

UMA SUCESSÃO DE POÉTICAS: DA PRESENÇA À ÁRVORE

Fernando Guimarães

Universidade Católica Portuguesa/Centro de Estudos do Pensamento Português

Para caracterizar a poética presencista há três nomes a considerar com especial destaque: José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. Mas diga-se desde já que tal poética compreender-se-á melhor se a confrontarmos com a do Modernismo. Será por aí que começaremos...

Apesar de os presencistas terem valorizado devidamente as grandes figuras do nosso Modernismo, facilmente se reconhece que as suas conceções no domínio da criação artística e da crítica apontavam direções que eram diferentes. Uma noção central da poética presencista podia ser expressa por uma palavra que vai ser muitas vezes usada: autenticidade. Ora, segundo o ponto de vista defendido por Fernando Pessoa, a relação entre a sensibilidade e o pensamento que subjaz à expressão poética assentaria numa noção diferente, que seria a de *fingimento*, para utilizarmos uma palavra consagrada pelo autor do poema “Autopsicografia”, que aí a utiliza como se se tratasse de uma arte poética onde linguagem e metalinguagem se interpenstrassem.

Há, pois, uma dualidade ou, se se preferir, uma multiplicidade de linguagens que assenta na deriva de sentidos que decorre da própria natureza da expressão poética. Ora isto nem sempre foi devidamente valorizado em recorrentes críticas, sobretudo vindas dos presencistas, que punham a questão da sinceridade ou da autenticidade do poeta. José Régio, num dos seus primeiros livros, que traz a data de

1925 e se intitula *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, considera, em prejuízo de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro como o poeta de referência ou “mestre” do Modernismo, na medida em que aquele vinha comprometer, devido à sua opção pela heteronímia, a tal sinceridade que os presencistas consideravam exigível na expressão poética. É que Fernando Pessoa falava, com efeito, da “inexplicabilidade da alma humana”, o que fazia com que a abordagem de qualquer obra de arte devesse estar sujeita, na sua opinião, a “uma leve aura poética de desentendimento”.

Gaspar Simões irá pôr também reservas a tal ponto de vista, embora reconheça a importância do fingimento na criação artística:

Que um artista saiba fingir o que não sente no momento em que se exprime, está certo. Fingir-se saudosos quando vazios de saudades é próprio do artista. Toda a expressão superior de um sentimento pressupõe em quem o exprime, e enquanto o exprime, capacidade de fingimento. Ai daquele que, vencido por dor pungente, tente dar-lhe expressão artística sob o domínio desse sentimento. Não é no acto de sofrer que o artista melhor se exprime, mas depois, mais tarde, quando a dor se transformou já em experiência.

Ora é essa experiência vivencial que Gaspar Simões valoriza. Em 1928, escreve um artigo no n.º 14-15 da *Presença* que se intitula “Modernismo” e onde se considera que a arte é, como diz, “uma *transposição da vida*”, porque “entre os sentimentos, as sensações, as ideias *vividas* há uma verdadeira transição”, de tal modo que “um artista recebe a vida, e devolve-a como ela lhe é”. Tendo isto presente, verifica-se que aquele fingimento que Gaspar Simões considerou é uma forma de transposição *da vida*, o que faz com que apareça apenas como que diferido em relação a uma sinceridade ou autenticidade essenciais, as quais vêm ao encontro do chamado psicologismo presencista.

A poética do Modernismo afasta-se dessa tão louvada transposição da vida. Ela irá valorizar outros aspetos que se situam verbalmente no texto poético, tendo Pessoa apontado aqueles que hão de informar a sua própria poesia: uma derivação dramática que conduz à heteronímia, o princípio de construção ou organização do poema, a complexidade entendida como uma forma de complementaridade entre emoção e intelectualização, um sentido de objetividade textual que faz com que esteja o “autor fora de sua pessoa”. O heterónimo que assina Álvaro de Campos considera em 1935, na revista *Sudoeste*, este problema tendo em vista a relação sinceridade-insinceridade: “Shakespeare era essencial e estruturalmente fictício; e por isso a sua constante insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grandeza”.

É sempre a um nível textual que, na poesia de Pessoa, há de ocorrer uma espécie de jogo entre sentir e pensar. Considerando o poema de 1914 “Ela canta, pobre ceifeira”, quando aí se afirma que “o que em mim sente está pensando”, logo reconhecemos que este passo deve ser lido à luz do artigo saído em 1912 em *A Águia* sobre “A nova poesia portuguesa”; nele a noção de complexidade poética é apresentada precisamente como sendo a intelectualização de uma emoção e a emocionalização de uma ideia.

