



FERNANDO PESSOA

CRÍTICA

ENSAIOS, ARTIGOS E ENTREVISTAS

edição

FERNANDO CABRAL MARTINS

ASSÍRIO & ALVIM

A NOVA POESIA PORTUGUESA SOCIOLÓGICAMENTE CONSIDERADA

I

Ao movimento literário representativo e peculiar da nascente geração portuguesa tem sido feito pela opinião pública o favor de o não compreender. E esse movimento que, sobretudo na poesia, com crescente nitidez acusa a sua individualidade representativa, não tem sido compreendido, porque uma parte do público, a que tem mais de trinta anos, está inadaptable, por já velha, a esse movimento, e consta, perante ele, de incompreendedores-natos; porque outra parte, ou por circunstâncias de bacharelada espécie educativa, ou por descuidada na manutenção espiritual do sentimento de raça, ou ainda por sentimentos de desviado e estéril entusiasmo gerados por absorção na intensa e mesquinha vida política nossa, está colocada num estado de pseudo-alma descrevível como sendo de incompreendedores-de-ocasião; e porque a outra, restante, aquela de quem são os novos poetas e literatos e os que os acompanham no obscuro sentimento racial que os guia, não tomou ainda consciência de si como o que realmente é, porquanto o movimento poético actual é ainda embrião quanto a tendências, nebulosa quanto a ideias que de si ou de outras coisas tenha.

Urge que – pondo de parte misticismos de pensamento e de expressão, úteis apenas para despertar pelo ridículo, que a sua obscuridade para os profanos causa, o interesse alegre do inimigo social – com raciocínios e cingentes análises se penetre na compreensão do actual movimento poético português, se pergunte à alma nacio-

© ASSÍRIO & ALVIM
RUA SÃO NICOLAU, 119 - 4.º, 1100-548 LISBOA
E HERDEIROS DE FERNANDO PESSOA (1999)

EDIÇÃO 589, DEZEMBRO 2000
ISBN (EDIÇÃO BROCHADA) 972-37-0592-3
ISBN (EDIÇÃO ENCADERNADA) 972-37-0593-1

nal, nele espelhada, o que pretende e a que tende, e se ponha em termos de compreensibilidade lógica o valor e a significação, perante a sociologia, desse movimento literário e artístico.

II

Em primeiro lugar, é evidente que aquilo a que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece. Porque uma corrente literária não é senão o *tom* especial que de comum têm os escritores de determinado período, e que representa, postas de parte as inevitáveis peculiaridades individuais, um conceito geral do mundo e da vida, e um modo de exprimir esse conceito, que, por ser comum a esses escritores, deve forçosamente ter raiz no que de comum eles têm, e isso é a época e o país em que vivem ou em que se integram.

E se a literatura é fatalmente a expressão do estado social de um período político, *a fortiori* o deve ser, adentro da literatura, o género literário que mais de perto cinge e mais transparentemente cobre o sentimento e a ideia expressos — e esse género literário é a poesia.

Não é isto, porém, que de momento importa. Saber pela literatura as ideias de uma época só pode ter interesse para a posteridade, que não tem outro meio de a tornar presente ao seu raciocínio. O que nos ocupa é saber se a literatura nos poderá ser um indicador sociológico, se nos pode ser ponteiro para indicar a que horas da civilização estamos, ou, para falar com clareza, para nos informar do estado de vitalidade e exuberância de vida em que se encontra uma nação ou época, para que, pela literatura simplesmente, possamos prever ou concluir o que espera o país em que essa literatura é actual. E é precisamente isto que *a priori* se não pode imaginar. Reportemo-nos, pois, à evidência analisada dos factos.

Desbravemos, porém, o terreno, aclarando alguns termos essenciais, e simplificando, para não sermos longos, as condições da análise projectada.

Por vitalidade de uma nação não se pode entender nem a sua força militar nem a sua prosperidade comercial, coisas secundárias e por assim dizer físicas nas nações; tem de se entender a sua exuberância *de alma*, isto é, a sua capacidade de criar, não já simples ciência, o que é restrito e mecânico, mas *novos moldes, novas ideias gerais*, para o movimento civilizacional a que pertence. É por isso que ninguém compara a grandeza ruidosa de Roma à super-grandeza da Grécia. A Grécia criou uma civilização, que Roma simplesmente espalhou, distribuiu. Temos ruínas romanas e ideias gregas. Roma é, salvo o que sobremorre nas fórmulas inviais dos códigos, uma memória de uma glória; a Grécia sobrevive-se nos nossos ideais e nos nossos sentimentos.

Servir-nos-ão de material para a análise duas nações apenas — a Inglaterra e a França; e isto porque, tendo essas uma unidade nacional, uma continuidade de vida e uma influência civilizacional acentuada, o problema se limita simplesmente à análise que desejamos fazer, sem impor, como importaria o estudo de qualquer nação ou mais complexa, ou mais afastada no tempo, uma prévia análise diferencial. A escassez do material, porém, importa apenas quando é superficial a análise; porque, se *pour expliquer un brin de paille il faut démontrer tout le système de l'univers*, ao raciocinador ideal bastaria, visto que o sistema do universo se acha logicamente contido no *brin de paille*, analisá-lo bem, a ele *brin de paille*, para deduzir o sistema do universo.

Tomaremos a Inglaterra e a França para material de análise. E tomaremos períodos nítidos, pois que o espaço não permite a co-análise de períodos literária ou politicamente embrionários.

A história literária da Inglaterra mostra três períodos distintos, ainda que subdivisíveis em subperíodos – o isabeliano, que vai de 1580 aproximadamente até a um ponto pouco mais ou menos coincidente com o fim da República; o tratável de «neo-clássico» que, pouco depois começando, ocupa quase todo o século dezoito, começando porém a morrer desde 1780, aproximadamente; e o moderno, que vem desde então até aos nossos dias. Destes três períodos o primeiro impõe-se como por muito o maior, não só por ser mais alto o *tom* poético geral do período, mas também porque as suas *culminâncias* poéticas – Spenser, Shakespeare e Milton – põem na sombra quantos nomes ilustres os outros dois períodos apresentem. – O segundo período é inferior aos outros dois: o tom poético é aquele, intolerável, que a França do *ancien régime* derramou pela Europa de que tinha a hegemonia social. O terceiro período contém figuras que, sem serem supremas, são, como Coleridge, Shelley ou Browning, grandes indiscutivelmente.

Vejamos agora a que períodos políticos estas épocas literárias correspondem. A época isabeliana corresponde ao período da vida inglesa cuja realização foi feita pela República e na pessoa, preeminentemente, de Cromwell. Foi um período *criador*; nele deu a Inglaterra ao mundo moderno um dos grandes princípios civilizacionais que lhe são peculiares – o de *governo popular*, princípio que depois a Revolução Francesa, parcamente criadora, simplesmente transformou no de *democracia republicana*. – O segundo período da vida política inglesa, o que vem desde a queda da República, culmina na revolução, de mera substituição dinástica, de 1688, e vem morrer por 1780 *nas almas*, e *de facto* com a reforma eleitoral de 1832, é absolutamente nulo e estéril para a Inglaterra; nele, ela

nada criou, nem mesmo a sua própria grandeza, visto que a hegemonia social na Europa era então da França. Neste segundo período a Inglaterra não fez senão ir realizando, apática e frouxamente, o princípio do governo popular que havia criado. – Também no terceiro período a Inglaterra nada criou de civilizacional; criou a sua própria grandeza e nada mais – visto que a hegemonia europeia tem sido mais sua do que de outra nação no século XIX, conforme o vincaram para a história Nelson, em Trafalgar, e Wellington, em Waterloo.

Virando-nos agora para a França, e desprezando, como já dissemos, o *embrionário* e informe, vemos igualmente três períodos, incoincidentes porém no tempo, com os três períodos ingleses. O primeiro período acompanha o *ancien régime*, culmina no tempo de Luís XIV e dura até ao fim do século XVIII, emprestando o tom à literatura europeia. O segundo período, o romântico, começa depois da queda do *ancien régime* e vai terminando à medida que o republicanismo se vai realizando nas almas, de 1848 a 1870, aproximada mas incorrectamente. De então para cá, em seguida ao período (de 1871 a 1881 pouco mais ou menos) de lenta consolidação republicana, vem o terceiro período, aquele a que caracterizam o realismo, o simbolismo e outros anti-romantismos¹.

Vejamos agora como se nos mostram os correspondentes períodos políticos. O primeiro, *ancien régime*, foi um período em que a França nada criou *para a civilização*, visto que criou apenas a sua própria grandeza e a correspondente hegemonia social europeia, cujo reflexo longínquo e fraquejante é a influência de que ainda

¹ Uma análise impossível aqui, por demorada, mostraria como é sociologicamente certa esta divisão, em aparência anti-histórica ao ponto de ser de todo absurda – esta divisão e a que, de períodos políticos, vai a seguir.

goza. O segundo período é aquele que, *precipitando-se* na prematura Revolução Francesa, se vai realizando só depois, *nas almas*, de 1848 a 1870, pouco mais ou menos, e é neste período que a França cria para a civilização a ideia de democracia republicana. Não a cria, é claro, tão criadoramente como a Inglaterra de Cromwell, que a *origina* no mundo moderno; torna-a porém mais intensa e nítida, desenvolve-a – o que é também, ainda que secundariamente, uma criação. Finalmente, no terceiro período, o de 1870 para cá, a França nada cria para a civilização, nem mesmo a sua própria grandeza cria, visto que decai em valor europeu: vai vivendo, como a Inglaterra no segundo período, e realizando, apática e despididamente, o princípio de democracia republicana que em anterior período criara.

Posto isto, analisemos. Em primeiro lugar, é evidente a analogia, quanto a valor civilizacional, e, portanto, a vitalidade nacional, entre o primeiro período francês e o terceiro inglês, entre o segundo período francês e primeiro inglês, e entre o terceiro período francês e o segundo da Inglaterra. Tão perfeita é a analogia social e civilizacional como a analogia literária. A literatura inglesa atinge o seu auge no primeiro, a francesa no segundo período. São relativamente ricas, a inglesa no terceiro período, a francesa no primeiro. E a inglesa no seu período segundo e a francesa no terceiro seu estão no mesmo nível de abatimento literário perante os outros períodos. – Vemos, pois, que o valor dos criadores literários corresponde ao valor criador das épocas a que correspondem; de modo que a literatura não só traduz as ideias da sua época mas – e é isto que importa que fixemos – o valor da literatura, perante a história literária, corresponde ao valor da época, perante a história da civilização.

Avançando na análise, porém, revela-se-nos que a posição cronológica das literaturas se dá, relativamente aos correspondentes

movimentos sociais, de modo diverso nos três períodos. Assim, no primeiro período, o criador, da Inglaterra, o movimento literário que culmina em Shakespeare (entre 1590 e 1610) *precede* o movimento político, que só começa ao decair ele. E, em França, o movimento romântico vai decaindo à medida que se vai realizando nos espíritos o correspondente, e socialmente exuberante, movimento político. – No segundo período inglês e terceiro francês, análogos como já vimos, a corrente literária *vem depois* da corrente política que lhe corresponde; como em França se vê pelo aparecimento dos movimentos simbolistas, realista e outros, claramente, nos anos que sucedem àqueles em que se consolidou a república; e em Inglaterra pelo facto de Pope, em quem a corrente literária culmina (Dryden, talvez maior, é um poeta de transição, pertencente em parte ainda ao período anterior), ser da geração seguinte à dos consolidadores da nova fórmula, característica da época, a de monarquia constitucional. – No terceiro período inglês e primeiro francês temos a *coincidência* no tempo entre a corrente, e culminâncias literárias e o movimento e culminâncias políticas. É sob Luís XIV que a vida literária é de mais valor, e o movimento reformista inglês (de 1770 a 1832), que envolve em si as causas da hegemonia inglesa moderna e inclui as guerras em que ela se fixou, coincide com o romantismo britânico.

Examinemos agora quais os característicos interiores destas correntes literárias. As correntes literárias do segundo período inglês e o terceiro francês – aqueles períodos em que essas nações nada criaram, nem para os outros nem para si – oferecem como mais importante facto espiritual a *desnacionalização da literatura*; visto que a literatura inglesa do século dezoito é vasada em moldes franceses, e a literatura francesa de 1880 para cá é tudo menos francesa de espírito. Assim, para dar o único exemplo que o espaço pode

admitir, o simbolismo, essencialmente confuso, lírico e religioso, é absolutamente contrário ao espírito lúcido, retórico e céptico do povo francês. — As correntes literárias do terceiro período inglês e primeiro francês — as dos períodos em que os países criaram a sua própria grandeza e hegemonia social, mas, de civilizacional, nada — mostram *um equilíbrio entre o espírito nacional e a influência estrangeira*: assim, a influência alemã é patente mas não dominante no romantismo inglês, e a influência da antiguidade tão importante como a do espírito nacional na literatura dos séculos dezassete e dezoito em França. — Finalmente, nos períodos criadores — o primeiro inglês e segundo francês — temos na literatura *o espírito nacional patente e dominante*, absorvendo e absolutamente eliminando qualquer influência estrangeira que haja. Assim, nada mais francês do que Victor Hugo com a sua retórica, a sua pseudo-profundeza, a sua lucidez epigramática em pleno seio do lirismo, onde não está bem. E Spenser, Shakespeare e Milton — mas Spenser e Shakespeare mais do que Milton — são ingleses inconfundivelmente.

IV

Ainda que rápida, já há nesta análise elementos para a apreciação ponderada da moderna poesia portuguesa.

O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é *absolutamente nacional*, e não só nacional com a inevitabilidade bruta de um canto popular, mas nacional com *ideias* especiais, *sentimentos* especiais, *modos de expressão* especiais e distintivos de um movimento literário completamente *português*; e, de resto, se fosse menos, não seria um *movimento literário*, mas uma espécie de traje psíquico nacional, relegável da categoria de movi-

mento de arte para a, para este caso sociológico nula, de um mero *costume* característico.

O segundo factor a notar é que o movimento poético português contém individualidades de vincado valor: não são *Miltons nem Shakespeares*, mas são gente que se extrema, além de pelo *tom*, que é da corrente, pelo valor mesmo, dentre os contemporâneos europeus, com excepção de um ou dois italianos, e esses não integrados em movimento ou corrente alguma que, de distintiva ou nacional, tenha sombra de direito a ser comparada com a hodierna corrente poética lusitana.

O terceiro e último facto que se impõe é que este movimento poético dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num, ou dum, futuro.

Vistos estes elementos sociológicos do problema, salta aos olhos a inevitável conclusão. É ela a mais extraordinária, a mais consoladora, a mais estonteante que se pode ousar esperar. É ela de ordem a coincidir absolutamente com aquelas intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoaes sobre a *futura civilização lusitana*, sobre o *futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa. Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar.

É que os característicos que acabamos de descobrir no nosso actual movimento poético indicam absolutamente a sua analogia com as literaturas inglesa do primeiro, e francesa do segundo período, e, portanto, impõem que conclua a fatal analogia com as épocas de que aquelas literaturas são representativas.

A analogia é absoluta. Temos, primeiro, a nota principal da completa *nacionalidade e novidade* do movimento. Temos, depois, o

caso de se tratar de uma corrente literária contendo poetas de indiscutível valor. E note-se – para o caso de se argumentar que nenhum Shakespeare nem Victor Hugo apareceu ainda na corrente literária portuguesa – que esta corrente vai ainda no princípio do seu princípio, gradualmente porém tornando-se mais firme, mais nítida, mais complexa. E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primordial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação desde deduzidíssimo asserto?

Pode objectar-se, além de muita coisa desdenhável num artigo que tem de não ser longo, que o actual momento político não parece de ordem a gerar génios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer dum supra-Camões na nossa terra. É precisamente este detalhe que marca a completa analogia da actual corrente literária portuguesa com aquelas, francesa e inglesa, onde o nosso raciocínio descobriu o acompanhamento literário das grandes épocas criadoras. Porque a corrente literária, como vimos, *precede sempre* a corrente social nas épocas sublimes de uma nação. Que admira que não vejamos sinal de renascença na vida política, se a analogia nos manda que o vejamos apenas uma, duas ou três gerações *depois* do *auge* da corrente literária?

Ousemos concluir isto, onde o raciocínio excede o sonho: que a actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, *das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha.*

Que o mal e o pouco do presente nos não deprimam nem iludam: são eles que confirmam o nosso raciocínio. Tenhamos a cora-

gem de ir para aquela louca alegria que vem das bandas para onde o raciocínio nos leva! Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. O ponto de luz até onde essa renascença nos deve levar não se pode dizer neste breve estudo; desacompanhada de um raciocínio confirmativo, essa previsão pareceria um lúcido sonho de louco.

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e acção, em sonho e vida, esteja connosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã.

I

N'O *Dia*, de 24 de Abril, o autor de uma *Carta de Coimbra* intitulada *A literatura e o futuro* faz sobre o nosso anterior artigo considerações adversamente críticas. Em si, essa *Carta*, que poderia ter sido mais oferenda a qualquer deus que o fosse da lógica, não tem excepcional importância similirrefutatória. Mas como, sobre dar expressão pelo menos pública, e até certo ponto lúcida, a dúvidas e pasmos que o nosso artigo, especialmente pelo modo-de-enunciar as conclusões, causou, a *Carta* nos dá ensejo de, sem que num ápice hajam de ser alteradas essas conclusões, clarificar uns pontos e intensificar outros, respondemos-lhe, e, ao mesmo tempo, continuando o nosso sumário estudo da grande corrente literária, que entre nós começa a abrir caminho, esperamos poder tornar, pela lógica, mais próximo da possibilidade de compreender, que concebivelmente entre bachareis haja, aquilo com que terminava o nosso estudo – com «ressurgimentos assombrosos», «supra-Camões» e todas as outras alegrias.

Importa, porém, declarar, antes de tudo, que nem para nós, autor dele, oferece o nosso anterior escrito coisa que se pareça com perfeição em matéria racionativa. Em sete páginas não se pode claramente e completamente pôr uma argumentação analítica que, para ser rigidamente exaustiva, sem pressas que a carência de tempo, ou dogmatismos e axiomatismos que a escassez de espaço, impõe, tem de se deixar estender, em plena liberdade, por uma quase-centena de páginas. Notamos isto, ainda que mal pareça,

para que ocasionais como-que-falhas dialécticas – esses dogmatismos e pressas citados – não nos sejam registados em desprimor de sinceridade ou certeza, ou de possibilidade, que em nós haja, de irrefutabilizar, desenvolvido que possa ser o raciocínio, as conclusões últimas da nossa análise construtiva.

