curioso «orbe criado pelo romancista» que aparece num artigo de 33). Percebe-se, naturalmente, o que antes de mais o autor nele busca: a possibilidade de conter tudo quanto se apresenta à consciência humana (o que supõe ‘alteridade’), a fim de ser percebido e assimilado (o que supõe relação). No caso da «linguagem», o panorama do rigor não melhora muito; e as principais razões são: i) a pouca atenção que, em geral,

29 *Novos temas*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1938, p. 223 e ss.

ela merece a Simões (e à *Presença...*) enquanto factor constitutivo da nossa singularidade; ii) o facto de a sua directa ou indirecta chamada à colação se encontrar sempre revestida de uma grande ambiguidade. Ora é vista disforicamente, quando se concentra em si mesma e impede a livre expressão dos indivíduos, ora positivamente, quando acontece o contrário, quer dizer, quando se torna invisível, transparente; quando se consegue 'colar' às coisas e às pessoas... O livro *Natureza e função da literatura* tem, na esfera dos vocábulos em causa, uma dupla vantagem. A primeira é a de se poder observar Simões numa inusual reflexão (em clave sartriana modificada...) acerca da «linguagem» nas obras literárias. Como seria de prever num presentista, a ocasião é aproveitada para uma resoluta ratificação de velhas prioridades: «a literatura é, por essência, uma forma de utilização das palavras em ordem a atingir, através delas, uma realidade que não está nelas próprias» (p. 28). Ao contrário de Sartre, que subtrai à poesia essa dimensão instrumental, Simões alarga-a a toda a literatura: «a própria poesia, enfatiza, é significação» (p. 29). A segunda vantagem é a de nos convidar a um rápido balanço, com o contributo de outras obras, sobre o papel que o «mundo» cumpre na gestação e consolidação do pensamento teórico, doutrinário e crítico do escritor.

Dado o peso conferido pela *Presença* à expressão do eu, Gaspar Simões sente uma grande dificuldade em pensá-lo como um todo. Para ele, há o «mundo interior», a que a poesia, a subjectividade e o verso<sup>30</sup> estão associados; e o «mundo exterior», esteio natural da ficção narrativa, da objectividade e da prosa. São evidentes, para a revista, os riscos deste último caso: tornar-se suspeita de posições ditas «realistas», onde a questão das origens é por natureza tabu. E há razões para tal suspeita: ao jeito de Stendhal, e de forma mais ou

30 A categoria «verso» é da minha responsabilidade. A oposição é feita sempre em termos de «poesia / prosa».

menos consistente, sempre Simões considerou o romance moderno como «espelho da vida». Nunca, todavia, sem adequadamente realçar aquilo a que chama «o factor criador propriamente dito»<sup>31</sup> (leia-se: «o romancista»), responsável manifesto por alguns dos seus mais eloquentes instrumentos conceptuais. Vale a pena destacar os seguintes: i) O de «deformação», que desempenha no seio do modo narrativo um papel semelhante ao que a «transposição» desempenha no seio do modo lírico<sup>32</sup>. ii) O de «imaginação psicológica», que pressupõe, como já tive ocasião de dizer noutra lugar, a capacidade de reconstituir ficticiamente a vida, em toda a sua plenitude, indeterminação e surpresa («imaginar a realidade, segundo uma visão ainda não transformada em hábito»). iii) E o de «verosimilhança profunda», para referenciar as indispensáveis «condições de veracidade» que os factos imaginados devem conter (que o mesmo é dizer: criativa recuperação das vivências que o romancista entretanto acumulou). Uma nota, a terminar: para Simões, uma coisa é ser «prosador» (o que escreve bem...), outra ser «romancista» (o que constrói «pequenos mundos», específicos «microcosmos»)<sup>33</sup>. Portugal abunda nos primeiros e tem falta dos segundos. Tal opinião viria a dividir os presencistas – Régio de um lado, discordando; Simões e Casais do outro, embora estes com ‘gradações’ e até ‘incertezas’<sup>34</sup> –, facto que não poderá deixar de merecer especial atenção a um estudo mais circunstanciado...

3) A separação a que procedi entre «Criação poética» e «Natureza e finalidade da arte literária» não foi inocente. Teve o intuito de inocular na estruturação do trabalho um outro significativo aspecto da poética presencista: a tendência para dissociar e contrapor os concei-

31 *Caderno de um romancista*, p. 196.