É este cruzamento que acaba por acompanhar ou dar sentido à noção de fingimento. Num texto que se destinava a servir de prefácio à por ele pretendida publicação da sua obra, o qual foi recolhido por Teresa Rita Lopes em *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, somos confrontados com esta questão: “Finjo? Não finjo? Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas coisas passaram-se, garanto; onde se passaram não sei, mas foi tanto quanto neste mundo qualquer coisa se passa, em casas reais, cujas janelas abrem sobre paisagens realmente visíveis. Nunca lá estive – mas acaso sou eu quem escreve?” Dir-se-ia que o que fica é apenas o que se escreve, desaparecendo ou

ficando comprometido quem escreve. É esta a objetividade capaz de anular derivas de natureza propriamente subjetiva.

O fingimento, a insinceridade conduzem a tal objetividade: “o artista não exprime as suas emoções”. É a partir daqui que Fernando Pessoa, na sua obra, se há de encaminhar para o que designa por “literatura dramática”, sendo nela a sinceridade ou a autenticidade postas entre parêntesis. Como nos dirá, a sinceridade de Hamlet não é a sinceridade de Shakespeare, até porque Hamlet pode ser insincero em relação a si mesmo fingindo uma loucura que afinal não é dele. Do mesmo modo a sinceridade de Ricardo Reis, Alberto Caeiro ou Álvaro de Campos não é a de Pessoa. A heteronímia vai conduzir a expressão verbal àquela objetividade que, de acordo com a modernidade, será a própria manifestação da escrita poética.

Estes pontos de vista entram em conflito com algumas das mais firmes convicções dos presencistas. Para José Régio ou para Gaspar Simões, o que se sobreleva na criação artística é o momento de criação, isto é, a génese da obra de arte. A realidade verbal ou expressiva acaba de certo modo por ser minimizada e, por vezes, confundida com a pura forma, a tal indesejada retórica.

É certo que Gaspar Simões em *O mistério da poesia* (1931), aliás em expressa consonância com Régio, considera que o poeta “para se confessar tem de se exprimir, para se exprimir tem de ser artista, para ser artista é-lhe indispensável lançar mão de um estilo”. O itinerário da criação artística partia de um limiar – o homem que se confessa – para atingir um momento superior: o homem que se exprime através de um estilo. É a passagem “do plano puramente vital para o estético”; e neste ponto de chegada a figura do artista, por vezes hiperbolizada, ganhava dentro do imaginário presencista todo o seu relevo.

A relação entre o papel do estilo em literatura e a afirmação de uma individualidade literária foi uma questão que preocupou desde

cedo Gaspar Simões. Em 1927, o ano em que principia a publicação da *Presença*, aparece no n.º 8 desta revista um artigo que assina e se intitula “Do estilo”. Defende-se nele a ideia de que o estilo está relacionado com a personalidade do escritor, com o que nele é um “sinal inconfundível”, isto é, com as “profundidades daquele que escreve”. Daí a crítica à insinceridade...

O problema da insinceridade na poesia fez, portanto, com que houvesse um certo desacerto entre os pontos de vista dos presencistas e os de Pessoa, o que ganha especial relevo com o entendimento que aqueles tiveram de duas concepções fundamentais pessoanas a que já aludimos: a do fingimento poético e a de poesia dramática. Eles, os presencistas, desviaram, pelo caminho mais curto da subjetividade, essa concepção de poesia dramática para uma dramatização que supunha uma sinceridade originária que seria artisticamente encenada.

Autenticidade e sinceridade têm a ver com uma referência humana que é transposta para a arte. Gaspar Simões estará muito atento a isso. Daí a crítica que, num artigo intitulado “Realidade e humanidade na arte: a propósito de *La deshumanisation del arte*, de Ortega y Gasset”, saído no n.º 16 da *Presença* (1928), diverge do pensador espanhol quanto à sua opinião de que a arte moderna se caracterizava pela desumanização. Tal desumanização aplicada à arte moderna contendia com o ideal dos presencistas que pretendiam ser modernos sem que a arte deixasse de ter uma forte acentuação humana.

Em tudo isto não deixam de transparecer algumas ideias postas a correr em certos círculos literários, nomeadamente franceses através da consagrada *La Nouvelle Revue Française*, revista onde nomes como os de André Gide ou Jacques Rivière ganham relevo e que se há de apresentar, também, como a da geração que em França se afirma entre 1920 e 1940. Outros nomes a destacar são os de Alain e de Charles Du Bos. João Gaspar Simões num artigo intitulado “Duas formas de lirismo”, o qual saiu na *Seara Nova* no n.º 233 (9 de outu-

bro de 1930), parte da consagrada definição de lirismo feita por Goethe — é a “poesia da circunstância” — entendendo-a nas palavras de Charles du Bos como “um estado de alma” e nas de Alain como algo que “nos possui”. Mas ao lado desta há uma forma de lirismo a que o circunstancial goethiano não se adapta rigorosamente, pois assume, como acontece em Mallarmé, uma direção mais intelectual, passando então a ser a “poesia da circunstância da inteligência”.