II

Qualquer corrente literária tira os característicos, que o raciocinador lhe pode encontrar, de uma tripla relação sociológica. Essa tripla relação revela-se à nossa análise como sendo; – 1.º, com o movimento social da nação em que aparece; 2.º, com as outras correntes literárias, nacionais ou estrangeiras, passadas ou contemporâneas; 3.º, com a alma do povo a que pertence. Esgotando, por uma análise minuciosa, os característicos de uma corrente literária em face destes três elementos sociológicos, aqui logicamente normativos, tê-la-emos caracterizado nítida – e diferencialmente. A análise esboçada no nosso anterior artigo, e feita sobre os períodos inglês e francês de máxima grandeza literária e social, levou-nos a atribuir ao movimento literário, que corresponde a uma época criadora, três característicos – o preceder o movimento social criador, o ter novidade, e o ter nacionalidade. Isto é, como se vai ver, incompleto, ainda que não errôneo. Vamos agora arrancar às épocas criadoras, aos seus períodos literários, o seu segredo sociológico, em tudo que a sua tripla relação sociológica, citada, possa envolver. Paralelamente iremos apontando as coincidências dos característicos, que essas épocas nos forem revelando, com os característicos, que *chemin faisant* incontestabilizaremos, da nossa actual corrente literária.

Preclaremos, porém, a questão, resolvendo em seus elementos historicamente – isto é cronologicamente – constitutivos, a corrente

literária característica das épocas de máxima grandeza nacional. Colheremos assim, de começo, uma impressão *exterior* desse movimento literário.

Toda a corrente literária desta espécie suprema é subdivisível em três subperíodos – um, *precursor*, em fins do período literário antecedente; outro, aquele que constitui essencialmente a corrente; e, último, aquele em que se dissolve a *alma* desse período em elementos aurealmente característicos do período literário subsequente. Assim, no período em questão, da Inglaterra temos o subperíodo precursor com a figura culminantemente típica de Chaucer,

... Dan Chaucer, whose sweet breath
Preluded those melodious bursts, that fill
The spacious times of great Elizabeth
With sounds that echo still;

e neste o por onde ele se mostra precursor é mais o aparecer de figuras de certa grandeza do que o surgir de figuras preindicadoras do *espírito* da corrente. O sinal da vindoura grandeza nacional (literária, primeiro) está apenas no *valor* da precursora figura literária. Chaucer é inequivocamente *inglês*: mas não é completamente e tipicamente inglês, reconhecível imediatamente como inglês, como depois, na corrente, propriamente, o serão Spenser, Shakespeare e mesmo Milton. De resto, se essa figura precursora precontivesse elementos espiritualmente distintivos do *período* em si, o período teria já, *ipso facto*, começado com ela. Em França, o subperíodo precursor trai-se maximamente na figura de Rousseau-poeta, expressão esta que não se explica por quaisquer versos que Rousseau (trata-se, é claro, de Jean-Jacques) escrevesse, mas pelo elemento essencialmente *poético* que a

prosa de Rousseau contém, e que é, como, compulsada, a mais malapreciadora história da literatura francesa revelará, o que há nele de, por envolver o princípio do sentimento da natureza, alvorescentemente indicador do vindouro romantismo francês¹.

E se Chaucer está a mais distância do princípio do verdadeiro período inglês, do que Rousseau do francês, repare-se em quão mais lenta é a evolução social pré-isabeliana da Inglaterra do que a evolução pré-revolucionária da França.

O período – o verdadeiro período subdivide-se, por sua parte, em três estádios, classificáveis de sua juventude, virilidade e velhice. O primeiro estádio é, em Inglaterra, o que vai de Wyatt e Surrey até Spenser, e onde aparece já o *tom*, o *espírito* da época, incompletamente caracterizado com relação ao que se vai tornar no estádio subsequente, mas amplamente típico e grande no grande poeta Spenser; em França, o de André Chénier e de Chateaubriand-poeta (tomada esta expressão no já-indicado sentido), onde, com igual nitidez, se percebe a nacionalizada ruptura com o período anterior, num tom poético inadivinhável ainda em Rousseau, em quem parece apenas preexistir com um tendenciada artificialidade. O segundo estádio é aquele em que o espírito da época se intensifica, se alarga a toda a amplitude de que a sua alma é capaz, se torna mais *ele*, e, por isso, gera os máximos poetas. É, em Inglaterra, o estádio-Shakespeare. É, em França, o de Lamartine, Hugo, Musset. – Finalmente, no terceiro estádio, o espírito da época como que se

¹ Caso se objecte que Rousseau era suíço, contraobjecte-se desde já que ser suíço não é sociologicamente nada, e menos, então, naquele tempo. Importa não confundir um *povo*, que é uma entidade social com alma própria, com uma *nação*, aglomerado que pode ter tanta alma colectiva como uma sociedade comercial. – Repare-se também que uma análise mais minuciosa poderia mostrar que não é sem significação este alvorecer *em prosa* de espírito poético, mas, além de impossível, é inútil aqui essa mais minuciosa análise.

torna mais rígido, mais reflectido, por mais cansado: a intensidade desce para meditatividade. É, em Inglaterra, o período de Milton e dos líricos jacobitas. Em França, é o estádio de Leconte de Lisle, de Sully Prudhomme. — Por último, há uma espécie de sobrevivência vaga do espírito da época, mas já sob a forma essencial e espiritual da época subsequente. O que a época moribunda empresta a essa subsequência próxima é um resto de vida, manifestado por uma intensidade e relativa grandeza nos poetas em que alvorece a época seguinte, que, por ter sido a outra a máxima, da nação, forçosamente lhe há-de ser inferior. É o caso de Dryden e dos liristas carolinos que, ainda que se veja que são já o princípio de um outro período, traem ainda, numa certa grandeza e intensidade, a glória de que são sucessores. É o caso de Verlaine, o mais notável dos iniciadores da sua época poética, dando ainda uma intensidade, que lhe vem do contacto que teve com o período anterior, à sua desnacionalizada obra lírica. E se em França as épocas mais se sobrepõem, é fácil ver que a extraordinária rapidez do movimento social moderno é a causa imistora dos fenómenos.

Vejamos, agora, se, sob este ponto de vista exterior, a actual corrente literária portuguesa alguma analogia oferece com as outras correntes que estudámos. Note-se, primeiro, quando a nossa corrente principia. O seu *tom* especial e distintivo, quando começa a aparecer? É fácil constatá-lo. É com o *Só* de António Nobre, com aquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspectos quinhestistas, e com *Os Simples* de Guerra Junqueiro. Começa, portanto mais ou menos coincidentemente com o começo da última década do século dezanove. Fixado o início do período, procuremos o precursor. Continua a não haver dificuldade: o precursor é Antero de Quental. É exactamente análogo a Chaucer e a Rousseau-poeta em, a par de não ter ainda nacionalidade (compare-se o seu *tom*

com o de António Nobre, inferior como poeta, mas superior como *português*), ter já plena originalidade, isto é, ser já nacional por não ser inspirado em elemento algum poeticamente estrangeiro; originalidade que nem Junqueiro, na primeira fase, que é a coincidente com Antero, nem outro qualquer — inacionalizado ainda aquele por huguesco, os outros por huguismos, parnasianismos ou simbolismos — se pode considerar como tendo. Igualmente marcado está o primeiro estádio da corrente literária propriamente dita. Vimos em que obras começa: é fácil ver que vai desde elas até à *Oração à Luz* de Junqueiro, e à *Vida Eetérea* de Teixeira de Pascoaes, onde começa a aparecer já o segundo estádio, onde se vê a corrente, ao continuar-se, tomar um aspecto outro absolutamente. O modo de exprimir intensifica-se, complica-se de espiritualidade, o conteúdo sentimental e intelectual alarga-se até aos confins da consciência e da intuição. A nova fase de António Correia de Oliveira, o aparecimento de novos poetas, escrevendo já no novo estilo, marcam nitidamente a existência do segundo estádio. Como, por enquanto, a nossa corrente literária não tem mais idade do que esta, a analogia não pode aspirar a abranger mais. No que abrange porém, a analogia é perfeita. Exteriormente, o nosso actual movimento literário, até onde chega, assemelha-se às máximas correntes literárias da França e da Inglaterra. Apliquemo-nos agora a esmiuçar se igual analogia, interior, justifica uma total aproximação sociológica.

III

Retomemos a tripla relação, já notada, em que cada época literária deve estar para com o movimento social, as correntes literárias, e a alma nacional. Do estudo dessa relação constará

o espírito da corrente. Um a um examinemos os três elementos da questão. Começemos pelo primeiro.

Em que relação está o movimento literário correspondente às grandes épocas criadoras com o movimento social que há nessas, ou caracteriza essas épocas? Em três relações especiais se nos deve mostrar essa relação – com respeito aos característicos sociais; – 1.º, do período a que o período literário *sucedee*; 2.º, do período com que *coincide*; 3.º, do período que *precede*.

Vejamos a que espécie de período social *sucedem* as grandes épocas literárias inglesa e francesa. Esse período, é, em Inglaterra, o período pré-Tudor; em França, é o fim do reinado de Luís XV, e todo o de Luís XVI. Que têm, de análogo, estes dois períodos sociais? São ambos períodos de apagada e estéril vida política, de despotismo fácil, de agitação nula e como que servil, se agitação chega a haver – períodos onde se parece ter ficado numa estagnação social, paz ou guerra que haja. Do grande período subsequente só há pré-indicação *na literatura*, porque é neste período que aparecem os precursores do magno período literário que se vai seguir. Vivem neste período Chaucer em Inglaterra, Rousseau em França. – Ora a actual corrente literária portuguesa sucede *à parte pré-revolucionária* do nosso período constitucional, porquanto, começando com a última década do século dezanove, a actual corrente literária coincide no seu início com o movimento de 31 de Janeiro. Politicamente estéril, infecunda e servilmente agitado, nulo de grandezas e de utilidades, o nosso período constitucional é socialmente análogo àqueles da França e Inglaterra, que citámos. Basta, para lhe apontar a nulidade política, indicar que foi um período constitucional que nem constitucional foi. O constitucionalismo nunca esteve implantado entre nós. Se houve no mundo período reles e mesquinho, foi reles e mesquinho esse. Até aqui está, por-

tanto, a nossa corrente literária em coincidência com as outras, nesta especial relação social. Continua a haver coincidência no que diz respeito ao vislumbrar *apenas literário* do período que se segue. Foi no período constitucional pré-revolucionário que apareceu Antero de Quental, em que já vimos o precursor da nossa corrente literária.

Passe-se agora a considerar o período político com que o período literário *coincide*. O período literário inglês começa no reinado de Henrique VIII, de quem Wyatt e Surrey são contemporâneos, e acaba em coincidência aproximada com a revolução, de substituição dinástica, de 1688. O período francês coincide com o período social que se estende desde a grande revolução até 1870, pouco mais ou menos. Quem tem de distintivo o período social inglês que se nos revela coincidente com a magna corrente literária inglesa? Que tem de analogamente distintivo o período francês correspondente? A agitação revolucionária ou transformadora é o que ambos têm de distintivo. Do período francês 1789-1870 é inútil falar neste respeito. Do período inglês note-se que começa com Henrique VIII sob quem a Inglaterra rompeu com Roma e a religião católica (primeiro facto indicador de uma transformação que se nota na história da Inglaterra) e atravessa todo o período maximamente transformador que vai de aí até Cromwell. Paralelamente, a corrente literária portuguesa rompe coincidentemente com o movimento de 31 de Janeiro, primeiro sinal de transformação política, e vai acompanhando toda a agitação transformadora que é de hoje em Portugal e cujo segundo passo, vitoriosamente transformador este, foi o que pôs ponto, em 5 de Outubro de 1910, ao período *revolucionário* (1891-1910) do constitucionalismo português. Note-se bem: o que importa é que o período de 1890 até ao, e através do, presente é um período transformativo; não vem por enquanto para o caso o valor

ou durabilidade que se queira atribuir ou não atribuir a essa transformação. Esse ponto pertence à parte final do artigo, é para quando hajam de ser tiradas as conclusões gerais. Depende, evidentemente, de se provar ou não a analogia absoluta entre o actual período social português e os magnos períodos da história da França e da Inglaterra. Se essa analogia se não provar, haverá azo para discussões e argumentos. Mas se se provar – veremos que se provará – a mais arguta especiosação monarquista nada valerá contra a valorização – na hipótese, sociologicamente irrefutabilizada – do movimento republicano português. Repare-se, porém e ainda, em uma outra semelhança que aproxima de todo o nosso período social e aqueles a que o estamos comparando: é que, a par de serem períodos de transformação política, esses períodos, no estádio coincidente com aquele em que estamos, traem uma assombrosa desmoralização na vida nacional, desmoralização que herdaram de períodos anteriores, mas que neles se agrava de uma anarquização e tumultuação da vida política que mesmo a quem de longe os estuda perturbam e entontecem. Comparem-se o período da Revolução Francesa e o período isabeliano com os períodos políticos respectivamente anteriores. – Levada a análise até esta, relativa, minúcia, a analogia torna-se flagrante para além de quanto se poderia esperar.

O terceiro ponto a analisar – o que diz respeito ao período político que as grandes épocas literárias *precedem* – não oferece, é claro, interesse analógico, dado que não passámos ainda do princípio do segundo estádio do período literário. Mas é bom fixar os característicos desse período, para, caso a nossa época ofereça analogia em todos os pontos analisáveis, se poder concluir que o futuro se encarregará, inevitavelmente, de neste ponto também a mostrar análoga. Já no anterior artigo estudámos este ponto. Vimos que, depois do auge, ou segundo estádio, da corrente literária, vem,

coincidindo com o terceiro estádio, a época vincadamente e terminantemente criadora. Passada ela, e já em coincidência com o princípio do período literário seguinte, vem a fixação do sistema político criado – o constitucionalismo em Inglaterra, a república em França, cada qual o sistema em acordo com o carácter do povo a que pertence. A república inglesa, e, em França, os vários constitucionalismos e republicanismos precursores, representam épocas de transição, maximamente criadoras por maximamente transformadoras e *porque* introduziram o elemento novo (o de *governo popular* em Inglaterra, o de *democracia* em França) que, equilibrado por fim com os elementos tradicionais, fixaram o tipo de governo novo e *nacional* – em Inglaterra a monarquia liberal, em França a república conservadora. Esta fixação final coincide, como já apontámos, com o fim do terceiro estádio do grande período literário e princípio do período literário seguinte.

IV

Analisemos agora, para o mesmo fim perscrutador de coincidências, quais os caracteres especiais apresentados pelas correntes literárias, nacionais ou estrangeiras.

Analisados, os períodos literários inglês e francês que vêm acompanhando o nosso estudo, revelam, sob o aspecto exclusivamente literário ora em vista, três elementos distintivos – a *novidade* (ou *originalidade*), a *elevação*, e a *grandeza*. Por *elevação* entendemos do tom literário geral, por *grandeza* o conter grandes figuras individuais, grandes poetas. Todos os três elementos são indispensáveis para a caracterização inconfundível do período. Se originalidade bastasse, faria candidatura a magno período literário um que podia ser original

numa espécie poética secundária, como um novo epigramatismo, um novo género de poesia artificial: está no caso a poesia dos trovadores provençais. Por isso, sobre novidade, há nestes períodos elevação. Mas elevação só pode ser verdadeiramente e completamente elevação quando – ao contrário do que acontece com o simbolismo francês, que *não caracteriza* um grande período criador – é universalizada, intensificada por poetas à altura dessa elevação. A não ser assim, queda-se, como a citada corrente francesa, sempre próxima da mera esquisitice e extravagância, do puro delírio às vezes, constantemente imperfeita e deselevada da altura a que, em um ou outro verso, em raríssimas poesias, intermitentemente atinge. De modo que já um mero raciocínio *a priori* nos dá como característico indissolúvelmente triplo das correntes literárias supremas a originalidade, a elevação do *tom*, e a grandeza nos seus representantes individuais. É inútil apontar quão novos, sob todos os pontos de vista, são, cada qual no seu tempo, o isabelianismo, e o romantismo francês: desde o modo de pensar ante os homens e as coisas até ao modo de exprimir, tudo é original. De igual inutilidade é referir que o *tom* desses períodos literários é elevado, e que há neles grandes figuras de poeta.

Resta saber se aqui há, também, coincidência entre os característicos dos períodos francês e inglês e os do período actual português. Novidade, temos; o próprio crítico de *O Dia* não a nega, antes se confessa apavorado por ela. Basta comparar *Os Simples*, a *Pátria*, a *Oração à Luz*, a *Vida Etérea* e, de resto, tudo mais quanto na nova corrente esteja, ao que haja em qualquer outra corrente literária nacional ou estrangeira, e de qualquer tempo, para ver que há entre nós um modo de pensar, de sentir, de exprimir tão inconfundivelmente original como o do romantismo francês ou o do isabelianismo, se não mais original ainda. E, quanto a elevação, basta reparar na altura inspiracional do tom poético geral do nosso período,

do, ver como nos menos notáveis poetas da corrente a expressão tem uma feição, um relevo estranhos e inconfundíveis. Ainda que o espaço seja para pouco, duas expressões, que qualquer leitor das coisas do tempo reconhecerá como provavelmente citáveis como representativas, podem aduzir-se aqui, para alívio de cépticos. Tomemos isto, de Teixeira de Pascoaes.

A folha que tombava
Era alma que subia,

e isto, de Jaime Cortesão,

E mal o luar os molha,
Os choupos, na noite calma,
Já não têm ramos nem folha,
São apenas choupos d'Alma.

Em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões, e especialmente a extraordinária primeira, contêm. E elas são representativas. Citamo-las não só para comprovação da elevação, como também para indicação da originalidade do tom poético, da nova poesia portuguesa. Haverá, é claro, quem não sinta a elevação e a originalidade daqueles versos. O raciocinador, porém, limita-se a apresentar raciocínios. Não é obrigado a uma preliminar distribuição de inteligência.

Resta o terceiro ponto: a grandeza. Haverá, aqui também, analogia? Tanto quanto a juvenilidade da nossa corrente literária permite a aproximação, a analogia não nos parece menos flagrante. A comparação só pode versar sobre o primeiro estágio dos três períodos, e para mais auxílio, sobre o subperíodo precursor. Quanto a

este, Antero de Quental nada tem de temer de Rousseau-poeta, ou de Chaucer mesmo, considerado tudo. E repare-se que Antero teve co-precursos de mais valor que os contemporâneos (*co-precursores*) de Rousseau e de Chaucer. No que respeita ao primeiro estádio, o poema supremo do nosso, a *Pátria*, de Junqueiro, escusa de se aca-nhar na comparação com Chateaubriand-poeta, ou mesmo com a *Faerie Queene* de Spenser. Com respeito ao primeiro, a superioridade do nosso poeta é manifesta. Com respeito ao segundo, a questão de superioridade é caso para argumentos. Porque, se não há dúvida que em originalidade e exuberância imaginativa o poema de Spenser sobreleva ao de Junqueiro, também se não pode negar que em intensidade lírica, em espírito dramático, em poder de construção poética, a *Pátria* domina a *Faerie Queene*.