32 *Ibid.*, p. 198 e ss.

33 Cf. o meu *Literatura Portuguesa e modernidade*, pp. 183-190, especialmente p. 188.

34 Vd., por exemplo, «Apologia do romance português», *O romance (teoria e crítica)*, pp. 269-272.

tos de «poesia» e «literatura». A obra que melhor interpreta essa tendência é, a meu ver, a de Adolfo Casais Monteiro – uma figura que cedo se destaca pela sua característica sintonia com a lógica profunda do mundo moderno. Para além dos atributos que em sede teórica é costume emprestar-lhe, a modernidade implica trajectos singulares, pois é neles, e com eles, que ela se produz, desenvolve e reconhece. Ora, o trajecto do autor de *De pés fíncados na terra* é a todos os títulos marcante: a) porque se alimenta da ‘morte de Deus’ e da concomitante superioridade do discurso artístico-literário sobre os discursos religioso e filosófico («a obra de arte é para mim a mais alta expressão da existência»<sup>35</sup>, afirma ele em 1968, poucos anos antes da sua morte); b) porque nele avultam duas facetas indicativas de forte personalidade e não necessariamente contraditórias – a do rebelde (que se pode observar em vários artigos, nomeadamente nos juvenis «Os ídolos derrubados» e «A arte contra a ordem») e a do demiurgo (responsável, entre outras coisas, por aquilo que a certa altura, e com visível orgulho, é intitulado de «humanismo criacionista»...); c) e porque nos permite observar de perto a clara inserção de uma cunha – Casais virá mesmo a falar de «uma distinção fundamental» – entre o que mergulha, ou procura mergulhar, no âmago da nossa existência (a ‘poesia’) e o que interpela, ou procura interpelar, o mundo em que estamos lançados (a ‘literatura’). Como é que Casais chega aqui, à consagração deste binómio em determinantes «ensaios» seus?

No respeito pela hierarquia que ele mesmo institui, passemos à ‘poesia’, domínio cuja compreensão muito beneficiará se remetido à ‘cultura de negação’ que – em registos e graus variados (atente-se nos últimos itens) – inspirou o pensamento e até a vida de Casais. Essa cultura começa por ostentar como adversário principal o «clasicismo» (mais tarde corrigido para «academismo»), vocábulo que,

35 *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, p. 107.

na gramática do autor, encerra aspectos com que de facto ele jamais pactuará: i) o princípio da imitação, qualquer que seja a respectiva versão (da natureza ou dos ‘antigos’); ii) e o que desse princípio decorre necessariamente – a bipartição matéria / forma, a ‘intrumentalidade’ da linguagem e o entendimento da fenómeno poético como «formalismo» (mero pretexto para «frios exercícios retóricos»<sup>36</sup>). À medida que os anos passam e as leituras se multiplicam (Super-vielle, Baudelaire, Rimbaud, Breton; os nossos Pessoa, Sá-Carneiro, etc., etc...), a iconoclastia de Casais acabará capturada por processos mais sofisticados de confronto, nomeadamente por aquilo que, a propósito do alto romantismo, Georges Gusdorf chama «a via negativa» – uma via estribada na «abertura e superação» que o *não* também pode conter<sup>37</sup>... Trata-se de um componente que proporciona ao autor do sugestivo *A palavra essencial* – sugestivo, pois reúne apenas «estudos» dedicados à poesia – um olhar verdadeiramente crítico, nunca resolvido, sobre a natureza e função da moderna poesia. Para ele o autêntico acto poético tem pouco, ou muito pouco, a ver com o egotismo que uma parte significativa dos poetas portugueses se habituaram a cultivar; bem pelo contrário: é um acto total, que leva o homem («a voz humana») – na inderrogável companhia do mundo e da linguagem – à perpétua recriação / reinvenção da odisseia que protagoniza.

Protagoniza, porém, como: de um modo livre, autónomo, ou sob o impulso de que o ultrapassam? E com que finalidade? Consciente do emaranhado de questões que lhe coloca a sua actividade, Casais procura ser peremptório: «A arte não é senão vida, não é senão o supremo esforço do homem para não morrer!». Bem vejo que se trata de palavras de 44, porventura demasiado genéricas e que não con-

36 *Considerações pessoais*, p. 31.