Não é por acaso que Régio já admitira em *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa* estas duas formas de lirismo no caso particular de Antero de Quental. Reconhecendo nele uma “natureza de emotivo e de intelectual”, logo aponta para um fundo de sinceridade ou autenticidade patente nessa poesia, o que faz com que ela enraíze numa “atitude pessoal (...) ante os mais altos problemas de universal interesse”.

Todas estas noções confluem para um entendimento muito especial do que os presencistas entenderam por expressão artística. Para além dos contemporâneos Alain e Du Bos, um outro nome ganha especial relevo: é Benedetto Croce. Com efeito, torna-se possível estabelecer uma certa relação entre o modo como os presencistas conceberam o papel que, em arte, desempenha a expressão e as achegas que, no domínio da estética, nos fornece Croce, cuja obra teve alguma divulgação entre nós, tendo sido o seu tão conhecido *Breviário de estética* traduzido para a nossa língua. Fidelino de Figueiredo escreveu para essa tradução um prefácio onde sublinha esta passagem do pensamento crociano segundo o qual, para além de uma “forma lógica do conhecimento”, existe “uma forma intuitiva do conhecimento, que é a obra de arte”, onde a emoção só existe mediante a expressão que a revela. Isto é, torna-se impossível admitir, no caso das relações entre forma e conteúdo, a independência desses dois termos que mutuamente se implicam. Para Régio, aliás, seria “o continente sem conteúdo, a expressão sem o expresso” precisamente o

limite que representaria a expressão retórica quando ela é tornada, como nos diz, “no seu sentido pejorativo”.

Expressão será um dos conceitos-chave em torno dos quais se desenvolverá a reflexão teórica de José Régio no domínio da arte, nomeadamente num livro que publica em 1940 e cujo título é bem significativo: *Em torno da expressão artística*. Mas nessa abordagem chama-se também a atenção para a circunstância de o que é expresso se revelar mediante uma efetiva realização estética. Régio fala mesmo em “mestria técnica”. O artista teria que “adquirir da vida uma experiência direta e interior” para mediante tal mestria – ou, como também diz, “técnica artística” – alcançar a realização da obra de arte.

Verifica-se assim que o que está em jogo é o próprio processo criativo. No caso da literatura põe-se em evidência a génese do texto, e isto que é particularmente evidenciado por José Régio sê-lo-á também por João Gaspar Simões, que se referirá mesmo ao “laboratório da atividade criadora”. Para eles, e para os presencistas em geral, a criação artística converte-se em expressão que passa por um processo de gestação que assenta numa individualidade autêntica. Há, pois, a considerar uma modalidade humana, a qual acaba por ser, de certo modo, transposta para um plano a que não é alheio um implícito sentido ético pelo modo como se recusa o fingimento, a não-verdade, a indiferença. Valoriza-se, pois, “a qualidade superiormente humana da coisa expressa”.

É o que de um modo muito direto se afirma nesta passagem de um artigo que traz o significativo título “Literatura” e que José Régio escreveu para o n.º 45 da *Presença* saído em 1935: “Expressão, sugestão, representação do mundo, a obra de arte não é indiferente; antes é tendenciosa: profundamente tendenciosa”. Régio, recusando qualquer posição que se identificasse desde logo com um amoralismo, chega mesmo a aproximar a arte de valores que se reportam ao sagrado. Assim, ao considerar o que há de *tendencioso*

na arte, admite que ela é, “além de humana, divina; ou antes: divina adentro de humana”. Tudo o que é uma tendência ou uma aspiração “para a beleza, a verdade, a justiça, a harmonia, o amor, a perfeição, – se chama Deus”, acrescentando Régio – de quem será publicada uma obra intitulada *Confissão de um homem religioso* – que “Deus não é aqui tomado senão como realidade imanente humana”, dado que a arte

não procura senão a beleza, mesmo através da fealdade; senão a verdade, mesmo carreando mentiras; senão a justiça, mesmo embaraçada na injustiça; senão a harmonia, mesmo rolando no desequilíbrio; senão o amor, mesmo sob a aparência do ódio; senão a perfeição, mesmo ficando imperfeita. Nisto está a moralidade intrínseca da obra de arte.