De modo que, se há neste mundo analogias e absolutos, entre a nossa actual corrente literária e as máximas, que nos vêm servindo para a comparação, há, nos pontos já analisados, uma analogia absoluta.

V

Falta, agora, examinar os característicos das magnas épocas literárias em face da alma do povo que as produz. A análise é fácil e será, por isso, rápida. O primeiro característico, neste respeito, destas correntes, é a sua *não-popularidade*, o segundo a *anti-tradicionalidade*, e o terceiro, mas o primacial e basilar, a *nacionalidade*. Isto é, estas correntes interpretam completamente a alma nacional; como, porém, a interpretam com plena elevação – o que já sabemos, quanto a elevação – com total largueza espiritual, desdobrando-lhe as inconscientes tendências filosóficas ou religiosas em detalhes

intelectuais e espirituais, traduzindo a alma popular para arte suprema, forçosamente se colocam fora da compreensão popular, entendendo por compreensão popular tudo quanto não seja a compreensão de uma *elite* ou aristocracia de inteligência. Daí a sua *não-popularidade*, máxima na época em que existem, por agravada pela novidade do tom poético, menor nas épocas subsequentes, mas anulada nunca. Redizendo, estas correntes, filiadas absolutamente na alma do povo, não a *exprimem*: *representam-na*, *interpretam-na*. Ninguém negará a absoluta *nacionalidade* do isabelianismo, como inglês, e, como francês, do romantismo da França. Tampouco se pode negar a *não-popularidade* das duas correntes, máxima na primeira, cuja mera forma de expressar mesmo a um indivíduo culto fere como extremamente complexa e intelectualizada, menor na segunda, que ainda assim está longe de popularmente acessível, tanto que a corrente é classificada por um crítico francês como sendo *faite pour des cénacles et des coteries*¹.

Ora, como estas correntes são as de máxima nacionalidade dos seus respectivos países; como, portanto, as correntes anteriores forçosamente haveriam sido ou menos, ou nada, nacionais, a plena nacionalidade das correntes máximas importa uma quebra com o espírito dessas anteriores correntes, envolve, pois, *anti-tradicionalidade*. Quando a corrente anterior é desnacionalizada, a quebra com ela é flagrantíssima e consciente e combativamente feita: é o caso do romantismo francês ante o chamado «classicismo» da época precedente. Quando a anterior corrente é, porém, não tanto desnacionalizada, mas antes incompletamente nacional, a quebra é feita inconscientemente, naturalmente, inagressivamente. É o caso do isabelianismo, que rompe com a simplicidade e incompleta nacionalida-

¹ Lanson, *Histoire de la Littérature Française*.

de do seu precursor Chaucer, única quase-tradição com que, aliás, podia romper, visto que, sobre ser o máximo período da literatura inglesa é — e é o que para o caso importa — o primeiro, no tempo, não tendo, portanto, época literária anterior com cujo espírito quebrasse.

Retomemos a parte essencial e analógica do nosso estudo. A anti-tradicionalidade e não-popularidade do tom poético do nosso actual período literário são flagrantes, flagrantíssimas. Poucos movimentos literários se têm colocado mais acima da compreensão geral, pela complexa intelectualização ou misticização do seu exprimir-se; poucos tanto se afastaram de toda a tradição literária da sua terra. Resta saber se esses dois característicos se devem a uma completa interpretação da alma nacional. É fácil provar que sim. Há, porém, dois modos de o provar. Um — longo — é por uma análise analógica da alma portuguesa e dos característicos espirituais da nova corrente poética. Há outro método, mais simples, mais directo, e menos duvidoso. Vejamos. Os novos poetas portugueses não tiram da tradição os elementos constitutivos do espírito da sua corrente — isto já vimos; tampouco tiram esses elementos de correntes literárias estrangeiras — já o verificámos quando foi preciso constatar a *novidade* do tom poético deste período. Então de onde os tiram? Tira-os cada poeta da sua própria alma, no que tem de individual e peculiar? Nesse caso não haveria *corrente* literária, mas poetas isolados. Ora, como realmente há corrente literária, é forçoso admitir que o que a produz é o que nas almas há de superindividual, o que elas têm de comum. E o que elas têm de comum é uma de três coisas — a *raça*, o *meio nacional*, ou o *meio civilizacional*, isto é, *européu*. O meio europeu não é, porque então a corrente literária basear-se-ia nas correntes literárias estrangeiras contemporâneas, o que não acontece, provada como está, a sua *novidade*. O meio nacional também não é, pois que então reproduziria o espírito do meio,

que é ou nulamente, ou catolicamente, religioso: e ela é religiosa e não-católica. Não há senão que admitir, portanto, que reproduz a alma da raça. E como é anti-tradicional, não a reproduz misturando-lhe elementos passados; como é não-popular, não a reproduz misturando-lhe elementos pouco espirituais ou pouco intelectuais, populares no mau sentido do epíteto. Quer dizer, pois, que a nova corrente interpreta a alma nacional *directamente, nuamente e elevadamente*. Quer dizer que é absolutamente idêntica às grandes correntes literárias da França e da Inglaterra.

Resulta, portanto, provada, ponto por ponto, detalhe por detalhe, a analogia entre a nossa corrente literária e as grandes correntes literárias precursoras dos grandes períodos criadores de civilização.

VI

Tirem-se, rapidamente, as tónicas conclusões finais. São três. A primeira é que para Portugal se prepara um ressurgimento assombroso, um período de criação literária e social como poucos o mundo tem tido. Durante o nosso raciocínio deve o leitor ter reparado que a analogia do nosso período é mais com o grande período inglês do que com o francês. Tudo indica, portanto, que o nosso será, como aquele, maximamente criador. Paralelamente se conclui o breve aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões. Supra-Camões? A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se «de um Shakespeare» e dê-se por testemunha o raciocínio, já que não é citável o futuro. — A segunda conclusão é que, tendo o movimento literário português nascido com e acompanhado o movimento republicano, é dentro do republicanismo, e pelo republicanismo, que está, e será, o glorioso futuro, deduzido. São duas

faces do mesmo fenómeno criador. Fixemos isto: ser monárquico é, hoje, em Portugal, ser traidor à alma nacional e ao futuro da Pátria Portuguesa. — A terceira conclusão é que o republicanismo que fará a glória da nossa terra e por quem novos elementos civilizacionais serão criados, não é o actual, desnacionalizado, idiota e corrupto, do tri-partido republicano. De modo que é bom fixar isto, também: que, se ser monárquico é ser traidor à alma nacional, ser correligionário do sr. Afonso Costa, do sr. Brito Camacho, ou do sr. António José de Almeida, assim como de vária horrorosa sub-gente sindicalística, socialística e outras coisas, representa paralela e equivalente traição. O espírito de tudo isso é absolutamente o contrário do espírito da nova corrente literária. Tudo ali é importado do estrangeiro, tudo é sem elevação nem grandeza, popular com o que há de mais Mouraria na popularidade. Para nada de *morte* lhes faltar, nem anti-tradicionais são: herdaram cuidadosamente os métodos de despotismo, de corrupção e de mentira que a monarquia tão como seus amou.

30-07-1913
11-10-1913

Não nos admire que isto assim seja. No reinado de Isabel, período da Inglaterra que corresponde ao nosso actual, ainda nada se vislumbra do princípio de *governo popular* que havia de ser criação da época. Conservemo-nos, por enquanto, absolutamente portugueses, rigidamente republicanos, intransigentemente inimigos do republicanismo actual. Brevemente começará a raiar nas nossas almas a intuição política do nosso futuro. Talvez o supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora. No entretanto, *sursum corda!* Sabemos que o futuro será glorioso. Confiemos nele. Por enquanto abstenhamo-nos de agir, a não ser negativamente, para combater, e apenas pela palavra e pelo escrito, os portugueses estrangeiros que nos desgovernam, e isso só se a indignação no-lo impuser como desabafo. A hora da acção ainda

não chegou. Primeiro, virá a teoria política da época. Depois virá o pô-la em prática. E quando a hora chegar, virá — não tenhamos dúvida — o homem de força que a imporá, eliminando os obstáculos, que são esta gente de agora, monárquicos e republicanos. Suavemente, se puder ser, será a transformação feita, a criação começada. Mas se assim não for, se esta gente de hoje não curar de se tornar portuguesa, confiemos, sem horror, que o Cromwell vindouro os saberá afastar, aplicando-lhes, por triste necessidade, a *ultima ratio* de Napoleão, de Cavaignac, e do Coronel Conde de Galliffet.

A NOVA POESIA PORTUGUESA NO SEU ASPECTO PSICOLÓGICO

I

Qualquer fenómeno literário – corrente, ou grupo, ou individualidade – é susceptível de ser considerado sob três aspectos, e sob esses três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Esses três pontos de vista são o psicológico, o literário e o sociológico. Isto é, qualquer fenómeno da literatura tem de ser estudado – 1.º, em si, directamente, como produto de alma ou de almas; 2.º, nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como produto literário; e 3.º, na sua significação como produto final, como facto que se dá adentro de, e por, uma sociedade, explicado por ela e explicando-a, tido, pois, como indicador sociológico. No estudo – suponha-se – de uma qualquer corrente literária, importa pouco sob qual dos três aspectos primeiro a examinarmos, logo que sob todos os três aspectos sucessivamente e completamente o assunto se raciocine. Como fenómeno literário, como fenómeno psíquico, como fenómeno social sucessivamente analisada, os três aspectos de uma corrente interexplicam-se e completam-se, fornece cada qual elementos especiais e essenciais para a interpretação sintética e integral da corrente. Nem o estudo total, nem qualquer dos estudos parciais, fica completo sem estarem completos, e coordenadamente completos, todos três.

Por isso a nossa análise da actual corrente literária portuguesa – iniciada e feita sob o ponto de vista sociológico em dois anteriores artigos – só ficará completa, e esses artigos em toda a sua extensão lógica compreensíveis, quando, neste escrito e em outro, juntarmos

à análise sociológica uma dupla análise complementar, primeiro psicológica, e literária depois.

Começamos pela análise sociológica porquanto, sendo essa a mais envolventemente explicativa das três, de princípio ficava, posta ela inicialmente, abrangido em todo o seu valor e superfície o movimento literário estudado. Levou-nos essa análise sociológica a conclusões que não pareceriam estranhas, talvez, aos habituados a seguir raciocínios, mas que, ainda assim, eram de desorientar os de inteligência menos afeita a ler nas entrelinhas da concisão dialéctica. O nosso anterior estudo, partindo de uma análise dos períodos máximos das literaturas inglesa e francesa – tomados esses para exemplos – e da sua relação com as máximas e – provou-se – homócronas épocas sociais, veio, por uma aproximação, detalhe a detalhe feita, a constatar a semelhança completa do nosso actual período, tomada a literatura como indicador sociológico, com aquelas grandes épocas, chamadas a depor, do mesmo representativo modo, as literaturas suas. Daí as naturais, referidas, conclusões sobre a vindoura grandeza lusitana. Esses detalhes, esses, por assim dizer, traços fisionómicos por onde a parecença entre os três períodos se colhia flagrante, eram do número, completo, de nove; três diziam respeito à relação entre os períodos literários máximos e as épocas políticas, ou antecedentes, ou contemporâneas, ou subsequentes; e estes três pontos eram os exclusivamente sociológicos. Os outros seis – sumariamente então tratados por não serem para sociologia puramente – referiam-se à *originalidade*, à *elevação* e à *grandeza dos representantes individuais* dos períodos, e à *nacionalidade*, *anti-tradicionalidade* e *carácter não-popular* dos mesmos.

Ficou, no artigo citado, esgotada e provada quanto possível – dada a juvenilidade da nossa actual corrente literária – a semelhança sociológica. Igualmente, no quarto capítulo, se provou que, constataadas que fossem a *originalidade*, a *elevação* e a *grandeza* de uma

corrente literária, a sua *anti-tradicionalidade* ficava provada na sua *originalidade* – como seria *original* se se baseasse em tradições? –, a sua *não-popularidade* provada na sua *elevação* – como ser *popular* sendo espiritualmente e metafisicamente complexa? –, e, provado isto, de si ficava também provada a *nacionalidade*, o *carácter nacional* da corrente, visto que, como ali mais cingentemente provámos, originalidade *absoluta* só da alma de uma raça pode subir à tona da sua literatura. Poesia *absolutamente* original e poesia *absolutamente nacional* são expressões interconvertíveis.

Tudo está agora, portanto, em provar a *originalidade*, a *elevação*, e a *grandeza das figuras individuais*. Compete isto em parte a uma análise psicológica, e em parte a um estudo literário. Da análise psicológica sairá caracterizada a corrente literária, e, assim sendo, a sua originalidade ou não-originalidade, a sua elevação ou não-elevação quedarão, *ipso facto*, em relevo – relevo que o estudo propriamente literário acentuará, rebuscando a filiação exclusivamente literária da corrente e a importância dessa filiação – se influência nítida e constante, como a do estilo francês dos séculos dezassete e dezoito sobre as outras literaturas europeias; se mera ocasionação, mero ponto de partida, breve abandonado e excedido, como a da Renascença da Itália perante o estilo da época isabeliana em Inglaterra. – Esse mesmo estudo literário, analisando o grau de construtividade, de intensidade e de individualidade que se revêem nas obras da corrente, dirá da grandeza dos seus poetas.

II

Sabido que uma corrente literária é a expressão pela literatura de uma comum noção do mundo, da arte e da vida – posto de

parte o que é individual, por individual precisamente –, o estudo psicológico de qualquer corrente envolve o destrinçar-lhe na alma a sua tripla unidade de atitudes. Que três aspectos são esses do seu espírito uno? O primeiro é a sua *metafísica* – isto é, o conceito do universo e das coisas que subjaz às manifestações dessa corrente. O segundo é a sua *estética* – curando bem que por isto se não quer dizer as suas teorias de arte (essas pertencem, como parte da sua teoria das coisas, à sua metafísica), mas o seu modo de ser literário, a sua alma literária. O terceiro é a sua *sociologia*, e isto significa as teorias sociais, 1.º, que constituem a aspiração da corrente; 2.º, que determinando-se, se alteram, na fixação directa em estudos já extra-literários, propriamente sociológicos; e 3.º, que, encontrando-se com realidades sociais, se sintetizam, realizando-se numa nova fórmula *vivida*, perdendo ao realizar-se o que de impraticável tivessem. Claro está que a parte última deste estudo é puramente sociológica; mas isso é inevitável, dado que uma corrente literária é basilarmente, e representativamente, uma corrente social; tanto assim que – como o temos indicado teoricamente já aqui, e praticamente na feição realizada do nosso anterior artigo – um estudo literário completo é, em grande parte – e maximamente e ultimamente mesmo – um estudo sociológico.

Posto isto, encaremos a metodologia desta análise. O método analítico a empregar varia ligeiramente conforme qual dos três aspectos do psiquismo de uma corrente se investiga. Assim, no determinar a *estética* da corrente, a análise incide directa sobre a obra dos poetas, porque estes, representando o máximo de emoção e de requinte revelador de expressão, mais do que os prosadores são representativos do momento-alma da raça e dos processos mentais que da inconsciência divina do povo sobem, feitos arte e consciência, para a interpretação estremecida dos seus versos. – Ao inquirir

da *metafísica*, a análise divide-se entre as obras de arte – destacando sempre, por sua superior representatividade, os poetas – e as que dão expressão directa, raciocinada e intencionalmente filosófica ao conceito-do-universo característico do momento racial. Reportarmonos, nessa análise, só às obras metafísicas, ou apenas às obras literárias, seria – não diremos impossibilizar, mas por certo dificultar, a investigação. É que – por estranho que de relance pareça – tanto o poeta como o filósofo, ao interpretarem, cada um de seu modo, as intuições metafísicas de uma época, ao mesmo tempo as revelam e as escondem. Revelam-nas porque são poeta e filósofo, e, portanto, desdobradores em consciência e raciocínio do que a raça e a hora acumulam no fundo das suas almas. Escondem-nas – o poeta, porque a emoção, ainda que surgindo directamente do fundo intuitivo, é, de sua natureza, atraçoadora da precisão intelectual; o filósofo, porque a actividade de raciocínio, vantajosa em tornar precisas as intuições fundamentais que a raça lhe dá, é, de seu carácter, destruidora dos processos emotivos que, eles só, surgindo directamente do fundo oculto da alma, podem conservar a essas intuições fundamentais a sua *cor* primitiva, o seu preciso *tom* intuicional. E, mais, tanto poeta como filósofo, sendo individualidades, acrescentam cada qual ao comum fundo de raça o seu especial temperamento, elemento esse que fatalmente desvirtuará uma interpretação exacta, superpessoal, do metafisismo da época. A alma de uma época está em todos os seus poetas e filósofos, e em nenhum; é por isso que é em todos e em nenhum que a nossa análise se encontra obrigada a procurá-la. – Semelhante método tem de ser aplicado no estudo da *sociologia* da corrente, mais complexo, porém, aqui, porque a três fontes, que não a duas, tem o raciocínio de ir beber. Os literatos, os filósofos e sociólogos-teoristas, e os acontecimentos finais e solucionais do período são essas três fontes. Como na nossa actual corrente não há, por ser

ainda cedo, sociólogos-teoristas, e como os acontecimentos de criação social, que caracterizarão a época, só virão, como sempre, no fim do período, que ora avança apenas para o seu auge literário, relevem-se-nos que não entremos em uma análise inutilmente extensa da forma como esta investigação deverá ser feita. Só temos um elemento – poetas – para essa dedução; veremos mais adiante o que, só com ele, se pode fazer, firmando-nos desde já na consciência de que essa dedução fatalmente será incompletíssima, uma simples intuição quase, um mero vislumbre de adivinhar.

Vejam agora, reportando-nos à nossa já feita divisão dos máximos períodos em estádios, em que hora dos períodos temos de ir procurar esses poetas, esses filósofos que servem à nossa análise para nos revelar a alma da corrente. Verifica-se, sem dificuldade, que a estética de uma corrente fica determinada (é natural) quando, ao entrar no seu segundo estádio, ela atinge a sua capacidade máxima de expressão. É o estádio-Shakespeare no período inglês, o estádio-Hugo no da França, logo que fica formado o estilo de Shakespeare e o de Victor Hugo. Atingida e fixada essa máxima capacidade de expressão, sucede um alargamento de ideação que pouco depois chega ao auge, coincidentemente, pouco mais ou menos com o meio do segundo estádio e estendendo-se até ao princípio do terceiro até que, variando, se prolonga por este dentro. É em coincidência com este auge ideativo da poesia que geralmente aparecem os filósofos do período. Quanto à sociologia da época, só nos poetas desde o auge ideativo do segundo, e pelo terceiro estádio, e nos filósofos e tratadistas do mesmo tempo se poderá traçar, posteriores um pouco, porém, os tratadistas e os filósofos. Os poetas do princípio do estádio segundo só a um raciocínio muito pacientemente perscrutador de obscuras intuições inconscientemente proféticas poderão entressurgir uma ideia do género dessa futura realização social.