37 Georges Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, p. 116.

templam a atmosfera sombria e problemática que virá a apoderar-se do autor. No entanto, alguma coisa há nelas que, sendo lugar comum, merece ser destacado: a ideia da arte (ou da poesia, que é no que ele de facto está a pensar...) como forma de subtrair o homem à morte. Será mesmo essa a ideia que inspira os aspectos mais substantivos do pensamento de Casais acerca do tema em questão. Primeiro, o sistemático enaltecimento da «impureza existencial», componente cuja falta na consabida concepção crociana de poesia (a que dedica um artigo) o leva a não subscrever esta por inteiro. Segundo, a percepção de que a comunicação poética liberta as palavras do seu sentido usual, reconduzindo os homens à «realidade integral» de que se encontram excluídos no dia a dia. Terceiro, o controlo que, apesar de tudo, consegue manter sobre o 'nada' e a 'ausência' (talvez melhor: sobre o niilismo contemporâneo), figuras ou categorias que para ele pressentimos sortílegas (quando, por exemplo, se abeira de Pessoa e poetas afins; quando se pronuncia sobre «A ideia de modernidade»; ou quando, enfim, o vemos transitar da sua condição de ensaísta para a de poeta...). Quarto, o traçado a que procede das suas próprias raízes na área da chamada 'tradição do novo' (uma tradição onde Baudelaire é o eixo, e Rimbaud – o Rimbaud da revolta, da aventura, do *inconnu*... – o seu legítimo descendente imediato).

À margem da família que este último funda, a dos «videntes», fica a dos «artistas» (Mallarmé, Valéry, o predecessor Edgar Allan Poe...), expressão máxima de um formalismo que, a outro nível embora, se presume não menos cerebral e castrador do que o clássico. Há, nesta questão do formalismo moderno (que envolve, como se sabe, toda uma vasta e poderosa corrente intelectualista ao longo dos séculos XIX e XX), uma clara dificuldade de Casais em aceitar que a emancipação da linguagem poética seja compaginável quer com a disciplina e a maestria, quer com a sua peculiar materialidade (o som, a grafia, o 'significante'...). Estou em crer que tal facto se deve não apenas aos

preconceitos geracionais; entronca sobretudo no julgamento superficial e interessado do que a emancipação (revolução...) em causa comportou desde as suas origens mais remotas (entenda-se: desde o chamado «romantismo teórico» do Círculo de Iena e respectivos adquiridos nesse capítulo: o autotelismo, a motivação, a coincidência entre o ‘dizer’ e o ‘fazer’, etc., etc...). Mesmo quando perspicazes e construtivas – um exemplo: «os grandes poetas pós-simbolistas, os Rilke, os Pessoa, os Eliot, os Apollinaire conservam-se numa ambivalência característica entre o artista e o vidente»<sup>38</sup> –, as suas observações são-no sempre de molde a que não restem quaisquer dúvidas sobre os projectos que procuram escapar ao homem e à sua circunstância (caso da sua declarada aversão ao parnasianismo e ao concretismo<sup>39</sup>). Circunstância aqui porquê? Porque, no que toca à moderna problemática do tempo (da «experiência temporal»), Casais faz gala em destacar-se de Régio: o que para este é efémero e perecível, medianeiro vulgar do eterno, para ele – e nisso é na verdade o mais actual dos presencistas – está dotado de uma «vida» cuja *uniqueness* compete à arte captar e fazer perdurar<sup>40</sup>.

A tolerância do escritor em relação à preeminência da ‘poesia’ tem muito a ver com a sua simpatia pelos objectivos fulcrais da aventura surrealista: «transformar o mundo em termos marxistas e modificar a vida em termos rimbaudianos»<sup>41</sup>. Trata-se de uma simpatia que o não impede de dar guarida à ‘literatura’ – conceito que André Breton e respectivos apaniguados tinham provocatoriamente transformado em inimigo principal, através de um agitado processo que Casais prefere interpretar como necessário e autocatórtico (o «voltar-se

38 *A palavra essencial*, 2ª ed., Lisboa, Verbo, 1972, p. 108.

39 *Ibid.*, pp. 78-89.

40 *Ibid.*, pp. 34-36.

41 *Ibid.*, p. 112.