Desde logo uma atitude como esta contradiz a crítica de amoralismo que se possa fazer à Presença. Há nela, como que orientada pelo seu impulso metafísico, uma visão que em Régio se torna ascendente; pelo contrário, em Gaspar Simões essa movimentação dir-se-ia ser descendente, porque se orienta de acordo com os pontos de vista então em voga de Freud para o que é inferior, ou seja, o inconsciente, o “indefinível anímico”, as subterrâneas pulsões humanas.

É sabido como a Psicanálise alguma influência terá também, a partir dos anos 20, no movimento literário que se deve sobretudo à intervenção de André Breton, o Surrealismo. Os surrealistas irão procurar na imaginação ou no sonho o que conduzirá à expressão do próprio inconsciente, sendo a revelação desse inconsciente o grande objetivo da Psicanálise. Fiel a esta opinião, mas não às doutrinas de Breton, algumas vezes Gaspar Simões irá buscar aos ensinamentos de Freud o que seria a chave para o entendimento da criação literária.

Por isso, mostrou-se interessado em indagar ou procurar aquelas forças psíquicas através das quais se faz a sublimação do próprio eu.

Tratar-se-ia, segundo a Psicanálise, de uma viagem de ida e volta realizada entre o inconsciente e um abstrato *super-eu* que equivalia aproximativamente ao que Régio, num contexto todavia diferente, entendia ser uma intimidade pessoal que se revelava no caso do génio como “algo que existe em si e por si”. Num caso ou noutro poderíamos falar em sujeito absoluto; este seria o limite de uma abordagem que começou por ser psicológica. Há uma tendência para se assumir uma vivência metafísica que se faz através de um *pathos* – o caso da confrontação, no espírito do poeta, entre Deus e o Diabo é um bom exemplo disso – que a vem intensificar dramaticamente.

Na obra ensaística de Adolfo Casais Monteiro há a considerar, relativamente ao período que estamos a estudar, dois livros: *Considerações pessoais* (1933) e *De pés fincados na terra* (1940). Importa desde já notar, ao considerarmos as reflexões de Casais Monteiro relativas à poética, que esta palavra assume nele, ocasionalmente, um sentido pejorativo; assim, refere-se acusatoriamente, num artigo saído em 1933 no n.º 38 da *Presença*, à “técnica a que chamam poética”, numa altura em que o termo em questão era posto ao lado de outro igualmente condenado, a retórica...

Nos seus textos iniciais de reflexão literária, numa linha que terá continuidade em obras posteriores, há um tom predominantemente polémico que gira em torno do que ele considera ser o colapso da “crítica neoclássica”. Para Casais Monteiro há um princípio que é indiscutível: “o artista é essencialmente o homem que desobedece”. Daí as objurgatórias desferidas contra a literatura demasiado presa à tradição, a um classicismo sujeito à normatividade retórica ou à “*emprise* racionalista”, que seria uma das metamorfoses desse espírito clássico. Mas a crítica de Casais Monteiro não fica por aqui. Ela põe em questão uma outra atitude que derivasse da obediência ideológica, do “carreirismo” literário que, como acontecia com os neorealistas ou com alguns autores que se submetiam a um nacionalismo

conservador, fazia com que a expressão literária andasse atrás de uma finalidade política que subverteria a própria linguagem poética.

Essa linguagem poética, segundo Casais Monteiro, apontaria para duas referências fundamentais. Uma delas, tão característica da poética presencista, consistiria na autenticidade, na sinceridade da expressão literária. O que está em questão em poesia “é exprimir-se”. O artista cria “segundo a sua própria maneira de ser, sinceramente”. É esse o “jato indomável da poesia”, o “intuível da poesia”, a sua espontaneidade.

Uma segunda referência estaria no facto de este enraizamento humano da poesia conduzir a um empenhamento humanista, a uma recusa da “obra desumanizada” que já merecera a crítica de João Gaspar Simões, quando, nas páginas da *Presença*, põe reservas à identificação feita por Ortega y Gasset da arte moderna com o que seria a “desumanização da arte”.

Mas regressemos à questão da inautenticidade ou, como já se disse atrás de acordo com uma afirmação de Adolfo Casais Monteiro, à do “jacto indomável da poesia”. Este sentido de espontaneidade conduz a uma valorização do papel que a intuição desempenha na poesia, o que vai ao encontro do intuicionismo que então estava tão em voga a partir do pensamento de Bergson, o que, por sua vez, corresponde a um interesse que certamente lhe foi suscitado por Leonardo Coimbra na Faculdade de Letras do Porto, onde Casais Monteiro se formou e onde certamente ouviu o seu mestre falar sobre o filósofo francês. É a intuição que alimenta certas possibilidades imaginativas. A imaginação ganhava cada vez mais um lugar de realce no âmbito da criação artística. Ora será na imaginação que Casais Monteiro há de ver uma “irradiação capaz de fazer avançar a literatura”, referindo a propósito a intervenção literária dos surrealistas.