Como em anterior artigo mostrámos, a nova poesia portuguesa desde a *Oração à Luz* que entrou no segundo estádio. Podemos portanto arrancar-lhe o segredo da sua estética, nitidamente; com menos nitidez, e aproximadamente, entrever a sua metafísica; e, para que o estudo se não trunque, procurar dizer a cor dos longes vagos da sua sociologia ainda indecisos no horizonte da história.

III

Perscrutemos qual a *estética* da nova poesia portuguesa.

A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a nossa poesia de hoje é que o seu arcabouço espiritual é composto dos três elementos – *vago*, *subtileza*, e *complexidade*. São *vagas*, *subtis*, e *complexas* as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo carácter. Importa, porém, estabelecer, de modo absolutamente diferencial, a significação daqueles termos definidores. Ideação *vaga* é coisa que é escusado definir, de exaustivamente explicante que é *de per si* o mero adjectivo; urge, ainda assim, que se observe que ideação *vaga* não implica necessariamente ideação *confusa*, ou *confusamente expressa* (o que aliás redundaria, feita uma funda análise psicológica, precisamente no mesmo). Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago ou indefinido por constante objecto e assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definidamente o trate; sendo contudo evidente que quanto menos nitidamente o trate ou exprima mais classificável de vaga se tornará. Uma ideação obscura é, pelo contrário, apenas uma ideação ou fraca ou doentia. Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa actual poesia; vaga e frequentemente – quase caracteristicamente – obscura é a do simbolismo francês, cujo carácter patoló-

gico mais adiante explicaremos. – Por ideação *subtil* entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vívida, minuciosa, detalhada – mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações –, sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial. Assim Albert Samain, quando diz

Je ne dis rien, et tu m'écoutes
Sous tes immobiles cheveux,¹

desdobra a sensação directa de um silêncio *à deux*, opressivo e nocturno, na tripla sensação de silêncio, de almas que se falam nesse silêncio, e da imobilidade dos corpos, mas não dá outra impressão do que a, intensa, desse silêncio. Do mesmo modo, nos versos de Mário Beirão

Charcos onde um torpor, vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor, se desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou a abraços.²

há simplesmente um desdobrar, como em leque, de uma sensação crepuscular, que cada termo maravilhosamente *intensifica*, mas não *alarga*. – Finalmente, entendemos por ideação *complexa* a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído

¹ *Au Jardin de l'Infante (Heures d'été, VI)*.

² *Coimbra, ao Ritmo da Saudade*.

dela, lhe dá um novo sentido. A expressão subtil *intensifica*, torna *mais nítido*¹; a expressão complexa *dilata*, torna *maior*. A ideação *subtil* envolve ou uma directa intelectualização de uma ideia, ou uma directa emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a ideia por mais ideia, a emoção por mais emoção. A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem. São da ideação complexa, por exemplo, os versos de Mário Beirão

A boca, em morte e mármore esculpida,
Sonha com as palavras que não diz;²

de Teixeira de Pascoaes

A folha que tombava
Era alma que subia;³

e expressões como *choupos d'Alma*⁴ de Jaime Cortesão ou o *ungido de universo*⁵ de Guerra Junqueiro.

Feita esta constatação, que nos leva ela a concluir? Subtileza e complexidade ideativas vêm a ser, como da anterior exposição se depreende, modos analíticos da ideação: desdobrar uma sensação em outras – subtileza – é acto analítico, e acto analítico, ainda mais profundo, o de tomar uma sensação simples complexa por elemen-

¹ Interiormente nítido, não como cousa exterior.

² O Sonho.

³ Elegia (Vida Etérea).

⁴ Choupos na Luz do Luar.

⁵ Oração à Luz.

tos espiritualizantes, nela própria encontrados. Ora a análise de sensações e de ideias é o característico principal de uma vida interior. A poesia de que se trata é portanto uma poesia de vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjectiva. Será então uma nova espécie de simbolismo? Não é: é muito mais. Tem, de facto, de **comum com o simbolismo o ser uma poesia subjectiva; mas, ao passo que o simbolismo é, não só exclusivamente subjectivo, mas incompletamente subjectivo também, a nossa poesia nova é completamente subjectiva e mais do que subjectiva. O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia; é, por sinal, a poesia mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo, e de muito, a única outra poesia realmente complexa – a da Renascença, e, muito especialmente, do período isabeliano inglês. O característico principal da ideação complexa – o encontrar em tudo um além – é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa.**

Mas a nossa poesia de hoje é, como acima dissemos, mais do que subjectiva. Absolutamente subjectivo é o simbolismo: daí o seu desequilíbrio, daí o seu carácter degenerativo, há muito notado por Nordau. A nova poesia portuguesa, porém, apesar de mostrar todos os característicos da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza, quase que exclusivamente, mesmo, na natureza se inspira. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objectiva. Quais são os característicos psíquicos da poesia objectiva? Fácil é apontá-los. São três, e a sua diferença dos característicos da poesia de alma assenta sobre isto – que, ao passo que a observação da alma implica análise, a da natureza, a do exterior, envolve síntese, visto que qualquer impressão do exterior é sempre uma síntese, e uma síntese complexa, de impressões secundárias, memórias, e obscuras e instantâneas associações de ideias. São três, dizíamos, os caracte-

rísticos da poesia objectiva. O primeiro é a *nitidez*, revelada na forma ideativa do *epigrama*, chamando assim, convenientemente, à frase sintética, vincante, concisa: quando, exemplificando, dissermos que o tipo da poesia objectiva apenas epigramática é a dos séculos dezassete e dezoito, em França especial e originantemente, teremos dado ideia clara do que por *nitidez*, e *epigrama*, no caso presente entendemos. O epigrama porém subjaz, como forma ideativa, toda a poesia de exterior, assim como o seu contrário, o *vago*, é base de toda a poesia contrária, a de alma. Epigramática como nenhuma é a poesia de Victor Hugo, que é muito mais do que epigramática. Epigramática é – e este ponto é que urge notar – a nossa actual poesia, e por ser, ao mesmo tempo, vaga e epigramática é que ela é grandemente, magnificamente equilibrada. A frase *choupos d'Alma*, por exemplo, sendo – como apontámos – complexa no que de poesia subjectiva, é epigramática no que de poesia objectiva; é mesmo tipicamente epigramática, com a sua forma sintética, de contraste. Da sua *complexidade* íntima vem a sua beleza espiritual; do seu epigramatismo de forma nasce o seu perfeito equilíbrio e completa e perceptível beleza. Do mesmo modo são epigramáticas as frases citadas de Mário Beirão, o segundo trecho, e de Teixeira de Pascoaes. A actual poesia portuguesa possui, portanto, equilibrando-lhe a inigualada intensidade e profundidade espiritual, o epigramatismo sanificador da poesia objectiva. – Segundo característico da objectividade poética é aquilo a que podemos chamar a *plasticidade*¹; e entendemos por plasticidade a fixação expressiva do visto ou ouvido *como exterior*, não como sensação, mas como visão ou audi-

¹ Importa muito notar que este termo é aqui usado com um sentido bastante diverso do usual, sentido que no texto se explica. Isto se nota para que não cause estranheza o ler dada como *plástica* a poesia de Cesário Verde.

ção. Plástica, neste sentido, foi toda a poesia grega e romana, plástica a poesia dos parnasianos, plástica (além de epigramática e mais) a de Victor Hugo, plástica, de novo modo, a de Cesário Verde. A perfeição da poesia plástica consiste em dar a *impressão* exacta e nítida (sem ser necessariamente epigramática) do exterior como exterior, o que não impede de, ao mesmo tempo, o dar como interior, como emocionado. É o que se dá nos quatro versos, em primeiro lugar citados, de Mário Beirão, que a uma objectividade (plasticidade) perfeita unem uma perfeita subjectividade (subtileza). Outros exemplos se poderiam citar. Basta porém aquele, que, por representativo, serve de prova que a nossa actual poesia possui igualmente o segundo elemento característico da poesia objectiva; elemento esse que é mais um a equilibrar-lhe a profunda espiritualidade. – Mais um característico *possui*, e é o máximo, a poesia objectiva – é o que poderemos chamar *imaginação*, tomando este termo no próximo sentido de pensar e sentir *por imagens*; e isto dá à poesia objectiva deste género, quando intensamente inspirada, uma *rapidez* e um *deslumbramento* que, em alto grau, entusiasmando, deixam, quando sem elemento de pura espiritualidade, uma inquietante impressão de grandeza oca. É o caso dos românticos todos e, maximamente, de Victor Hugo – é isto que, dissemos, ele tem além do epigramatismo e da plasticidade – e daí vem o fenómeno desse poeta dar a alguns uma impressão de desmedida grandeza, a outros de uma oca grandiosidade: *cymbale* lhe chamou, desdenhando, Renan, possuidor do *vago* tão desconhecido de Victor Hugo. A este máximo grau de objectividade não subiu ainda a nova poesia portuguesa: prova-o ao ouvido o seu movimento geralmente lento, quando a *imaginação* imprime sempre ao verso uma rapidez inignorável. A *Oração à Luz*, porém, obra máxima da nossa actual poesia, tem já vislumbres desse final elemento objectivo. A nossa poesia caminha para o seu

auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que incarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade. Diga da sua grandeza esta sugestão para raciocinadores. Super-Camões lhe chamámos e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, anteamesquinhe o seu génio, que será, não de *grau* superior, mas mesmo de *ordem* superior ao do nosso ainda-primeiro poeta.

Há mais uma observação a fazer, para a completa caracterização psicológica da nossa nova poesia. Deduz-se do que se acha concluído acerca da plena e inigualada subjectividade e da quase-total objectividade dessa poesia. Resultam deste modo de ser três coisas. A primeira é o já citado *equilíbrio* seu. A segunda é que sendo ao mesmo tempo, e com quase igual intensidade, poesia subjectiva e objectiva, poesia da alma e da natureza, cada um destes elementos penetra o outro; de modo que produz essa estranha e nítida originalidade da nossa actual poesia – a *espiritualização da Natureza* e, ao mesmo tempo, a *materiação do Espírito*, a sua comunhão humilde no Todo, comunhão que é, já não puramente panteísta, mas, por essa citada espiritualização da Natureza, super-panteísta, dispersão do ser num exterior que não é *Natureza*, mas *Alma*. Decorre de aqui uma terceira coisa. Esta interpretação das duas almas da sua alma uma obriga a nova poesia portuguesa a ser puramente e absorvidamente metafísica: ser outra coisa seria para ela descer. Por isso não tem ela poetas de amor, ou poetas «sociais», ou outros assim, de género não-metafísico. Na nova poesia portuguesa todo o amor é além-amor, como toda a Natureza é além-Natureza. Pode o amor, cantado por um dos nossos actuais poetas, ser amor nas duas quadras de um soneto; nos tercetos é já oração. E assim com todo o outro género de poesia geralmente sub-metafísica. Quaisquer poemas da corrente podem servir de exemplo. De um canto à luz tira Junqueiro uma das maiores poesias metafísicas do

mundo, poesia a que se pode comparar só a *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth. Em um assunto aparentemente amoroso Teixeira de Pascoaes transcende logo o amor, torna-o degrau para a religiosidade; é da *Elegia* que se trata.

Ora de ser a nossa nova poesia absorventemente metafísica há uma conclusão a tirar. Poesia metafísica implica emoção metafísica; emoção metafísica é simplesmente sinónimo de religiosidade. A actual poesia portuguesa é pois uma poesia religiosa. Prova-o materialmente o seu uso de expressões tiradas do culto religioso – com outra religiosidade usadas, claro está – como *ungir*, *sagrar*, etc. É de todo religioso o tom geral e imediatamente perceptível da nossa actual poesia. – Há mais: a religiosidade da nossa actual poesia é *uma religiosidade nova*, que não se parece com a de nenhuma outra poesia, nem com a de qualquer religião, antiga ou moderna. Contraste-se nisto com o simbolismo, que não tem religiosidade própria; e não a tem porque a que tem é católica ou quase-católica; vem-lhe do passado, é morte – ponto de capital importância, porque mostra nitidamente o carácter degenerativo e mórbido do simbolismo.

Mas que religião nova é essa que se adivinha na nossa nova poesia? Não de todo, mas aproximadamente, vai mostrar-nos a análise, em que vamos entrar, da *metafísica* da nova poesia portuguesa.

IV

Seguindo o método estabelecido na segunda secção deste artigo, o nosso raciocínio, incidindo directamente sobre a obra dos nossos novos poetas, devia poder deduzir, com qualquer coisa como facilidade, as ideias metafísicas orgânicas no seu espírito. Acontece porém que a íntima complexidade e novidade da nossa actual poe-

sia torna essa análise directa extremamente difícil. A primeira constatação que o raciocínio faz na análise de que se trata é de que a nossa poesia novíssima é completamente e absorventemente metafísica e religiosa; a segunda constatação é, porém, a da fluidez, incerteza e carácter indefinido dessa religiosidade e desse metafisismo. É perto de impossível encontrar os nossos novos poetas fixos sobre um ponto metafísico qualquer: nem a ideia que fazem de Deus ou da Natureza se apresenta de princípio nítida, nem sequer é deduzível das suas obras se têm ou não ideias de algum modo definidas sobre, suponha-se, a immortalidade da alma ou a autodeterminação da vontade. A única imediata constatação que a análise pode sem custo fazer é que a poesia dos nossos novos poetas é (1) panteísta, (2) não-materialista, (3) diversa de qualquer poesia propriamente espiritualista, mas contendo elementos característicos do espiritualismo. Para além desta quase que visual constatação, o problema toma uma complexidade que desconcerta e perturba.

Sendo isto assim, vemo-nos forçados, para elucidação do assunto, a orientar de outro modo a nossa análise. A dificuldade de a fazer de modo directo leva-nos a concluir que, com mais probabilidade de segurança, só a poderemos fazer diferencialmente. Mas diferencialmente como? Seguindo a linha da poesia europeia no que metafísica, destacando os períodos culminantes dessa poesia, fixando a direcção metafísica dessa evolução e os característicos metafísicos do último grande período, e depois, comparando a nossa nova poesia a essa, perante a qual ela se deve mostrar fatalmente ou uma decadência, ou uma reacção, ou uma continuação superior, um novo estado evolutivo. Autoriza-nos a esta análise deste modo diferencial, em primeiro lugar o facto de, estando Portugal integrado na civilização europeia, a sua poesia o estar também inevitavelmente, e por isso a significação dessa poesia só se poder obter, na sua essência

última, sociológica ou metafísica, por uma comparação com o período literário importante que europeicamente a precedeu – obtida preliminarmente a significação evolutiva desse período e, daí, deduzindo, os prováveis característicos do período literário que se lhe seguirá; para que, da coincidência ou incoincidência dos patentes característicos metafísicos da nossa nova poesia com a desse deduzido período, aptamente se avalie se essa poesia representa o estádio poético europeu seguinte, ou se tem de ser relegada para o lugar secundário e restrito da mera poesia ou de decadência ou de reacção. – Esta análise diferencial é-nos, em segundo lugar, autorizada e imposta pelo facto de, sendo uma corrente literária, em sua essência, a expressão de um novo conceito do universo, e um conceito do universo sendo simplesmente uma metafísica, a análise dos períodos literários sob o ponto de vista metafísico ser a análise do que neles é realmente típico e fundamental; donde se conclui que esta, a análise metafísica e diferencial da nossa nova poesia, mais do que outra qualquer análise, que anteriormente fizéssemos, porá em nudez e evidência o que de fundamentalmente grande e novo a nossa nova poesia literariamente contenha e sociologicamente represente.

Para ampla segurança desta análise e natural preparação para a síntese ulterior, temos que (1) estabelecer quais sejam os períodos capitais e evolutivamente marcantes da literatura europeia, (2) fixar, digressando, para podermos proceder com segura clareza, quantos e quais sejam os sistemas metafísicos definidamente fundamentais, (3) determinar, aplicando esta constatação àquela, quais os sistemas metafísicos intimamente e caracteristicamente almas daquelas culminantes épocas de evolução, (4) concluir, comparando as metafísicas dessas épocas, de que sistema para que sistema, ou de que espécie de sistemas para que espécie de sistemas, evolui a metafísica

da poesia europeia, e, portanto, a alma da civilização da Europa, (5) deduzir – determinada essa linha de íntima evolução espiritual, e fixado qual o último grande período literário europeu e qual a sua metafísica – qual deva ser a metafísica do grande período que se lhe deve seguir, (6) comparar a metafísica da nossa actual poesia, tornada nítida e classificada por um confronto definidor com os sistemas metafísicos preliminarmente descobertos, com a metafísica deduzível como devendo ser a desse novo grande período da literatura da Europa. Dessa comparação sairá determinada, não só definitivamente qual a metafísica da nossa nova poesia (o que imediatamente pretendemos saber), mas também qual a significação sociológica que haja em ter essa poesia a metafísica que se descobrir que tem (o que é o fim imediato e último de todos estes nossos artigos). Isto é, se se constatar que a Alma Portuguesa está criando, através da sua actual Poesia, um novo conceito emocional – e portanto colectivo e nacional – do Universo e da Vida e que esse conceito é aquele que na linha evolutiva da alma europeia representa um novo estádio criador, ter-se-á estabelecido uma analogia irrefutável entre o actual período literário e os que, nos períodos máximos das nações maximamente criadoras de civilização, precedem um grande período de vida nacional socialmente criadora e, de resto, *já são* esse grande período na sua expressão poética, isto é, na sua mais alta e permanente expressão. Por outras palavras – se aquilo se verificar, terá já começado a dilatação da alma europeia que representará uma Nova Renascença, ainda que essa dilatação exista, por enquanto, apenas na alma do país donde essa Nova Renascença raiará para o que na Europa estiver acordado para a receber.