[da literatura] contra si própria para se salvar»<sup>42</sup>). Torna-se evidente que, com tal interpretação, o autor de *O romance (teoria e crítica)* – um grosso livro onde se reúnem os textos até então consagrados ao género em causa, inclusive os constantes de obras anteriores – está no mínimo a ambicionar o seguinte: i) não pactuar com a ideia da ‘morte da arte’, qualquer que seja a sua versão, fundamento ou grau; ii) mostrar que a arte literária, segundo fora entendida desde o colapso do classicismo, continuava no essencial a assentar em duas grandes «forças vitais». São elas: a «lírica», apresentada como «o protótipo e a mais representativa das formas poéticas em geral» (M. H. Abrams); e o «romance», que o próprio Casais define, em termos próximos dos do influente professor norte-americano, como a «mais representativa das formas da prosa»<sup>43</sup>.

Esta ideia da especial representatividade do romance no contexto da modernidade não é original. Como outros estudiosos, Casais também pensa que ele é o género narrativo mais característico do mundo desencantado ou ‘desdivinizado’ em que vivemos. O que é que, porém, o leva especificamente a tal convicção? Eu diria que a comprovada capacidade que o romance tem de nos ‘representar’, ‘interpelar’ e ‘pensar’ – aspectos entrelaçados e de intensidade variável, que a sua prática ensaística irá relevando de acordo com os encontros que se dão entre ele e as obras. Vejamos, muito resumidamente, cada um desses aspectos, não sem antes lembrar (o que estará decerto associado ao seu interesse pelo género) que Casais foi, além do mais, um homem de acção e de convicções: exilado no Brasil desde 1954, lá morreu, em 1972, sem nunca ter regressado a Portugal. O primeiro (‘representar’) corresponde a uma reiterada preocupação sua: identificar o romance – que supõe acção, gente de «carne e osso»,

42 *Ibid.*, p. 106.

43 *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, pp. 34-35.

concentração sobre a realidade – como aquela forma literária vocacionada para a «representação da vida humana dentro do tempo»; tudo o que nele acontece deve ser «verosímil», consistente, «realista», independentemente da utilização que deste último conceito tenham feito correntes literárias conhecidas<sup>44</sup>. O segundo (‘interpelar’; mas podia ter sido: ‘agir’, ‘intervir’...) refere-se ao facto de o romance envolver autores e leitores, gente que vive em sociedade e dela se não pode alhear; embora crítico em relação ao romance de intervenção social (sobretudo quando visivelmente próximo da propaganda), Casais julga que não há arte «pura», e menos ainda um romance completamente desinteressado dos problemas humanos<sup>45</sup>. O último (‘pensar’) remete para as potencialidades reveladoras de um género propício a tudo abarcar e ensaiar; de resto, a passagem dos anos só viria a confirmar aquilo que se pode observar no ainda jovem Casais perante Dostoievski: o seu apreço pelas obras que aliam o romanesco ao reflexivo, a necessidade de romper (de «exceder os limites»<sup>46</sup>...) ao incremento cognoscitivo, as acções dos homens às mais recônditas motivações delas. E não foi ele – com argumentos falaciosos e elitistas, é certo – quem, em título de artigo, chamou ao romancista «filósofo do homem comum»?...

4) Terminei a parte dedicada à «Criação poética» com uma breve reflexão sobre o significado profundo das polémicas que a revista – por intermédio de Simões e Casais, não propriamente de Régio... – travou com o racionalismo crítico de António Sérgio. Chegou a altura de fazer o mesmo com as relativas às funções ou finalidade da literatura, polémicas que foram mais sinuosas e tiveram outras consequências. Digo mais sinuosas, porque estamos perante uma

44 *O romance (teoria e crítica)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964, pp. 54, 43-44 e 8-9.

45 *Ibid.*, pp. 46-50.

46 *Ibid.*, p. 55.

confrontação prolongada e com diversos episódios, uns de carácter intergeracional, os mais conhecidos e estudados (Carlos Reis, Alexandre Pinheiro Torres, António Pedro Pitta...), outros de carácter intrageracional, que prelidiam ou acompanham os anteriores e talvez mereçam ser alvo de um olhar diferenciado. Para melhor se perceber o que de facto terá estado subjacente à mencionada confrontação – a qual viria a envolver vários órgãos e personalidades ao longo da segunda metade da década de trinta, princípios da de quarenta –, creio particularmente fecundo nela considerar três grandes vectores, cada um com os seus figuras e traços mais representativas.