Um outro aspeto a considerar parece estar relacionado com algumas ideias que corriam por esse tempo, as quais não seriam alheias

também à influência dos seus professores da Faculdade de Letras do Porto. Trata-se da utilização das noções de forma e conteúdo dentro de uma perspectiva próxima da *Gestalttheorie*, teoria que foi divulgada entre nós por um professor dessa escola, Newton de Macedo, no seu livro saído em 1933 e que se intitula *As novas tendências da psicologia experimental: a teoria da forma*. Assim, Casais Monteiro, considerando uma junção entre matéria (ou conteúdo) e forma, isto é, “uma e outra somadas”, reconhece que tal soma ou junção não configuram uma criação artística, “não dão poesia”, dado que, segundo a Teoria da Forma, o todo é sempre mais complexo que a soma das partes. A poesia integra, pois, uma realidade complexa que vai da sua expressão verbal ao “mundo interior do poeta”, ao enraizamento pessoal e humano que, como nos diz, está “mais além da poesia pura”.

Casais Monteiro traça, assim, uma poética coerente, a qual ganha uma acentuação mais viva se a formos surpreender em algumas polémicas travadas com os neorrealistas, que encontravam sobretudo no *Sol Nascente* e em *O Diabo* uma tribuna, ou com António Sérgio que defendiam a prevalência de uma “*emprise* racionalista” exterior à própria criação artística, o que Casais Monteiro criticava, unindo-se deste modo às posições igualmente assumidas por João Gaspar Simões.

No fundo, o que se defendia era “um contacto profundo com a vida”, porque “se o artista o esquece deixa de ser artista”. Há uma referência vitalista, existencial, a qual estava em consonância com o pensamento de Nietzsche ou Sören Kierkegaard, tendo Casais Monteiro traduzido deste último o livro *O Desespero humano* que saiu em 1936. No prefácio que escreveu para ele, cita um dos introdutores de Kierkegaard em França, Jean Wahl, que o apresenta como sendo um “poeta religioso”. Por isso, o seu pensamento, segundo Adolfo Casais Monteiro, caracteriza-se pelo “desnudamento da alma individual”, pelo “aprofundamento do drama essencial da filosofia, o drama da

existência”, pela terminante recusa do “abandono do humano”, pela “verdade interior”.

Este desvio ou deriva filosófica que Casais Monteiro nos deixa entrever no prefácio à referida obra de Kierkegaard – sendo este um filósofo que, de certo modo, é também poeta, como insinua Jean Wahl – não anda longe de algumas das ideias que informam e prevalecem na concepção de poesia do autor das *Considerações pessoais*.

Podemos dizer que existe, relativamente ao modo como se pensa a criação literária, um denominador comum que corresponde a uma poética ou a um ideário próprio que há de conduzir outros autores da geração presencista ou seus contemporâneos a uma maior ou menor aproximação destes pontos de vista. Todavia ocorriam também críticas, objeções... Já algo se disse quando em relação a Adolfo Casais Monteiro – que ao lado de Régio e Gaspar Simões desenvolveu uma intensa atividade polémica em defesa dos seus pontos de vista literários – se apontou a existência de alguns dissídios relativamente a António Sérgio e aos neorrealistas.

Com efeito, o valor da intuição, a afirmação do mistério da poesia eram ideias cuja incidência romântica se deixava entrever e que não podiam deixar de ir contra o racionalismo estreme de Sérgio. Numa série de artigos publicados na *Seara Nova* (a partir do n.º 286 de 19-II-1932) contrariará aquele ponto de vista, visando sobretudo o livro de Gaspar Simões *O Mistério da poesia* e a ideia que este título veiculava. Na sua crítica chama a atenção para uma certa permeabilidade que se notaria no livro quanto às ideias de Henri Bremond sobre poesia pura, na medida em que este “aproxima confusamente a poesia do misticismo, afastando-a confusamente do racional”. Por outro lado, a influência do pensamento de Bergson – para o qual Leonardo Coimbra chamaria a atenção especialmente no seu livro *A filosofia de Henri Bergson* (1932) – veio aprofundar esta polémica, que contará com a intervenção de Adolfo Casais Monteiro ao criticar, no n.º 40 da

Presença (1933), a opinião expendida no prefácio ao 1.º volume dos *Ensaio*s (1920) por António Sérgio acerca do bergsonismo, ali visto como “um novo sargaço da onda romântica”.