Precisamos, pois, antes de tudo fixarmo-nos sobre quais sejam os períodos capitais da literatura da Europa. Não é difícil conhecê-los. Num período literário tudo está ligado, e à grandeza do período – entendendo por grandeza o seu valor criador de novos elementos espirituais de criação – corresponde infalivelmente a grandeza individual dos seus representantes. Escusamos, mesmo, de nos deter no exame do *número* desses grandes representantes de cada período. Basta tomar conta intelectual do representante *máximo* de cada período, e compará-lo aos representantes máximos dos outros períodos. É uma questão de altitude espiritual. A grandeza de um período literário mede-se pela grandeza individual do seu máximo representante. Mas porquê? Por uma razão muito simples. Se a grandeza literária de um período consiste no valor do que ele é capaz de criar de espiritual, é evidente que uma das maneiras – a mais flagrante – de medir esse valor é ver o valor do que ele é capaz de criar de espiritual *dentro de si próprio*; isto é, a altura a que ele é capaz de elevar os seus próprios elementos espirituais, isto é, as individualidades que em si contém. Ora, a altura e poder criador a que foi capaz de se elevar nas almas mede-se evidentemente pela altura e poder criador da alma que mais alto se elevar. Não temos, portanto, que medir o valor criador de um período literário com outra coisa que não seja o valor do seu máximo literato – isto é, geralmente, porque a poesia é a mais alta manifestação do espírito, do seu máximo poeta. Homero e Shakespeare, as duas culminâncias da literatura, provam dos períodos a que pertencem que são – como todos admitem que são – os dois maiores e mais criadores da vida da humanidade.

Guardemos, pois, desta análise uma tripla constatação: (1) que um período literário é sociologicamente importante quando nele se

notam figuras importantes de literatos, e, especialmente, de poetas; (2) que a importância sociológica de um período literário se mede pela sua *máxima* figura; e (3) que, portanto, a humanidade só mostra, em certo período, um *verdadeiro* avanço espiritual – isto é, um aumento de poder criador – quando o maior poeta desse período é superior aos máximos poetas de *todos* os períodos anteriores. Esta última, corolária, constatação é iluminadora da história. Assim na superioridade de Homero a quantos poetas anteriores se divisem lê-se claramente o aumento do poder criador que a humanidade no seu período grego trai sobre os anteriores períodos; e assim como Homero é o primeiro máximo poeta de pleno e integral equilíbrio, a Grécia Antiga é o primeiro povo plena, lúcida e integralmente criador que na história nos aparece. A inferioridade de Virgílio a Homero mostra que da Grécia para Roma a humanidade não avançou, que nenhum novo elemento espiritual lhe nasceu – o que nos indica nitidamente que Roma constituiu, não uma civilização, mas o prolongamento inferior e decadente da civilização grega. Só na Renascença nos aparece uma figura culminante, Shakespeare, que acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade. Isto indica que a Renascença marca uma evolução real do espírito humano, o atingir de um grau já supergrego de poder criador. Como, desde a Renascença, ninguém ainda apareceu de quem se possa pretender que é superior, ou mesmo igual, a Shakespeare, forçoso é que se conclua que a humanidade, se entrou já em período de verdadeiro avanço espiritual sobre a Renascença, não chegou ainda à culminância deste período.

Posto isto, ponhamos a nossa atenção no desenvolvimento da nossa análise. Na literatura da Europa há só dois períodos a que se pode chamar grandes sem escrúpulos de adjetivador. O primeiro é a Renascença, o movimento – para o nosso caso, apenas literário –

que começou em Dante, culminou em Shakespeare e acabou em Milton. – O segundo é o Romantismo, entendendo por Romantismo o movimento literário principiado na Alemanha, com a sua culminância em Goethe, continuado em Inglaterra, com Shelley por figura máxima, e acabado em França, com Victor Hugo por poeta principal. O «romantismo» dos outros países é coisa, além de inferior e dependente destes, em alguns casos com outra significação. Isso não importa agora. Cinjamo-nos à corrente representativa e central.

Estabeleçamos agora o valor relativo da Renascença e do Romantismo. Pela nossa constatação de há pouco, quanto ao modo de avaliar a grandeza dos períodos literários, notamos sem hesitação que a Renascença é superior ao Romantismo. Nesse caso, que valor tem, ante a Renascença e como vindo após ela, o movimento romântico? Visto que o seu valor é inferior, ele só pode ser uma de três coisas: ou uma decadência da Renascença, ou uma reacção contra a Renascença, ou o princípio de uma Nova Renascença, que em sua culminância será superior, mas que pode não o ser em seu início, como Dante, o maior poeta do início da Renascença, é inferior a Homero. – Vejamos. Partindo da constatação, que adiante se fará – e que é, de resto, tão evidente que quase se pode dar como feita – de que o *espiritualismo* é a metafísica da Renascença, torna-se evidente que, se o Romantismo é uma decadência da Renascença, não pode a sua metafísica ser senão uma decadência do espiritualismo, e não poderá conter, portanto, elementos outros do que espiritualistas. Ora, o Romantismo contém caracteristicamente um elemento panteísta – pouco importa por enquanto se puro ou não. Se tem um elemento *a mais*, não pode ser uma decadência da Renascença. – Tão-pouco pode ser uma reacção contra a Renascença. Se o fosse, a sua metafísica seria *inteiramente oposta* à da Renascença, isto é,

seria *de todo* antiespiritualista. Ora, como veremos, o elemento espiritualista encontra-se presente – com mais ou menos, e por vezes com grande, nitidez – na poesia representativa dos românticos. Não é pois o Romantismo uma reacção contra a Renascença: envolve, sim, uma reacção, mas é contra outra poesia, claramente antiespiritualista essa – a poesia do século dezoito. – Por exclusão de partes temos, portanto, infalivelmente que concluir que o Romantismo é, não já uma *época*, mas o princípio de uma *época*; não é a Nova Renascença, mas o movimento precursor dessa Renascença Nova. Constatada a inferioridade do Romantismo à Renascença, não há outra hipótese a admitir.

VI

Na classificação dos sistemas filosóficos temos a considerar duas coisas: a constituição do espírito e os fins a que tende na sua actividade metafísica.

O espírito humano, por sua própria natureza de duplamente – interiormente e exteriormente – percipiente, nunca pode pensar senão em termos de um dualismo qualquer; mesmo que se esforce por chegar, e até certo ponto chegue, a uma concepção altamente monística, dentro dessa concepção monística há um dualismo. Mesmo que dos dois elementos constitutivos da Experiência – matéria e espírito – se negue a realidade a um, não se lhe nega a existência *como irrealidade, como aparência* – o que transforma o dualismo espírito-matéria em dualismo realidade-aparência; mas realidade-aparência é, para o espírito, um dualismo.

O género de dualismo, porém, depende de, é condicionado por, o que se considera a Realidade Absoluta, a realidade realmente

real; e é a procura dessa realidade que é o fim da especulação metafísica. O espírito não pode admitir *duas* realidades: a ideia de realidade absoluta envolve a ideia de unidade. Mesmo, portanto, que o espírito admita, como em alguns sistemas – e flagrantemente no espiritualismo clássico – acontece, dois princípios com igual objectividade reais, é forçado a admitir que o género de realidade de um desses princípios é superior ao da do outro.

Temos, pois, que todo o sistema filosófico envolve um dualismo e um monismo. A constituição do espírito impõe-lhe, por mais que ele lhe queira fugir, que pense dualisticamente; a noção de realidade obriga-o a pensar monisticamente. O espírito não pode construir um sistema pura e integralmente monístico: e um sistema puramente dualístico não seria um sistema filosófico.

Todo o sistema filosófico sendo, portanto, a tentativa para reduzir a um monismo o dualismo essencial do nosso espírito, é de subentender que represente uma sistematização de elementos da Experiência em torno àquela parte da Experiência – matéria ou espírito – que o filósofo, por causas que, em sua essência, são de temperamento, considera a Realidade. Temos, pois, que, consoante para o filósofo o espírito ou a matéria se apresenta como a realidade essencial, um de dois sistemas pode directamente surgir – o espiritualismo ou o materialismo. – Para o materialista a forma essencial de realidade, seja ela especializadamente qual for no seu especial sistema, é sempre uma realidade de que forma parte inalienavelmente um elemento ou *espacial*, ou, pelo menos, de *inconsciência*. Para o espiritualista, através das várias formas que pode tomar o espiritualismo, há sempre de central e essencial um elemento, o elemento *consciência*, que é o que o espírito imediatamente concebe como sua base própria. Daqui partem todas as teorias características do espiritualismo – a imortalidade da alma (concebida impossibilidade de

anular a consciência), o livre-arbítrio (concebida superioridade do consciente sobre o inconsciente) e a existência de um Deus clara ou obscuramente tido como pessoal, isto é, como *consciente*.

A ideação metafísica pode, porém, tentar monismo de outro modo mais queridamente absoluto. Não há, é certo, outros elementos da Experiência que não a matéria e o espírito; o pensamento, porém, de certo modo tenta suprimir este dualismo. E de três modos o pode fazer: 1.º Negando *toda* a realidade objectiva a um dos elementos da Experiência, isto é (consoante já *passim* vimos), reduzindo o dualismo ao minimamente dualístico (ainda que impossivelmente de todo monístico) dualismo de realidade-aparência. Conforme é o espírito ou a matéria o elemento *eliminado*, temos o materialismo absoluto ou o espiritualismo absoluto. – 2.º Admitindo a realidade *igual* de *ambos* os elementos da Experiência; ora como isto resulta num absurdo de sistema – dado que a existência de *duas, iguais*, realidades é impensável –, fatalmente essa dupla realidade tira o seu carácter de realidade de ser, basilarmente, a dupla manifestação de qualquer coisa em sua essência tida por nem matéria nem espírito, ainda que somente existente e real naquelas suas manifestações. Se essa substância as transcendesse, isto é, fosse outra coisa, existisse substancialmente à parte da sua manifestação através de matéria e espírito, estaríamos então piorados para três realidades. – 3.º Negando a realidade a ambos elementos da Experiência, considerando-os apenas como a manifestação, não *real* mas *ilusória*, de uma transcendente e verdadeira e só realidade. – Temos assim, além dos citados materialismo e espiritualismo absolutos, no segundo sistema citado o panteísmo, e no terceiro o transcendentalismo.

O leitor reparou que no primeiro género de sistemas acima expostos há duas formas – uma materialista, outra espiritualista. O mesmo acontece ao panteísmo e ao transcendentalismo. É que, por

mais que abstractamente ideemos, realmente não temos outros modelos por onde idear senão espírito e matéria. Mesmo portanto que concebamos um Transcendente, inconscientemente e involuntariamente o teremos de conceber como feito à imagem da matéria ou à semelhança do espírito. Assim temos um panteísmo materialista e um panteísmo espiritualista. O primeiro – o de Spinoza – é o que enterra o que Spinoza, não se sabe porquê, chama Deus, nos seus atributos. Estes são como que o corpo de Deus; mas para além desse corpo Deus não é nada. É só o corpo de si próprio. Vê-se que o modelo é materialista; tanto quanto um panteísmo pode ser materialista, é-o o sistema de Spinoza. – O panteísmo espiritualista admite Deus substância de tudo, mas permanecendo Deus e diverso através da sua manifestação por seus atributos. Faça-se uma distinção subtil, que tem de ser subtilmente compreendida: para o panteísta materialista tudo é Deus; para o panteísta espiritualista Deus é tudo. Se houvesse sido pensado coerentemente, e despidamente de influências de estreita teologia, teria sido este o sistema de Malebranche.

Com o transcendentalismo acontece o mesmo. Importa fixar bem a diferença entre o panteísmo e o transcendentalismo, tanto mais que estabelecemos nós estes termos independentemente de como tenham sido usados antes, assim como, de resto, fazemos esta classificação de modo absolutamente original. – Para o panteísta de qualquer das duas espécies, matéria e espírito são manifestações *reais* de Deus, exista ele (panteísmo espiritualista) ou não (panteísmo materialista) como Deus além das suas duas manifestações. Para o transcendentalista, matéria e espírito são manifestações *irreais* de Deus, ou antes, para não errarmos, do Transcendente, o Transcendente manifestando-se como a ilusão, o sonho de si próprio. – Dos transcendentalistas para o transcendentalista materialista (Schopenhauer), a essência real, de que as coisas são a ilusão, é qual-

quer coisa vaga cujo carácter essencial é ser *inconsciente*; ora, como a consciência é a base dos sistemas espiritualistas, temos aqui um sistema que, apesar de transcendentalista, o é anti-espiritualista, isto é, materialisticamente. — É escusado definir o transcendentalismo espiritualista, que representa a hipótese contrária.

Um outro sistema pode, porém, surgir, limite e cúpula da metafísica. Suponha-se que a um transcendentalista qualquer esta objecção se faz: o Aparente (matéria e espírito) é para vós *irreal*, é uma manifestação irreal do Real. Como, porém, pode o Real manifestar-se irrealmente? Para que o irreal seja irreal é preciso que seja real: portanto o Aparente é uma *realidade irreal*, ou uma *irrealidade real* — uma contradição realizada. O Transcendente, pois, é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não-real nessa manifestação. — Vê-se que este sistema é, não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo, transcendentalizado; chamemos-lhe pois o *transcendentalismo panteísta*. Há dele um exemplo único e eterno. É essa catedral do pensamento — a filosofia de Hegel.

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição — a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal —, uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve. Dizer que a matéria é material e o espírito espiritual não é falso; mas é mais verdade dizer que a matéria é espiritual e o espírito material. E assim, complexa e indefinidamente...

Se um pouco nos alongámos na exposição do transcendentalismo panteísta, breve se verá que tínhamos razões para isso. De resto, o leitor que tenha bem em mente a orientação do nosso raciocínio e os característicos, ainda que superficialmente lembrados, da nossa nova poesia, deve já suspeitar a que vem esta menos breve exposição no meio de umas breves considerações.

VII

Ao passar à análise da filosofia dos dois grandes períodos literários da Europa e perscrutação de qual a linha evolutiva dessa filosofia, importa, antes de tudo, distinguir entre a «filosofia» *pensamento* individual e a «filosofia» *sentimento poético*. — Tanto a filosofia do filósofo como a do poeta são questões de temperamento, mas ao passo que o temperamento do filósofo é intelectual, o do poeta é emocional; ora o que é intelectual é essencialmente *individual*, e o que é emocional é essencialmente *colectivo* e, portanto, quando se dá num indivíduo, representativo da colectividade a que ele pertence. É portanto a filosofia do poeta, e não a do filósofo, que representa a alma da raça a que ele pertence. Encarada a questão sob outro ponto de vista, isto ainda mais nitidamente se percebe. Na obra de filosofia a forma nada vale: a ideia é tudo. Na obra de poesia a ideia e a forma estão ligadas numa dupla unidade, unidade *imaginativa*, isto é, unidade que vem da fusão da emoção e da ideia que em sua essência é o acto de *imaginar*. Ora a imaginação depende da organização dos sentidos do indivíduo: um visual imagina de modo inteiramente diverso que um auditivo, um indivíduo de intensa vida interior e pouca atenção ao mundo externo, de modo diferente de ambos. De que depende a organização dos sentidos?

Sem dúvida alguma, da hereditariedade. E a hereditariedade o que é que mais transmite e grava? Os característicos da raça. O acto de imaginar é o que, pois, em linha directa descende da alma da raça. E como o mais alto grau de imaginar é o do poeta, é na poesia que vamos buscar a alma da raça, e na filosofia dessa poesia aquilo a que se pode chamar a filosofia da raça. – O espaço não permite que nitidamente, ou mais argumentadamente, se exponha este problema. Para o nosso limitado caso, o pouco que aqui se expôs deve bastar.

Consideremos pois qual a filosofia do primeiro grande período poético da Europa – a Renascença. Constata-se sem dificuldade qual ela seja. É o espiritualismo puro e simples, em uma ou outra das suas duas formas. Ocorrerá perguntar: mas não foi a Renascença inimiga do espiritualismo? Do da Idade Média foi, mas esse era um espiritualismo inferior. Da forma católica e aristotélica foi inimiga a Renascença; mas foi para ser mais e mais puramente espiritualista, foi para se lançar no maior espiritualismo da Reforma e de Platão. Platonista foi, de resto, toda a poesia lírica de algum valor da Renascença. É uma das provas, a mais flagrante.

Como vimos, o espiritualismo é o sistema que tem seu centro de realidade na *consciência*: logicamente, em seu temperamento, um espiritualista é um homem que dá atenção superiormente à vida interior e inferiormente à vida exterior. Toda a poesia da Renascença é de supor portanto que gire sobre assuntos *humanos* e não da Natureza. Assim é: o que de supremo tem a poesia da Renascença é a poesia épica – isto é, de acção humana –, e a poesia dramática (Renascença inglesa, culminando em Shakespeare), de acção humana mais essencialmente ainda. Com isto, fica tirada a prova real.

No Romantismo surge-nos imediatamente o contrário. Cessa, a não ser em arremedo débil de influências da Renascença, a poesia épica e dramática; nasce a verdadeira poesia da Natureza, e aparece

um novo género de poesia amorosa. É comum a ambas um característico basilar: perante a Natureza ou perante o amor, o indivíduo comove-se até perder a individualidade, *entrega-se*. Mas não se entrega como (no caso da poesia religiosa e amorosa, não da da Natureza) por vezes o poeta na Renascença fazia, por humildade; aqui, no Romantismo, entrega-se *para viver uma vida mais ampla*. Ora o indivíduo não se entrega – e menos então se entrega *para viver* – a qualquer coisa exterior que não considere como *real*. Temos pois, em última análise, que o romântico representativo sente parte de uma Natureza real, ainda que espiritualmente real. Estamos em pleno sentimento panteísta. Com efeito, desde o panteísmo materialista de Goethe ao panteísmo espiritualista de Shelley, o romantismo nada é senão panteísmo.

Posto isto, ficamos sabendo quais as «filosofias» da Renascença e do Romantismo, e vendo qual a linha evolutiva da filosofia da poesia europeia, qual, portanto, a evolução da alma da civilização da Europa. Evolui – o que de resto se podia ter concluído *a priori*, mas foi melhor que doutro modo se concluísse – do mais simples para o mais complexo; parte do espiritualismo e avança até ao panteísmo, e daí, inevitavelmente, subirá para a complexidade máxima do transcendentalismo, até chegar ao limite, o transcendentalismo panteísta.

Por que característicos, por assim dizer, exteriores se pode conhecer o sentimento transcendentalista? Nas duas formas menos complexas do transcendentalismo, o materialista e o espiritualista, o indivíduo sente-se, como o panteísta, parte de um Todo, mas com a diferença de que, para ele, esse Todo é sentido como irreal, como ilusório. Decorre daqui que o poeta transcendentalista (materialista ou espiritualista) fatalmente será um poeta pessimista. Mesmo que, transcendentalista espiritualista, conceba como vagamente espiritual o Transcendente, esse Transcendente, por sua própria, concebida, natu-

reza é sentido como Mistério; e mesmo onde levanta abate. — Percorrendo todo o Romantismo não encontramos este sentimento; apenas, em Alfred de Vigny, e nos seus descendentes, já pós-românticos, há um vago arremedo dele. Mas, ao atentar bem nos característicos que deduzimos como devendo ser os da poesia transcendentalista, revela-se-nos imediatamente que estamos em Portugal e em plena descrição da poesia de Antero. Concluimos, pois, que especiais condições de raça fazem do sentimento transcendentalista apanágio de Portugal. Se o transcendentalismo, sob forma de emoção, começou entre nós, entre nós deve continuar. Vejamos pois se a sua forma mais alta e complexa, o transcendentalismo panteísta, foi, acaso, atingida já.