Em primeiro lugar, temos o vector – que é naturalmente o de Régio e Simões – correspondente à '*Presença* matricial'. Tem raízes nos artigos-manifesto da revista (números 1 e 9) e foi responsável pela construção e imposição de uma imagem de marca tão forte (o chamado «presencismo»), que logo ela se tornou no filtro através do qual a geração passou a ser percebida no campo literário e fora dele. Os seus traços definidores – a conjugação de um humanismo universal (sob a capa do individualismo estreme) com a acendrada defesa da autonomia da arte – remontam à reformulação de teor cognoscitivo a que o romantismo submeteu a estética kantiana. De seguida, surge o vector da '*Presença* dissidente' – 'dissidente', porque em choque cíclico com o anterior, potenciando tensões ou concretizando a ruptura. Abrange aquelas personalidades que fazem parte da geração, mas deixaram ostensivamente de colaborar na revista (caso de Albano Nogueira, principal crítico, e codirector durante três números, da rival *Manifesto*) ou hipotecaram a respectiva continuidade (caso da frontal oposição de Casais, em nome da «arte tendenciosa»<sup>47</sup> – não confundir com «útil» – ao conceito de

47 Nesta época, Casais esforça-se por conciliar «velhos» e «novos». Para ele, não há «arte pura» ou «inútil», como quer Simões; toda a arte é «tendenciosa», porque mediata ou ime-

«inutilidade» simoniano). Ao nível dos valores, o vector em causa mantém-se sob a alçada subliminar do romantismo (mais um argumento a favor daqueles que interpretam esta categoria igualmente como um megaperíodo composto de múltiplas metamorfoses, ideia que, de resto, Casais perfilhará). A diferença reside no facto de ele se apresentar socialmente comprometido – equilibrar o «homem com os homens», o «Indivíduo» com o «Colectivo»<sup>48</sup>...–, o que está longe de ser inédito entre nós (o exemplo mais concludente talvez seja ainda o da ‘Geração de 70’). Por fim, aparece o vector dos «neo-realistas», todos fiéis leitores da *Presença* e alguns até seus colaboradores esporádicos. Como é hábito nas disputas intergeracionais, os ‘novos’ estão sobremaneira dependentes (imersos *a contrario*, por assim dizer) do sistema de normas que intentam denunciar e subverter. Nesta circunstância, o processo de construção do ‘realismo socialista português’ (na verdade o designativo mais adequado) pode ser perspectivado do seguinte modo: i) redução da *Presença* ao ‘presencismo, explorando e fomentando, em favor do segundo membro, a circulação de binómios conhecidos (arte pura / arte social, arte pela arte / arte de intervenção, arte desinteressada / arte interessada...); ii) convivência com a ‘*Presença* dissidente’, uma forma hábil de alargar apoios e de legitimar opções com *algumas* afinidades (sublinho *algumas*, porque convém não confundir o empenhamento livre de uns com o dirigismo indisfarçado de outros); iii) assunção do veio materialista da modernidade, agora, porém, na variante mais recente e elaborada (o marxismo, com toda a sua carga de conceitos ditos ‘científicos’: infra e superestrutura, alienação, ideologia, etc., etc.); daí a ataque sistemático ao idealismo romântico e pós-romântico e

diatamente presa ao tempo que a viu nascer. Sobre esta questão, vd. *O romance (teoria e crítica)*, pp. 46-50.

48 Palavras colhidas em A. Nogueira («A. Gide e o imperativo da consciência», *Manifesto*, 1, Coimbra, Jan. de 1936, p. 7).

a decorrente recuperação da 'retórica' realista e naturalista (representação mimética da realidade envolvente, apagamento da instância e do processo de enunciação, discurso não modalizado, linguagem transparente, etc...).

ABSTRACT

The author takes a look at his long relationship with the *Presença*, namely with its doctrine, theory and critique. Divided into four large parts – 1) poetic creation, 2) nature and purpose of the literary art, 3) matters of history and time periods, 4) defense and exemplification of the critique –, the essay aims at showing how the reflexive work of José Régio, Gaspar Simões and Casais Monteiro, great names of this generation, are backed by chains of thought typical of modernity, i. e., that vast time scope between the end of the 18<sup>th</sup> century and the second half of the 20<sup>th</sup> century.

*Nota:* Ocupar-me-ei dos pontos restantes (história e periodologia literárias; defesa e ilustração da crítica) em próximo artigo.

Ponta Delgada, 22 de Maio de 2008.