Em torno da *Presença* há, pois, uma animada movimentação de ideias, muitas vezes expressas ou moduladas polemicamente. Se elas ocorrem frente ao ideário racionalista de Sérgio, também há de alvejar, por motivos diferentes, uma nova geração de escritores, os neorrealistas, que se apresentam como defensores de um intervencionismo ideológico ou político. Fala-se agora, em relação à própria literatura, em “novo humanismo”, “vida integral”, “acção” ou “reenquadramento do homem no seu todo social”. Rodrigo Soares, seguidor desta nova movimentação literária, dir-nos-á precisamente no seu livro *Por um novo humanismo* (1947) que “este novo humanismo é a defesa e realização prática dos interesses reais, e não abstractos ou imaginários, do homem concreto e humano de todos os pontos da terra”. Tudo isto conduzia à defesa de um empenhamento, de um *engagement* – consagrada palavra francesa que corria nessa altura – com que se exaltava a “missão social do artista”, geralmente no rasto de concepções marxistas que passaram a nortear as movimentações neorrealistas.

É nesse contexto que podemos considerar o modo como se deu o encontro – e também o desencontro – entre o Neorrealismo e o Surrealismo. Talvez nenhum movimento como este último, que, por vezes, oscilou entre as concepções psicanalíticas e as marxistas, tenha chamado a atenção para os equívocos decorrentes de uma consciência teórica que procurasse reduzir ao espaço da razão o que pertence irreduzivelmente ao nosso inconsciente.

Diga-se desde já que as relações entre neorrealistas e surrealistas nem sempre foram as melhores. É o caso de Mário Cesariny, que assumirá uma cortante e desconcertante atitude polémica, recorrendo ao pastiche, em “Nicolau Cansado Escritor” para, assim, pôr em ques-

tão uma estética que se esgotava, como refere, “nas suas incursões aos habitáculos do povo”.

Estes fluxos e refluxos que ocorrem em movimentos literários de sinal diferente – modernistas, presencistas, neorrealistas, surrealistas – vai ganhar um sentido muito especial quando se desenvolve um espaço de reflexão em torno de questões atinentes a uma maior ou menor valorização da expressão verbal através da sua capacidade inovadora, às tensões repartidas entre a subjetividade e o inconsciente, à dimensão humanista que implícita ou explicitamente pode existir na expressão artística. Para isso muito contribuiu a influência exercida por algumas revistas, desde a *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio, que sai na segunda metade dos anos 30, abrindo boas perspectivas críticas relativamente ao ensaísmo literário francês e às conceções filosóficas de Martin Heidegger sobre a poesia que mais tarde irão ter uma certa influência, à *Variante* de António Pedro e à *Aventura* de Ruy Cinatti, ambas saídas nos anos 40. O mesmo acontecerá nos anos 50. São em grande número as que saíram nessa altura, sobretudo no limiar dessa década, como é o caso das “folhas de poesia” *Távola Redonda*, numa linha fiel a uma tradição lírica que, aliás, se pretendia conjugável com o exemplo do Pessoa ortónimo, ou de uma mais inovadora revista do início dos anos 50, a *Árvore*.

É na *Árvore* que ganhará especial relevo a intervenção de António Ramos Rosa. Esta far-se-á numa linha que retoma a então tão problematizada relação entre poesia involuntária e poesia intencional, tendo mesmo saído no n.º 3 da *Árvore* a tradução do prefácio ao livro *Poesia Involuntária, Poesia Intencional*, de Paul Éluard. Aliás, tal intervenção surge logo no texto de apresentação do primeiro número dessa mesma revista, o qual, embora não esteja assinado, conta seguramente com a contribuição de Ramos Rosa. Aí diz-se o seguinte acerca da poesia: “o seu fim é eminentemente social mesmo quando a sua mensagem é pessimista”, o que não impede de “agir sobre o mundo”.

Note-se, no entanto que uma interpretação demasiado presa à letra desta afirmação poderia infletir para uma posição que seria a dos neorrealistas. Mas não é isso o que acontece. Assim, serão logo postas reservas quanto a tal ponto de vista: “Não pode haver razões de ordem social que limitem a altitude ou a profundidade dum universo poético, que se oponham à liberdade de pesquisa e apropriação dum conteúdo cuja complexidade exige novas formas”. E estas novas formas representam uma opção que será, afinal, a de uma modernidade que continua presente...

ADENDA

PRINCIPAIS COLEÇÕES DE POESIA DESDE A *PRESENÇA* ÀS “EDIÇÕES ÁRVORE”

Se as revistas literárias no período que foi aqui estudado¹ são o lugar onde a maioria dos escritores se revela, não podemos esquecer o papel igualmente importante que desempenham as coleções ou as edições com a chancela dessas revistas, podendo algumas delas ter uma atividade reduzida, mas importante, como é o caso da *Revista de Portugal*, que nos deu *O Bicho harmonioso* e *Eu, comovido a oeste* de Vitorino Nemésio. Vários livros de poesia têm, entre os anos 30 e o início dos anos 50, uma característica que se diria quase única ou que, pelo menos, lhes confere um sentido especial. Ela resulta completamente da iniciativa dos próprios poetas que se reúnem para que a sua afirmação literária ganhe maior relevo, sendo a publicação de coleções de poesia algo que para isso há de contribuir efetivamente.