Quero
Não é preciso mais do que atentar na mera *expressão* da nossa nova poesia para nos encontrarmos em pleno transcendentalismo panteísta. Logo no vestibulo da investigação nos aparece a característica *contradição* deste sistema. «Materialização do espírito» e «espiritualização da matéria», «choupos de alma», quedas que são ascensões, folhas que tombam que são almas que sobem — não é preciso mais, repetimos. Eis, em seu pleno estado emotivo, o transcendentalismo panteísta. Quanto mais se analisa, mais claramente isto se revela. Para os nossos novos poetas, uma pedra é, ao mesmo tempo, realmente uma pedra, e realmente um espírito, isto é, irrealmente uma pedra... Mas para que continuar? A evidência de certas provas, quando o fica provado traz consigo tudo em que pusemos a nossa esperança e a nossa fé, embriaga de alegria para além de se poder ficar com a lucidez intacta e o poder de exprimir em equilíbrio.

E quais são, enfim, as conclusões últimas de quanto neste artigo expusemos? São aquelas em que através de todos os nossos artigos temos insistido. Se a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização europeia, é que essa futura civilização europeia será uma civilização

lusitana. Primeiro, porém, consoante todas as analogias no-lo impõem, a alma portuguesa atingirá em poesia o grau correspondente à altura a que em filosofia já está erguida. Deve estar para muito breve portanto o aparecimento do poeta supremo da nossa raça, e, ousando tirar a verdadeira conclusão que se nos impõe, pelos argumentos que já o leitor viu, o poeta supremo da Europa, de todos os tempos. É um arrojo dizer isto? Mas o raciocínio assim o quer.

VIII

Feito assim o esboço psicológico da nossa actual poesia, no que respeita à sua estética e à sua metafísica, resta concluir aproximadamente qual deva ser a resultante *social* das forças da Raça cujo primeiro assomo à tona da realidade ora e apenas se está fazendo, nessa, citada, poesia. Melhor dizendo, qual será a criação social a que vai chegar a alma da Raça, por enquanto no seu início de despertar e revelada apenas, por isso, na forma directamente espiritual, a literatura?

Só muito informemente, por razões que já expusemos, essa criação social, em seu género e especialidade, é antevizível. Mas se é antevizível de algum modo e até certo ponto, de que modo e até que ponto o é? Determinada a metafísica da nova corrente, queda revelado definitivamente, em sua essência última e central, o que essa corrente espiritualmente é e representa. Vimos que essa corrente se traduz por um metafisismo claramente definível como transcendentalismo panteísta: resta saber o que dá o transcendentalismo panteísta *posto em tendência social*. Daqui não resultará claramente definida qual essa criação social — como ficar definida ao raciocínio se ainda se não definiu nas almas? —, mas resultará ficar atingida na sua fisionomia longínqua.

Sendo o transcendentalismo panteísta um sistema essencialmente envolvente de uma fusão de elementos absolutamente opostos, segue-se que a criação resultante da nova alma lusitana deverá envolver, em seu resultado definitivo e último, o estabelecimento de qualquer nova fórmula social onde uma fusão dessas se dê. Uma rápida análise, aqui eliminada, determina facilmente que o raciocínio permite profetizar que a futura criação social da Raça portuguesa será qualquer coisa que seja ao mesmo tempo religiosa e política, ao mesmo tempo democrática e aristocrática, ao mesmo tempo ligada à actual fórmula da civilização e a outra coisa nova. Inútil será apontar quão flagrantemente esta dedução vaga e precisa decorre da constatação já feita sobre o carácter fundamental, metafisicamente patente, de alma lusitana. Igualmente inútil deve ser notar quanto essa futura fórmula deve distar do cristianismo, e especialmente do catolicismo, em matéria religiosa; da democracia moderna, em todas as suas formas, em matéria política; do comercialismo e materialismo radicais na vida moderna, em matéria civilizacional geral. E, finalmente, é da mesma inutilidade acrescentar, acentuando e especializando a sua divergência da democracia, que as formas extremas ou perturbadas desta – anarquismo, socialismo, etc. – serão varridas para fora da realidade, mesmo do sonho nacional; os humanitarismos morrerão ante essa nova fórmula social, de portuguesa origem, mais alta, provavelmente, em sentimento religioso do que outra qualquer que tenha havido, mais rude e cruel talvez em prática social do que o mais rude militarismo comercialista. Console-nos isto, desde já, no meio de ver, de leste a oeste de Portugal, a nossa sub-humanidade política e a nossa proletariagem humanitante. Tudo isso, que afinal é estrangeiro, morrerá *de per se*, ou à boca dos canhões do nosso Cromwell futuro.

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas «daquilo de que os sonhos são feitos». E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arrremedo, realizar-se-á divinamente.¹

¹ Por inútil para as conclusões sociológicas que unicamente buscamos nesta série de artigos, abandonamos a intenção de fazer o estudo exclusivamente literário da nova corrente poética portuguesa, estudo esse prometido no princípio deste artigo. Ninguém perde com isso.

UMA RÉPLICA AO
SR. DR. ADOLFO COELHO

Meu caro amigo – O convite geral feito na sua secção de inquérito literário, e aquele com que verbalmente honrou a obscuridade ou a juventude do meu nome, foram, como sabe, de princípio aceites por mim para, no seu jornal, levantar a luva que inquiridos vários arremessaram à *Renascença Portuguesa*. Lançado, porém, que por mim fui no caminho da contra-argumentação, breve verifiquei que, tendo por dever meu responder a tudo quanto no seu inquérito se dissesse contra a *Renascença Portuguesa*, as dimensões escritas da resposta excederiam, e de muito, as dimensões de um artigo de jornal; ao passo que a nulidade do meu nome, por mais que o meu raciocínio lhe fosse capa para o público, impedia-me de, sequer, pensar em pedir-lhe a inserção de artigos sobre artigos, discutindo, ponto por ponto, a como que argumentação dos adversários da nossa novíssima poesia. Resolvi, por isso, guardar para folheto a resposta extensa e completa a quantos simulacros de objecções várias competências nominais houvessem deixado cair nas suas colunas. Preparo esse folheto, que a *Renascença Portuguesa* editará.

Nesta atitude me conservaria, se o Prof. Adolfo Coelho não tivesse feito incidir uma parte do seu depoimento sobre um artigo meu, publicado na *A Águia*, e que visa precisamente a explicar, na sua significação sociológica, a nossa novíssima poesia; chamado assim, como que por meu nome, à baila jornalística, sinto-me com o direito e o dever de abrir uma clareira na minha renúncia à publicidade maior e a valer-me, na extensão de um artigo, do seu amável convite.

Os argumentos que empregarei contra as objecções do Prof. Adolfo Coelho servir-me-ão, ao mesmo tempo e de sumário modo, de resposta geral a outras adversas referências feitas à *Renascença Portuguesa* e à nossa nova poesia; porquanto, explicativos como são daquelas, implícita resposta levam a todos os seus inimigos. Isto não exclui – bom é que se note – a mais detalhada resposta no folheto. Apenas a prepara e imperfeitamente a resume.

Por ora, pois, responderei apenas às vagas objecções feitas contra o carácter renovador e grande da nossa novíssima poesia pelo Prof. Adolfo Coelho no seu quase-erudito artigo. Esse artigo é sereno e aparentemente lúcido e motivado; infelizmente, quem se der ao trabalho de lhe procurar o fio condutor de uma lógica, encontra-lhe uma íntima desconexão, desmentindo a sua fisionomia de ligado e conexo.

Seja como for, perscrutemos em que se baseia o Prof. Adolfo Coelho para descrever de uma renascença literária em Portugal e de ser a nossa poesia novíssima representativa dessa renascença. Cingese a duas considerações, que era dispensável que estivessem submersas em elementos acidentais e anedóticos. Essas duas objecções, que não pecam por explícitas nem por argumentadas se perdem, são: 1.º – que a nossa nova poesia não mostra avanço, especialmente no que diz respeito à grandeza individual dos seus representantes, sobre a poesia da geração de 1860 a 1870; 2.º – que não mostra avanço espiritual – isto é, em compreensão da Natureza, expressão de emoções, etc., – sobre qualquer outra corrente poética – a romântica, suponha-se, consoante exemplos indicados de Byron e Victor Hugo. Concretizando mais: para o Prof. Adolfo Coelho a nossa novíssima poesia nem pela grandeza dos seus poetas, nem pela originalidade e grandeza do seu carácter geral se impõe como poesia característica de uma renascença; ou mesmo de um grande período

poético. Isto é o essencial e o basilar do artigo; o resto ou provém disto ou não tem nada que ver para o caso.

As duas considerações citadas reduzem-se, para o contra-argumentador, a uma só. É que a grandeza dos poetas de uma corrente literária está sempre em relação com a originalidade, o equilíbrio e a *nacionalidade* (isto é, o carácter nacional) dessa corrente. Não se pode apontar em toda a história literária movimento que tenha surgido com carácter de originalidade, equilíbrio e nacionalidade que não tenha sido representado por, revelado através de grandes figuras de poeta, e grandes na precisa proporção em que essa corrente é nacional, original e equilibrada.

Assim, as duas poesias que mais se nos oferecem como brotando inesperadas e originais do seio dos seus povos, são a poesia grega e a poesia de Renascença – preeminentemente, a da Renascença inglesa. A primeira surge como que virgemmente, anadiomenicamente, do oceano escuro do tempo; liga-se por episódios e elementos míticos à anterior poesia da Índia, mas a sua essência, a sua *alma*, a sua assombrosa alma lúcida e profunda, é-lhe original e própria. De modo igualmente flagrante rompe da noite da idade chamada média a poesia que, começando em Dante, culmina em Shakespeare e acaba em Milton.

Todas as outras épocas literárias são inferiores a estas duas em originalidade. Todas descendem muito mais evidentemente do passado do que estas.

O próprio Romantismo não destaca da Renascença ou mesmo do século dezoito como a Renascença surge da Idade Média e a poesia grega do que lhe é anterior. Isto é incontestável.

Ora é precisamente nos dois períodos verificados como os maiores da literatura em matéria de originalidade que aparecem as maiores obras individuais, as maiores figuras individuais de poetas.

Porque é fora de dúvida para quem tenha mais do que um vácuo de compreensão que as alturas máximas da poesia estão na *Iliada* e em Shakespeare, e, logo abaixo, nos dramaturgos gregos e nos dois épicos supremos da Renascença, Dante e Milton. De modo que a questão se reduz simplesmente a procurar o grau de originalidade, equilíbrio e nacionalidade no actual período poético português; se essas forem constatadas grandes, inevitavelmente se terá de concluir ou que os novíssimos poetas nossos são grandes poetas, ou caso seja impossível considerá-los como tais, que brevemente surgirão grandes poetas ou, pelo menos, um grande poeta na nossa nova poesia.

Mas a questão pode ser posta à prova mais restritamente analisando. Em primeiro lugar, escusamos de perscrutar a *nacionalidade* de uma poesia: se se prova a sua plena e equilibrada originalidade, fica, *ipso facto*, provado o seu carácter de absolutamente nacional. Porque se a poesia de uma nação é em certo período em absoluto original, de onde lhe poderá vir essa originalidade, esse poder de ser diversa e outra do que todas as outras poesias, se não de ser a genuína e suprema interpretação do que esse país tem de essencialmente diverso e outro do que outros países – e isso é ser tal país e não outro, é a *raça*. Fica, portanto, restrita a nossa investigação a constatar a existência ou não-existência, na nossa nova poesia, de originalidade e equilíbrio.

Mas mesmo isto é escusado. O caso é *saber* constatar originalidade: pois que perfeita e verdadeira originalidade não existe sem equilíbrio perfeito. Vejamos porquê. Primeiro, em que consiste o equilíbrio de um psiquismo qualquer, individual ou colectivo? Essencialmente no grau da sua atenção ao mundo exterior; e quanto mais ele é atento no mundo exterior, tanto maior seu equilíbrio é. E em que consiste a originalidade? Em ter ideias inteiramente próprias e individuais; e «inteiramente individuais e próprias» quer

dizer inteiramente subjectivas. Como, porém, o espírito elabora impressões vindas do exterior, a originalidade será tanto maior quanto maior for o número de impressões do exterior que o espírito é capaz de acolher e elaborar para originalidade; isto é, quanto maior for a sua atenção ao mundo exterior; quer dizer, pois, quanto maior for o seu equilíbrio. Portanto originalidade verdadeira e perfeita envolve, equilíbrio, nunca é senão originalidade equilibrada.

Mas como é que se pode medir a originalidade de uma corrente literária? Em que é que consiste, propriamente, essa originalidade? Vejamos primeiro o que é uma corrente literária. É manifestamente uma comunidade de ideias ou intuições característica de poetas e literatos de uma época. Qual é a base de uma comunidade de ideias? Um fundamental conceito igual das coisas, uma igual atitude perante o universo e a vida.

O que é um comum conceito do universo e da vida? Um comum conceito do que constitui a realidade. O ponto único, portanto, para onde tem de convergir a nossa atenção é este — se a nova poesia portuguesa envolve qualquer conceito novo do que é a realidade, se a sua atitude perante o universo e a vida é uma atitude inteiramente nova.

Ora Portugal pertence à civilização europeia ocidental; a sua evolução, literária ou outra, tem vindo integrada, portanto, na evolução literária ou outra, dessa civilização. E visto que essa civilização tem, em literatura porque em tudo, uma linha evolutiva, se a nossa nova poesia traz qualquer coisa de original em si, essa originalidade deve ser o princípio de um novo estágio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado — nova Renascença portanto que de Portugal se derramará para a Europa, como da Itália para a Europa se derramou a outra Renascença. Mas se essa originalidade, a ser verdadeira, representará um novo estágio na geral linha evolu-

tiva literária da Europa, a sua natureza deve ser de certo modo deduzível dos anteriores estádios da evolução literária europeia. O que temos portanto que fazer é analisar os estádios anteriores da evolução literária da Europa moderna, deduzir dessa análise quais devam ser os característicos do estágio literário seguinte, e depois comparar esses característicos deduzidos com os característicos da nossa novíssima poesia. Se houver coincidência, teremos provada a nossa tese.

Os dois estádios literários da civilização europeia moderna são a Renascença e o Romantismo. Analisemos os característicos destes, deduzamos depois os prováveis característicos do período literário que se lhes deve seguir e comparemos finalmente esses característicos com os da nova poesia portuguesa.

Qual é a atitude da Renascença perante o Universo e a vida? O que é que para ela constitui essencialmente a Realidade? É a alma e só a alma: a Renascença não tem o sentimento da Natureza. Vejamos. Quais são as formas poéticas da Renascença? São ou poemas de amor (Petrarca), ou poemas de acção humana (os poetas épicos) ou dramas (Shakespeare e os dramaturgos do seu tempo). São portanto três formas de poesia de Alma, só de Alma — visto que tratam ou do sentimento que liga as almas — o amor —; ou de acção humana, acção de almas, portanto; ou, no seu poeta culminante, Shakespeare, mais completamente ainda de almas em acção. Quanto à Natureza, os poetas da Renascença não a *sentem*, por mais nitidamente que a *vejam*: assim, o mais observador de todos eles, Shakespeare, não é poeta perante a Natureza, é observador simplesmente. Descreve o que vê em maravilhosos versos; mas nenhuma simpatia o liga a essa Natureza que tão nitidamente vê.

Dá-se com o Romantismo o caso inverso. Para os românticos a única verdadeira Realidade é a Natureza; da Alma conhecem só

cada um a sua alma individual. Daí o carácter inteiramente diverso da poesia romântica em relação à da Renascença. A sua noção da acção humana é fraca e descontínua, de modo que são incapazes de elaborar uma epopeia. A sua fraqueza psicológica é conhecida: os únicos românticos capazes de alguma intuição psicológica, Goethe e Shelley, apoiam-se ao passado, à tradição da Renascença, na figura de Shakespeare, para beber psicologia. E o resultado? Grande como é em outras coisas, Goethe-psicólogo não se pode medir, não digamos já com Shakespeare, mas mesmo com outros dramaturgos – Webster, por exemplo – da época shakespeariana. Shelley, para escrever *The Cenci*, estudou atentamente os processos shakespearianos – e o que resultou, ainda que belo, não se pode comparar em intuição dramática sequer com a obra de outros tais que Webster.

Esta diferença entre os poetas da Renascença e os do Romantismo colhe-se flagrantemente no modo como pensam.

Os poetas da Renascença pensam por *ideias* ou por abstracções: os românticos pensam por *imagens*. Isto é, os primeiros pensam em termos de Alma, os segundos em termos de Natureza. Nenhum romântico poderia escrever um soneto como o *Alma minha gentil*, tão despido de imagens, tão *directamente exprimindo a alma*.

Ora, sendo estes os característicos dos dois grandes períodos da poesia europeia moderna, será possível deduzir deles os característicos que deverá ter o grande período da poesia que se lhes seguirá? A dedução não é fácil; é facilíma. Para a Renascença a Realidade é a Alma; para o Romantismo a Realidade é a Natureza. Ora, como o nosso conhecimento não tem outros objectos além da Alma e da Natureza, a nova Renascença (chamemos-lhe assim) não tem outra coisa que tomar para Realidade. A sua originalidade só poderá vir portanto *de uma fusão do psiquismo da Renascença com o psiquismo do Romantismo*.

Não há outra hipótese concebível.

Essa fusão, porém, produz um facto curioso – a coexistência de dois sentimentos da Realidade, uma dupla noção de Realidade. Mas só pode haver noção de *uma* Realidade; a Realidade é concebível só como *uma*. Resulta, portanto, que para a Nova Renascença a Realidade deverá ser *fusão de Natureza e Alma*. A realidade será pois *Natureza-Alma*. Isto é, pela Nova Renascença *a Natureza será concebida como Alma*.

Ora eu creio que o Professor Adolfo Coelho é suficientemente inteligente para perceber que estamos em plena descrição da nova poesia portuguesa. Os característicos que deduzimos como devendo infalivelmente ser os da poesia da Nova Renascença *coincidem em absoluto com os característicos patentes da nossa novíssima poesia*.

Provas? Devem ser escusadas para qualquer criatura capaz de seguir um raciocínio e ler uma página. Leia o professor Adolfo Coelho as poesias características dos nossos novíssimos poetas; medite todos os artigos de Teixeira de Pascoaes – cada verso trai o conceito de Natureza-Alma, cada frase desses artigos o exprime.

Para não fugir, porém, ao exemplo directo e individual, examinemos aqueles dois trechos citados por mim e re-citados pelo professor Adolfo Coelho, cuja erudita incompreensão não encontrou diferença entre eles e uma estância, citada, de Byron, inteiramente diversa no seu sentimento, perfeitamente romântico, de Natureza como Natureza. O primeiro trecho é este, de Jaime Cortesão:

E, mal o luar os molha,
Os choupos, na noite calma,
Já não têm ramos nem folha,
São apenas choupos d'Alma.

Aqui temos, flagrantissimamente, o material concebido como espiritual — *choupos de alma*. Vejamos o outro trecho: são os dois versos de Pascoaes:

A folha que tombava
Era alma que subia.

Aqui temos o *acto material*, que é a queda de uma folha, concebida como *acto espiritual*; e repare o professor Adolfo Coelho que Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma — a queda da folha é *materialmente* a subida da alma.

Comparando estes maravilhosos trechos a trechos de Byron e de Victor Hugo, mostrou o professor Adolfo Coelho que não sabe olhar para além das palavras, e da mera gramática das frases.

Eu bem sei que o professor Adolfo Coelho *não pode sentir* a nossa nova poesia; ousou esperar que possa compreendê-la de longe, através do meu raciocínio.

Que provámos, pois?

Que a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença, que é uma poesia perfeita e plenamente original. Mas, como acima vimos, se é perfeitamente original, é equilibrada: erram portanto os que a consideram doentia e confusa, lançando sobre ela a sombra da sua própria incompreensão. — Se é original e equilibrada resulta, como acima provámos, que é *inteiramente nacional*: erram portanto quantos falam em estrangeirismo a propósito dela. — Se é original, equilibrada e nacional produz ou produzirá, como acima o mostrámos, grandes e máximas figuras de poeta: erra portanto o professor Adolfo Coelho, primeiro quando acha inferiores os nossos novíssimos poetas, e depois quando considera *messianismo* a ideia de um Super-Camões, isto é, de um poeta máximo, ine-

vitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande, mas longe de ser um Dante ou um Shakespeare.

São estas, meu caro amigo, as considerações que julgo indispensáveis como resposta ao professor Adolfo Coelho. Servem, ao mesmo tempo, como viú, para responder a outros adversários da *Renascença Portuguesa*.

Repliquei com perfeita serenidade, 1.º porque o professor Adolfo Coelho com isenção de dureza escreveu, e 2.º porque de outro modo não poderia escrever em atenção à sua pessoa e ao seu jornal. Para o folheto que preparo reservo o tratar no tom que julgar merecido alguns indivíduos pouco inteligentes ou menos correctos, que têm deposto no seu inquérito.

Desculpe-me o espaço que lhe tomei e disponha sempre do seu amigo e admirador.

AS CARICATURAS DE ALMADA NEGREIROS

A arte chamada satírica é aquela cujo intuito consiste em traduzir um objecto, sem erro de tradução, para inferior a si próprio. Baseia-se por isso em um dos três sentimentos donde essa intenção pode nascer – o ódio ou aversão, o desprezo, e o interesse fútil e consciente de ser fútil, que é uma espécie de desprezo carinhoso. A revolta, o riso, o sorriso – eis as três manifestações que, consoante o sentimento gerador, tenta produzir com respeito ao objecto que trata.

Toda a outra arte procura tornar o seu objecto superior a si próprio, busca nele uma qualquer espécie de além-ele.

Desde que a intenção da arte deixe de ser o tornar o objecto superior a si próprio, passa fatalmente a ser o torná-lo inferior a si próprio, visto que a via média não existe, porque (pois que a arte é essencialmente interpretação) uma coisa é *igual* a si própria nunca na arte, mas só na vida.

Basta considerar um objecto futilmente, como meramente *interessante*, para o inferiorizar, visto que cada Causa ou Sensação, momento espacial ou psíquico do Mistério, ou, pelo menos, da Vida, basta que seja considerada sem uma consciência clara ou obscura de que é isso, para ser *ipso facto* traduzida para inferior a si própria.

Daí o existir, além do ódio (que produz a revolta) e o desprezo (que produz o riso), o interesse fútil (que produz o sorriso) como sentimento gerador de obra satírica, propriamente assim chamada.

Daí o carácter basilaramente negativo da arte satírica.

Acontece porém que toda a arte é criação; ora sendo toda a arte criação, e sendo toda a criação, por sua natureza, afirmação, resulta que a arte satírica, que é negativa, encerra em sua essência o paradoxo de que é grande na proporção em que sai para fora de ser satírica. Quanto mais satírica menos satírica. Aí estão o *Don Quixote* e *A Tale of a Tub* a pedirem que os citemos como exemplos.

Não se julgue porém que isto – mera constatação – leva escondido o puxar para o desprezível a arte de satirizar. Nessa arte, como na outra, pode haver, e em cada um dos seus três géneros, brilhantismo, talento e génio. Pode haver mesmo um artista genial em nos dar o interesse fútil das coisas; basta que no-lo dê com a plena dolorosa consciência dessa futilidade. E isso é porque (voltamos ao mesmo paradoxo) já essa dor da consciência do fútil nos leva para além da sátira.

Porque o *génio* satírico é aquele que, quer faça sátira pelo ódio, quer pelo desprezo, quer pelo interesse fútil, nos dá o além-odioso, o além-ridículo, o além-fútil. – O *talento*, em qualquer dos três géneros, será aquele que cegantemente, multiformalmente, nos der o fútil como fútil, o ridículo como ridículo, o odioso como odioso. – O meramente *inteligente* ou *brilhante* será aquele que, não sem individualidade, mas sem vincada forma pessoal e acentuado polimorfismo, nos der o que ao seu género convenha.

Se, de posse destes claros elementos para a crítica, nos aproximarmos da obra de Almada Negreiros, agora exposta em Lisboa, não teremos dificuldade para pragas em lhe encontrar classificação.

Almada Negreiros pertence aos satiristas que se aplicam a dar a futilidade das coisas. A sua arte é suavemente para o sorriso. Não tem nem ódios nem desprezos, pelo menos artisticamente; por isso a sua arte não nos deixa na alma rasto de revolta ou eco de garga-

lhada. Ele observa interessadamente, mas não traz, pelo menos por enquanto, sentimentos profundos para a sua observação. Vê, acha curioso, e fixa em traço e cor o sorriso da sua alma atenta.

Isto porém, é uma classificação de espécie, não de valor. O que nos importa saber é o valor do artista dentro do género a que pertence.

Que Almada Negreiros não é um génio – manifesta-se em não se manifestar. Nada de dolorosamente consciente de quanto o fútil simboliza e resume as coisas da Vida. Um ou outro assunto é tratado mais a sério; mas nem esse sério leva em si pequena porção que seja de individualidade e especialidade, nem, mesmo, o sério é o doloroso.

Mas que este artista tem brilhantismo e inteligência, muito e muita – eis o que está fora de se poder querer negar. Mas terá talento? O ponto para quem quer discutir é este.

Eu creio que ele tem talento. Basta reparar que ao sorriso do seu lápis se liga o polimorfismo da sua arte para voltarmos as costas a conceder-lhe inteligência apenas.

É interessante de vários modos, interessado de várias maneiras na futilidade da Vida, apanhando-lhe ora este, ora aquele, momento de espuma, sem consciência, infelizmente, de que essa espuma é a orla de um mar antigo, vasto e misterioso.

E o seu polimorfismo – a que atribuí-lo, cingindo-nos criticamente só a ele? Será poliaptidão do artista, incerteza em encontrar-se, ou uma assemelhável imitação ou adaptação a vários géneros? Creio na Síntese, sempre, e aqui ela vem em meu auxílio. Porque me parece que de todos estes três elementos se forma o multiformismo do artista. Há qualquer coisa de *procurar*; há, infelizmente, também qualquer coisa de *achar* (nos outros); – mas há também, para quem sabe ver, nitidamente personalidade e originalidade através dessas influências e tentativas.

BALANÇA DE MINERVA – AFERIÇÃO

Destina-se esta secção à crítica dos maus livros e especialmente à crítica daqueles maus livros que toda a gente considera bons. O livro, consagrado por qualidades que não tem, do homem consagrado por qualidades com que outros o pintaram; o livro daquele que, tendo criado fama, se deitou a fingir que dormia; o livro do que entrou no palácio das musas pela janela ou colheu a maçã da sabedoria com o auxílio dum escadote – tudo isto se pesará na Balança de Minerva.

Claro que a razão do título *Balança de Minerva* é a circunstância de Minerva não ter balança nenhuma. Vagamente absurdo, leva este título em si a definição dum modo-de-ver que escolhe o onde opor-se a todos para ter razão inutilmente. A consciência do esforço inútil e do trabalho perdido ainda é uma das grandes emoções estéticas que restam a quem se preocupa com as coisas que ainda restam.

A crítica, de resto, é apenas a forma suprema e artística da maledicência. É preferível que seja justa, mas não é absolutamente necessário que o seja. A injustiça, aliás, é a justiça dos fortes. No fundo, isto é tudo bondade. Dizer mal dum livro é o único modo de dizer bem dele. Se é mau, faz-lhe justiça; se é bom põe-o na evidência que os livros bons merecem. E, no fim de tudo, nada disto tem importância, porque os livros bons leva-os a História ao colo para casa. E quanto aos maus, criticar é apenas abrir-lhes a cova e rezar-lhes em cima da última descida o latim que falava Juvenal. Às vezes é com sete pás de elogios que esta justiça mortal melhor se sela.

coisas em que se pudesse supor nexo e jeito. Devia haver um meio qualquer de a fazer entender-se a si própria. Mas houve também erros manifestos – de pura malícia, creio – como o de ir consultar o dr. Júlio de Matos, incompetência notável nestas coisas que se não regram por Tanzi ou por Régis, e o de dar a criaturas como o sr. Augusto de Castro ou o sr. Gonçalves Viana estatura de ter opiniões a emitir.

Isto foi o que se passou com os consagrados. Porque é com respostas dos novos, e as réplicas e as objecções dos inesperados, que a Inteligência e a Lucidez entram no Inquérito. A segunda parte do livro salva e intelectualiza tudo. Seria grave lacuna, e imperdoável, não salientar os dois artigos do sr. Manuel António de Almeida. Eles foram, tanto em ideias como em forma, uma lição à maioria dos depoentes.

CRÓNICA DA VIDA QUE PASSA... I

Recentemente, entre a poeira de algumas campanhas políticas, tomou de novo relevo aquele grosseiro hábito de polemista que consiste em levar a mal a uma criatura que ela mude de partido, uma ou mais vezes, ou que se contradiga frequentemente. A gente inferior que usa opiniões continua a empregar esse argumento como se ele fosse depreciativo. Talvez não seja tarde para estabelecer, sobre tão delicado assunto do trato intelectual, a verdadeira atitude científica.

Se há facto estranho e inexplicável é que uma criatura de inteligência e sensibilidade se mantenha sempre sentado sobre a mesma opinião, sempre coerente consigo próprio. A contínua transformação de tudo dá-se também no nosso corpo, e dá-se no nosso cérebro consequentemente. Como então, se não por doença, cair e reincidir na anormalidade de querer pensar hoje a mesma coisa que se pensou ontem, quando não só o cérebro de hoje já não é o de ontem, mas nem sequer o dia de hoje é o de ontem? Ser coerente, é uma doença, um atavismo, talvez; data de antepassados animais em cujo estádio de evolução tal desgraça seria natural.

A coerência, a convicção, a certeza, são, além disso, demonstrações evidentes – quantas vezes escusadas – de falta de educação. É uma falta de cortesia com os outros ser sempre o mesmo à vista deles; é maçá-los, apoquentá-los com a nossa falta de variedade.

Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia. Deve ter, não

crenças religiosas, opiniões políticas, predilecções literárias, mas sensações religiosas, impressões políticas, impulsos de admiração literária.

Certos estados de alma da luz, certas atitudes da paisagem têm, sobretudo quando excessivos, o direito de exigir a quem está diante deles determinadas opiniões políticas, religiosas e artísticas, aquelas que eles insinuem, e que variarão, como é de entender, consoante esse exterior varie. O homem disciplinado e culto faz da sua sensibilidade e da sua inteligência espelhos do ambiente transitório: é republicano de manhã e monárquico ao crepúsculo; ateu sob um sol descoberto, é católico ultramontano a certas horas de sombra e de silêncio: e, não podendo admitir senão Mallarmé aqueles momentos do anoitecer citadino em que desabrocham as luzes, ele deve sentir todo o simbolismo uma invenção de louco quando, ante uma solidão de mar, ele não souber de mais do que da «Odisseia».

Convicções profundas, só as têm as criaturas superficiais. Os que não reparam para as coisas quase que as vêem apenas para não esbarrar com elas, esses são sempre da mesma opinião, são os íntegros e os coerentes. A política e a religião gastam dessa lenha, e é por isso que ardem tão mal ante a Verdade e a Vida.

Quando é que despertaremos para a justa noção de que política, religião e vida social são apenas graus inferiores e plebeus da estética – a estética dos que ainda a não podem ter? Só quando uma humanidade livre dos preconceitos de sinceridade e coerência tiver acostumado as suas sensações a viverem independentemente, se poderá conseguir qualquer coisa de beleza, elegância e serenidade na vida.

ORPHEU – REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA – N.º 1

Como se dê o caso de sermos colaborador desta revista, e como, caso – não a querendo por isso criticar – preferíssemos dar uma ideia da sua orientação, fatalmente consumiríamos um impossível número de colunas, limitar-nos-emos a algumas observações, que não constituirão crítica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espíritos curiosos e para quem meia palavra baste.

Como o leitor não sabe, o movimento romântico inglês foi iniciado definitivamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge. Este livro – que contém dois dos maiores poemas de todas as literaturas, o *Ancient Mariner* de Coleridge e a *Tintern Abbey* de Wordsworth – teve por toda a Inglaterra um êxito de gargalhada. Entre os que mais riram destacou-se Byron, que, ao *English Bards and Scotch Reviewers*, deu a qualquer dos poetas das *Ballads* uma desagradável proeminência ao ridículo. Até ao fim da vida Lord Byron teve sempre mais ou menos sob sátira esses dois poetas; mas acontece que a sua terceira fase, que é o seu maior – se não o seu único – título de glória, foi escrita sob a influência desses dois. Escusamos de historiar como o meio inglês se foi adaptando, e como Wordsworth acabou *Poet Laureate*; o caso de Byron, que morreu antes dessa adaptação estar feita, resume tudo o que, de ensinamento, estes factos possam sugerir.

Nas sóbrias laudas do seu *Essay Supplementary* à edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, Wordsworth escreveu estes períodos:

«Se há conclusão que, mais do que qualquer outra, nos seja imposta pela revista, que fizemos, da sorte e do destino das obras

poéticas, é a seguinte: que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estético pelo qual há-de ser apreciado; assim foi sempre e assim continuará a ser... Para o que é propriamente seu, ele terá, não só que limpar, senão que muitas vezes que abrir, o seu próprio caminho; estará no caso de Aníbal entre os Alpes.»

Estas palavras pertencem já à Eternidade. Chamamos sobre elas a atenção e o raciocínio do leitor. Não lhe diremos se é nossa opinião, ou não, que haja homens de génio entre os colaboradores de *Orpheu*. Isso não o auxiliaria a compreender, nem alteraria a decisão do futuro.

CRÓNICA DA VIDA QUE PASSA... II

Das feições de alma que caracterizam o povo português, a mais irritante é, sem dúvida, o seu excesso de disciplina. Somos o povo disciplinado por excelência. Levamos a disciplina social àquele ponto de excesso em que coisa nenhuma, por boa que seja — e eu não creio que a disciplina seja boa —, por força que há-de ser prejudicial.

Tão regrada, regular e organizada é a vida social portuguesa que mais parece que somos um exército do que uma nação de gente com existências individuais. Nunca o português tem uma acção sua, quebrando com o meio, virando as costas aos vizinhos. Age sempre em grupo, sente sempre em grupo, pensa sempre em grupo. Está sempre à espera dos outros para tudo. E quando, por milagre de desnacionalização temporária, pratica a traição à Pátria de ter um gesto, um pensamento, ou um sentimento independente, a sua audácia nunca é completa, porque não tira os olhos dos outros, nem a sua atenção da sua crítica.

Parecemo-nos muito com os alemães. Como eles, agimos sempre em grupo, e cada um do grupo porque os outros agem. Por isso aqui, como na Alemanha, nunca é possível determinar responsabilidades; elas são sempre da sexta pessoa num caso onde só agiram cinco. Como os alemães, nós esperamos sempre pela voz de comando. Como eles, sofremos da doença da Autoridade — acatar criaturas que ninguém sabe por que são acatadas, citar nomes que nenhuma valorização objectiva autentica como citáveis, seguir chefes que nenhum gesto de competência nomeou para as responsabilidades da nação. Como os alemães, nós compensamos a nossa rígida disci-

plina fundamental, por uma indisciplina superficial, de crianças que brincam à vida. Refilamos só de palavras. Dizemos mal às escondidas. E somos invejosos, grosseiros e bárbaros, de nosso verdadeiro feitio, porque tais são as qualidades de toda a criatura que a disciplina moeu, em quem a individualidade se atrofiou.

Diferimos dos alemães, é certo, em certos pontos evidentes das realizações da vida. Mas a diferença é apenas aparente. Eles elevaram a disciplina social, temperamental neles como em nós, a um sistema de estudo e de governo; ao passo que nós, mais rigidamente disciplinados e coerentes, nunca infligimos a nossa rude disciplina social, especializando-a para um estado ou uma administração. Deixamo-la coerentemente entregue ao próprio vulto integral da sociedade. De aí a nossa decadência.

Somos incapazes de revolta e de agitação. Quando fizemos uma «revolução» foi para implantar uma coisa igual ao que já estava. Manchámos essa revolução com a brandura com que tratámos os vencidos. E não nos resultou uma guerra civil, que nos despertasse; não nos resultou uma anarquia, uma perturbação das consciências. Ficámos miserandamente os mesmos disciplinados que éramos. Foi um gesto infantil, de superfície e fingimento.

Portugal precisa dum indisciplinador. Todos os indisciplinadores que temos tido, ou que temos querido ter, nos têm falhado. Como não acontecer assim, se é da nossa raça que eles saem? As poucas figuras que de vez em quando têm surgido na nossa vida política com aproveitáveis qualidades de perturbadores fracassam logo, traem logo a sua missão. Qual é a primeira coisa que fazem? Organizam um partido... Caem na disciplina por uma fatalidade ancestral.

Trabalhemos ao menos – nós, os novos – por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construamos uma

anarquia portuguesa. Escrupulizemos no doentio e do dissolvente. E a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e a mais moderna, será também a mais moral e a mais patriótica.