¹ Para um conhecimento das principais revistas do século XX e, portanto, deste período: Fernando Guimarães, *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1982; 3.ª edição, 2004), Clara Rocha, *Revistas literárias portuguesas do século XX* (1984), Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX* (1986; 2.ª edição, 3 vols., 1996, 1999 e 2000).

Daí a oportunidade de estabelecer, dentro dos limites cronológicos atrás referidos, o elenco das principais coleções, começando pela *Presença* – que, todavia, não criou propriamente uma coleção de poesia, mas que à sua edição dedicou especial atenção – até às revistas que, como a *Távola Redonda* e a *Árvore*, aparecem no limiar dos anos 50. Os seus autores são seriados pela ordem alfabética dos nomes.

EDIÇÕES DE POESIA DA *PRESENÇA*²

Adolfo Casais Monteiro: *Confusão; Poemas do tempo incerto; Sempre e sem fim*

Adolfo Rocha (isto é, Miguel Torga): *Rampa*

Afonso Duarte: *Os 7 poemas líricos*

Alberto de Serpa: *Varanda; Vinte poemas da noite; A vida é o dia de hoje; Descrição; Drama*

António de Sousa: *Ilha deserta*

Edmundo de Bettencourt: *O momento e a legenda*

Fausto José: *Planalto; Remoinho*

Francisco Bugalho: *Margens; Poemas de entre céu e terra*

João Campos: *Mar vivo; Viagem fora do mundo*

José Régio: *Biografia; As encruzilhadas de Deus*

Luís Guedes: *Labirinto; Subsolo*

Mário de Sá-Carneiro: *Indícios de oiro; Dispersão* (2ª edição)

Ribeiro Couto: *Província*

Saúl Dias: *Mais e mais...; Tanto; Ainda*

Vitorino Nemésio: *La voyelle promise*

² A atividade editorial da *Presença* alargou-se a outros domínios. Dessas obras publicadas destaquem-se no ensaio *Temas e tendências do romance contemporâneo* de J. G. Simões; *A poesia de Ribeiro Couto e Descobertas do mundo interior: A poesia de Jules Supervielle* de A. C. Monteiro; *Homenagem a Fernando Pessoa* de Carlos Queiroz, e no romance *Jogo da cabra cega* de J. Régio; *Elói; Uma história de província – amores infelizes; Uma história de província – vida conjugal* de J. G. Simões. Publicou também dois álbuns de desenhos de Júlio, *Música* e *Desenho*.

CADERNOS DE POESIA³

Cabral do Nascimento: *33 poesias*

Jorge de Sena: *Perseguição*

Ruy Cinatti: *Nós não somos deste mundo; Anoitecendo a vida recomeça; Poemas escolhidos*

Tomaz Kim: *Para a nossa iniciação; Os quatro cavaleiros; Dia da promessa.*

NOVO CANCIONEIRO⁴

Álvaro Feijó: *Os poemas de Álvaro Feijó*

Carlos de Oliveira: *Turismo*

Fernando Namora: *Terra*

Francisco José Tenreiro: *Ilha de nome santo*

Joaquim Namorado: *Aviso à navegação*

João José Cochofel: *Sol de agosto*

Manuel da Fonseca: *Planície*

Mário Dionísio: *Poemas*

Políbio Gomes dos Santos: *Voç que escuta*

Sidónio Muralha: *Passagem de Nível*

GERMINAL⁵

Albano Martins: *Secura verde*

3 Esta revista é constituída por 3 séries (1940-42; 1951; 1952-53). O primeiro livro editado “sob a égide dos Cadernos de Poesia” foi *Para a nossa iniciação*, de Tomaz Kim, o qual saiu em 1940.

4 Esta coleção saiu entre 1941 e 1942, com exceção do livro de Políbio G. dos Santos que é de 1944. Este livro e o de Álvaro Feijó são póstumos.

5 Esta coleção inicia-se em 1949. Entre os vários livros de poesia publicados destacam-se os aqui referidos, os quais saíram em 1950. Através do poeta Goulart Nogueira há uma certa relação entre esta coleção e uma outra intitulada “Búzio”, onde tinha saído de António Manuel Couto Viana *O avestruz lírico* (1948) e *No sossego da hora* (1949). Este poeta será um dos diretores da revista *Távola Redonda*, onde Goulart Nogueira colaborará também como poeta e ensaísta. Cf. A. M. Couto Viana, *Coração arquivista*, 1977, pp. 140-145.

Alexandre Pinheiro Torres: *Quarteto para instrumentos de dor*⁶; *Novo Génesis*

Egito Gonçalves: *Para os companheiros da ilha*; *Um homem na neblina*

Luís Veiga Leitão: *Latitude*

CADERNOS DAS NOVE MUSAS⁷

Adolfo Casais Monteiro: *Simples canções da terra*

Alexandre Pinheiro Torres: *A voz recuperada*

Carlos de Oliveira: *Descida aos infernos*

Egito Gonçalves: *A evasão possível*

Jorge de Sena: *O indesejado*

SOB O SIGNO DO GALO⁸

Afonso Duarte: *Post Scriptum de um Combatente*

Armindo Rodrigues: *A esperança desesperada*

Carlos de Oliveira: *Colheita perdida*

João José Cochofel: *Os dias íntimos*

José Ferreira Monte: *Tempo de silêncio*; *Para que tudo renasça*

José Gomes Ferreira: *Poesia I*; *Poesia II*

Homenagem poética a Gomes Leal

CANCIONEIRO GERAL⁹

António José Fernandes: *Ainda não é tarde*

Antunes da Silva: *Esta terra que é nossa*; *Canções do vento*

6 É uma separata do volume coletivo *Poemas para Florbela* que saiu na mesma coleção, também em 1950.

7 Esta coleção, que se inicia no final dos anos 40, é publicada pela revista *Portucale*. É composta por livros de poesia, ensaio e, ainda, reproduções artísticas, nomeadamente de Fernando Lanhas. Inclui também textos então inéditos de Fernando Pessoa.

8 Esta coleção – que se apresenta identificada por uma vinheta que representa uma cabeça de galo a vermelho, desenhado por Júlio Pomar – iniciou-se em 1948. O livro dedicado a Gomes Leal comemora o primeiro centenário do seu nascimento.

9 Esta coleção, que de certo modo continua a anterior, iniciou-se em 1951.

Armando Rodrigues: *Retrato de mulher; Beleza prometida; Dez odes ao Tejo*
 Carlos Monteiro dos Santos: *Poemas da sequência*
 Carlos de Oliveira: *Terra da harmonia*
 Egito Gonçalves: *A viagem com o teu rosto*
 Eugénio de Andrade: *Os amantes sem dinheiro; As palavras interditas*
 Ilse Losa: *Grades brancas*
 Jorge de Sena: *As evidências*
 José Fernandes Fafe: *A vigília e o sonho*
 Maria Manuela Margarido: *Alto como o Silêncio*
 Mário Dionísio: *O riso dissonante*
 Orlando da Costa: *A estrada e a voz; Os olhos sem fronteira; Sete odes do canto comum*
 Pedro da Silveira: *A ilha e o mundo*
 Vasco Costa Marques: *Poesia dos dias úteis*
 Teixeira de Pascoas: *Últimos versos*

TÁVOLA REDONDA¹⁰

António Manuel Couto Viana: *O coração e a espada; A face nua*
 Carlos de Macedo: *Jogo de palavras*
 Daniel Filipe: *O viajero solitário*
 David Mourão-Ferreira: *A secreta viagem*
 Fernanda Botelho: *As coordenadas líricas*
 Fernando de Paços: *O fértil jardim*
 Henrique Jorge: *Emigrantes do céu*
 José António Ribeiro: *O último vivo da cidade*
 Luís de Macedo: *Se o silêncio viesse; Silêncio pressentido*
 Tersinha Éboli: *Andante tranquilo*

10 Esta revista, de que saíram 20 números, publicou-se de 1950 até 1954.

ÁRVORE¹¹

António Luís Moita: *Rumor*

Carlos Eurico da Costa: *Sete poemas da solenidade e um Requiem*

José Terra: *Para o poema da criação*

Vítor Matos e Sá: *Horizonte dos dias*

ABSTRACT

The literary journals *Presença* and *Árvore* appeared, respectively, in 1927 and 1951. In that period of almost 25 years, we see the development of a sense of modernity, although by means of significantly diverse poetics.

Keywords: modernity, expression, sincerity, poetic feigning, symbol.

RESUMO

1927 e 1951 são datas que nos indicam o aparecimento das revistas *Presença* e *Árvore*. É um espaço de tempo que se prolonga por quase 25 anos, nos quais se projeta um sentido de modernidade, ainda que por ele passem poéticas significativamente diversificadas.

Palavras-chave: modernidade, expressão, sinceridade, fingimento, símbolo.

11 Esta revista, de que saíram 4 números, publicou-se de 1951 até 1953.