Sempre que alguém entra em discutir o carácter do povo português, pode adivinhar-se que, a certa altura da análise, dirá que uma das mais notáveis faculdades do nosso espírito é o excesso de imaginação. Por um acaso inexplicável, esta apreciação vulgar resulta justa. É certo que o português sofre dum imaginação excessiva.

Ora as criaturas de imaginação excessiva são fatalmente enfermas dum defeito; esse defeito é a deficiência de imaginação.

Isto pode parecer um paradoxo a quem ainda creia, ingenuamente, que há paradoxos neste mundo. A asserção, porém, é tão fácil de demonstrar que não vale a pena reparar no modo como se apresenta.

Tomemos um exemplo conhecido. É o caso desses literatos modernos que em sua obra se entusiasma pelos loucos, pelos vagabundos e pelos criminosos-natos, ou, em grau menos sangrento, pelos proletários «rotos e oprimidos» e outros objectos análogos. Ora todo o artista, se não por condição social, é, pelo menos, por temperamento o contrário de tudo quanto os loucos, os criminosos-natos ou os proletários realmente e verdadeiramente são. Sucede, pois, que a sua simpatia por tais criaturas só pode nascer da violenta necessidade de sair para fora de assuntos do meio em que vive — tanto no meio social, de gente pacata e apenas palavrosa, que cerca os artistas, como do meio, por assim dizer, nervoso, isto é, aquela disposição requintada e exigente que é a atmosfera espiritual em que o artista vive consigo próprio. E essa necessidade de sair para fora da atmosfera psíquica, onde respira, é manifestamente tra-

balho da imaginação excessiva. De resto, o género literário que esta espécie de autores vinca — assunto; excessivos, sentimentos exagerados, estilo complexo e doente —, tudo isso confirma que se trata dum fenómeno de excessiva imaginação.

Mas, se collocássemos um destes literatos entre criminosos-natos reais, entre verdadeiros loucos ou entre proletários existentes, condenando-o, não a atravessar esse meio, mas a viver nele, o desgraçado só não fugiria se o não deixassem fugir. A mesma requintada condição nervosa e imaginativa, que lhe faz o entusiasmo por esses meios, lho tiraria, se neles se demorasse.

Que explicação tem este fenómeno? Aquela que de entrada demos: a deficiência imaginativa que caracteriza os imaginativos em demasia. Se ao construir no seu espírito uma representação nítida dessas figuras que o atraem, o artista conseguisse imaginá-las *a valer, com absoluta nitidez*, tal nitidez equivaleria a um ante-gosto desses próprios meios, e resultaria, desde logo, aquele nojo por eles que um contacto real causaria.

Toda esta demonstração veio a propósito do excesso de imaginação do português. E o fim a que veio é podermos estabelecer claramente qual a terapêutica a aplicar neste caso. Com a demonstração, que fizemos, essa terapêutica ficou indicada. Aqui, como na homeopatia, *similia similibus curantur*. O excesso imaginativo do português, que tão daninho lhe tem sido, só pode ser curado mediante uma cultura cada vez maior da imaginação portuguesa. Educar as novas gerações no sonho, no devaneio, no culto prolixo e doentio da vida-interior, vem a dar em educá-las para a civilização e para a vida. Sobre ser fácil e agradável, o tratamento é de resultado seguro.

Na Rússia – ao contrário do que se tem dito – continuam as perseguições políticas. Acaba de ser enforcado, por traidor, o coronel russo Miasoyedoff. Provou-se, com efeito, que ele era traidor. Estava vendido aos alemães, a quem inteirava de planos militares... Então em que é isto uma perseguição política?

Não nos deixemos suggestionar senão pela verdade. Examinemos o que seja uma traição.

Um traidor é simplesmente um individualista. A traição, longe de ser um acto condenável, não passa duma opinião política-filosófica, mesmo, como no fundo são todas as opiniões políticas.

A guerra é uma substituição, na moral e na acção, do critério inibitivo pelo critério expansivo. Toda a vida social, normalmente, se rege por princípios que têm por base a inibição da acção dos instintos, de modo que eles não prejudiquem os outros. Na guerra acontece o contrário. Ali os instintos são, organizadamente, desencadeados. O fundo humano de violência e combatividade aparece. Passa a ser legítima a solução animal das questões. Age só o egoísmo absoluto, a luta pela vida, descarnadamente. Só se trata de prejudicar os outros.

Ora um traidor é uma criatura que, por dinheiro ou outro interesse pessoal, compromete os interesses da pátria. Isto é, segue um critério egoísta, segue o instinto do lucro, de interesse pessoal. E isto vem a ser servir-se precisamente da mesma moral que a da guerra.

A sua divergência está em que dá a essa moral uma interpretação individualista, ao passo que a interpretação comum é solidaris-

ta. É uma questão de política ou de filosofia. Ora não se deve matar uma criatura por causa das suas opiniões filosóficas.

Mas, dirá um incauto, a traição, seja o que for, compromete a pátria, a colectividade; é um perigo enorme, que se não pode tratar de leve. Nesse caso deviam ser enforcados, como Miasoyedoff, os estadistas que lançam um país numa guerra *de que ele não saia vencedor*. Esses comprometem toda a pátria, de uma só vez, e não se pode dizer, como do traidor, que o fazem por uma interpretação filosófica da guerra, diversa da interpretação corrente. Fazem-no utilizando a interpretação corrente, o que é muito mais hábil, mas, por isso mesmo, muito mais imoral.

Nisto de manifestações populares, o mais difícil é interpretá-las. Em geral, quem a elas assiste ou sabe delas ingenuamente as interpreta pelos factos como se deram. Ora, nada se pode interpretar pelos factos como se deram. Nada é como se dá. Temos que alterar os factos, tais como se deram, para poder perceber o que realmente se deu. É costume dizer-se que contra factos não há argumentos. Ora só contra factos é que há argumentos. Os argumentos são, quase sempre, mais verdadeiros do que os factos. A lógica é o nosso critério de verdade, e é nos argumentos, e não nos factos, que pode haver lógica.

Nisto de manifestações – ia eu dizendo – o difícil é interpretá-las. Porque, por exemplo, uma manifestação conservadora é sempre feita por mais gente do que toma parte nela. Com as manifestações liberais sucede o contrário. A razão é simples. O temperamento conservador é naturalmente avesso a manifestar-se, a associar-se com grande facilidade; por isso, a uma manifestação conservadora vai só um reduzido número da gente que poderia, ou mesmo quereira, ir. O feitio psíquico dos liberais é, ao contrário, expansivo e associador; as manifestações dos «avançados» englobam, por isso, os próprios indiferentes de saúde, a quem toda a vitalidade acena.

Isto, porém, é o menos. O melhor é que, para quem pensa, o único sentido duma manifestação importante é demonstrar *que a corrente de opinião contrária é muito forte*. Ninguém arranja manifestações em favor de princípios indiscutíveis. Tão-pouco se aglomeram vivas em torno a um homem a quem é feita uma oposição

sem relevo ou importância. Não há manifestações a favor de alguém; todas elas são contra os que estão contra esse alguém. É por isso este, e não o «homenageado», quem fica posto em relevo. Quanto maior a manifestação, mais fraco está o visado; maior se sente a força que se lhe opõe. Toda a manifestação é um *corro-a-salvar-te* de quem não pensa contribuir para a salvação senão com palmas e vivas.

É este o ensinamento que toda a criatura lúcida tira das manifestações populares.

Quando a uma criatura, que está em evidência ou regência, se faz uma manifestação que resulta pequeníssima, conte tal criatura com o apoio dum país inteiro. Se a manifestação fosse grande, tremesse então. É que os seus partidários teriam sentido, por uma intuição irritada, a grandeza da oposição a ele, e isso os chamaria em peso para a rua, para, com suas muitas palmas e vivas, aumentar a ele e a si próprios a ilusão duma confiança que enfraquece.

O proletariado organiza-se. Inaugurou-se há dias, em Lisboa, a Associação de Classe dos Monárquicos.

Os operários manuelistas merecem-me a mesma simpatia e consideração que os outros sempre me mereceram; e seria, da minha parte, tão cruel como indelicado fazer referências menos bondosas a quem procura ganhar honradamente a vida e, achando cheias as profissões usuais, se aproveita da necessidade de uma nova profissão, e por isso, por vezes, a exerce incompetentemente.

Quando surgiu a indústria automobilística, foi preciso criar a classe dos *chauffeurs*; ninguém, a não ser um ou outro atropelado mais plebeu, se revoltaria decerto contra a imperícia inicial dos guiadores dos carros. Estavam aprendendo o ofício – o que é natural; e ganhando a sua vida – o que é respeitável. Depois ficaram sabendo da sua arte, e, embora a maioria continue guiando mal, o facto é que são *chauffeurs* definitivamente.

Ora o critério de humana tolerância que se aplica aos *chauffeurs* – como a todas as outras classes operárias que o progresso vai tornando precisas –, triste seria que o não quiséssemos aplicar aos artistas monárquicos, excluindo-os assim, abusivamente, da grande família proletária, à qual tão dignamente pertencem.

A maior prova de falta de espírito humanitário seria notar-lhes os defeitos da obra, como se se tratasse de um operariado com tradições. Assim, o facto do sr. Crispim, da *Nação*, nunca ter graça, não lhe deve ser levado a mal. Ele não a tem naturalmente. Também ninguém nasce *chauffeur* ou bailarino russo. Quem sabe o que a

aplicação e boa vontade podem conseguir? Quem nos diz que não teremos um dia a surpresa do sr. Crispim nos aparecer com espírito?

O que acontece com a graça de sr. Crispim acontece também, é claro, com o talento do sr. José de Arruela e a lógica do sr. Cunha e Costa. E com respeito a esses outros artífices que se ocupam das partes mais técnicas da indústria monárquica, também o desalento me parece prematuro. É o caso, por exemplo, do meu amigo João do Amaral (não o especializo senão para o saudar), do qual – um santo rapaz, e até inteligente – vê-se que, como os outros, não está ainda à vontade na tecnologia da classe. Porque a gente vê que aquilo do *El-Rei* e *Sumo-Pontífice* é ferramenta com que ainda não sabem lidar. Fica-nos sempre a impressão de que há peças que saltam no rodar daqueles engenhos lógicos, que há laqueios, folgas e outras coisas feias nestas engrenagens da dialéctica integralista.

Dos outros defeitos que a classe ostenta – a falta de cultura, a precipitação nas conclusões, a frequente grosseria nos ataques –, seria quase ignóbil falar, dado que tais têm sempre sido, em toda a parte, as infelicidades de origem das agremiações plebeias.

RESPOSTA AO INQUÉRITO
«QUAL TEM SIDO A INFLUÊNCIA DA
NOVA GERAÇÃO NA VIDA PORTUGUESA?»

A influência da nova geração sobre a vida portuguesa? Nenhuma, porque não há vida portuguesa. A única vida portuguesa que há é a nova geração, e essa, por enquanto, pouco se tem influenciado a si própria.

MOVIMENTO SENSACIONISTA

Elogio da Paisagem, sonetos de Pedro de Menezes,
Lisboa, Livraria Brasileira, 1915.

As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas, poemas de João Cabral do Nascimento, Lisboa, 1916.

Apesar de a sua tarefa ser a da reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais, o Movimento Sensacionista vai dia a dia colhendo força, rasgando caminho, florindo em novos adeptos e sensibilidades acordadas.

Desde a data, gloriosa para as nossas letras, em que, com a publicação de *Orpheu*, um oásis se abriu no deserto da inteligência nacional, os Espíritos, a quem Deus concedeu que com a sua sensibilidade espontânea iniciassem o Sensacionismo, vêm, com patriótico agrado, de todos os solos do país, de todos os estratos da cultura, brotar poetas da prosa e do verso, que, levemente uns, vincadamente outros, alguns com consciência, outros como que *malgré eux*, vêm aderir de inspiração aos princípios que constituem a atitude sensacionista. Por toda a parte a sociedade ocultamente constituída pelas inteligências portuguesas vai sendo ensopada em Sensacionismo. Na mocidade que começa a escrever-se, os poucos, que mostram esperanças de dar fruto intelectual, não florescem senão adentro do Sensacionismo. Ninguém hoje, entre os escolares que se prezam, admira ou imita os nossos clássicos ou os clássicos dos nossos jornalistas.

Tudo isto representa – outro sentido não pode ter – uma ins-tância da Hora da Raça, que, sentindo a necessidade de realizar Cosmópolis em si, se vira para o único núcleo de artistas que, além de darem ao seu instinto de Chefes a garantia primária de serem quase todos homens de génio, que tomaram de nascença nas mãos o pendão da Raça (há tanto tempo bolorejando no túmulo de Camões, de Garrett ou de outros bric-à-brac), representam, manifestamente, uma plêiade luzida que nas suas obras enfeixa, com o máximo utilizável do sentimento português, o máximo aproveitável nas actuais correntes europeias.

O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europa, como a única «grande arte» literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz o pseudo-petrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até à seca comotividade em torno à qual nucleou o neo-huguisimo (grande embora) do actual chefe honorário da intelectualidade portuguesa.

Sintético assim, o Sensacionismo triunfou. Primeiro pelo escândalo, que outro não podia ser o triunfo entre os feirantes que ergueram barracas no terreno desocupado da nossa crítica. O nosso meio jornalístico e «literário», acostumado ou a ser latoeiramente estrangeiro, ou a ser nacional no nível da Praça da Figueira, deu a *Orpheu* a única honra que em tais almas cabia conferir – a da sua invertebradamente espontânea, surpreendentemente sincera aversão. Assim, no que facto público, se lançou o Sensacionismo. A única propaganda que se fez foi não se fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos.

Depois, seguro e certo como uma maré que sobe, começou o triunfo nos espíritos. De alma a alma, das aproveitáveis, o Sensa-

cionismo correu. Chegou, viram-no e venceu. E este muito é o pouco que são todos os princípios. Hoje é já uma vitória; amanhã será uma nacionalidade.

*

Servem estas palavras de introdução à breve crítica, que vamos fazer, das duas plaquetes sensacionistas, cujos títulos encimam este artigo.

A breve e magistral colheita de sonetos, que o sr. Pedro de Menezes fez para o seu público, marca bem a individualidade definida, que ele tem adentro do Sensacionismo. A exuberância abstracto-concreta das imagens, a riqueza de sugestão na associação delas, a profunda intuição metafísica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos desta plaquete, como, bastas vezes, a direcção anímica de certos sonetos integralmente – tantas são algumas das razões que um espírito esclarecido e europeu encontra para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*. Como esta crítica não é feita para analfabetos, é inútil esmiuçá-la mais e fazer transcrições que, no lance, nada adiantariam. Basta que se aponte como são belos – acima dos outros, que são todos belos – os sonetos III (1.º), V, XIII (1.º) e, mais do que todos, o assombroso *Horas Mortas*, que não conseguimos não transcreever:

Princesas a passar nos olhos meus.
Hora-curvas de dedos mais esguios.
Rios sem outra margem. Sempre rios...
Pontes até ao meio e o resto Deus...

A Hora em que o luar perde os sentidos.
A Hora em que a Paisagem veste seda

E os rios são as caudas dos vestidos
Que se arrastam de noite na alameda.

Sombras de Inês depois de ser rainha,
— Pedro, o Silêncio, junto dele as tinha...—
Velhinhas assentadas à lareira...

Todas as pontes iam dar a Deus...
Passei-as todas p'ra atingir os céus
E a minha Alma era sempre a derradeira.

Convém não omitir que o sr. Pedro de Menezes junta às suas grandes qualidades dois defeitos, que, não chegando a empaná-las, certo é que não deixam que elas tenham o relevo a que têm jus. O primeiro defeito é uma certa deficiência — por vezes acentuadamente notável — de musicalidade, de sugestão puramente silábica, de sedução rítmica pura. Os seus versos têm, frequentemente, elementos de dureza e rectilindade. No próprio grande soneto, que se citou, semelhante jaça é flagrante.

O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensível. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotéricas, mas esotéricas também, da associação de ideias desconexas, e justapõe imagens que, sendo, quase sempre, cada uma delas bela, não se fundem em beleza, não se sintetizam sugestivamente no espírito. E é nestes raros pontos que a fraqueza rítmica, associando-se a essoutra falha, consegue que a beleza escasseie no efeito poético que resulta. O próprio soneto *Horas Mortas*, com ser grande, não deixa de permitir que nele se colha o exemplo que é bom não sonegar. Repare-se no primeiro terceto, evoque-se bem a sugestão imaginativa que ele impõe, e mida-se depois como essa intromissão de

figuras históricas (por poéticas que se possam crer) nesta sucessão de imagens ou indefinidas ou abstractas põe um solavanco inesperado no estado de sonho que o soneto provoca. O erro psicológico culmina na justaposição «Pedro, o Silêncio», que é esteticamente invisualizável.

*

Os elementos componentes da inspiração sensacionista estão ainda inarmónicos e inindividualizados na, aliás interessantíssima, pequena obra do sr. Cabral do Nascimento. É singular que defeito capital desta plaquete é precisamente aquele que último apontámos na do sr. Pedro de Menezes. Aqui, porém, visto que o autor, embora de verdade um poeta, seja ainda um principiante, o defeito tem um relevo muito maior, constitui, mesmo, o pecado original do livro.

Fora isso, e aquela ligeira e indefinível incerteza que há em todos os primeiros passos, físicos como psíquicos, e que desaparece com o haver segundos, a obra de que se trata revela que quem a escreveu tem qualidades de imaginação e de inteligência que podem fazer dele um poeta inadjectivável. Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente — que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido, isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências, e todas as convicções. Feita

sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta.

O resto é a literatura portuguesa.

FERNANDO PESSOA
Sensacionista

COMO ORGANIZAR PORTUGAL

Quando a guerra findou – como se a guerra alguma vez findasse, ou houvesse neste mundo senão guerra! –; quando, enfim, findou esta guerra de há pouco, passou a ser assunto de primeiro plano aquilo, já de havia bastante discutido, a que mais vulgarmente se chamou «os problemas da reconstrução». A frase é inglesa, e, como participa da nebulosidade mental que caracteriza os ingleses, susceptível de ser mal interpretada. Se o termo diz respeito ao mero restabelecimento das vias normais da vida pacífica, tem cabimento etimológico; se diz respeito à reconstituição das indústrias estagnadas, à reedificação das cidades destruídas, tem cabimento também. A frase porém tem um sentido vulgar arbitrariamente mais lato: quando se diz «reconstruir» quer, em geral, dizer-se simplesmente «organizar». E esta ideia de organização não tem origem simplesmente na necessidade de preencher lacunas, que a guerra abrisse, ou de reparar estragos, que os exércitos fizessem. Tem uma, de certo modo, mais vergonhosa origem.

Durante quatro anos suportaram os aliados embates sobre embates dos alemães. Aguentaram-nos conforme os Deuses foram servidos, ora bem, ora mal, ora confiando, ora descrendo, até que o mais velho dos Deuses, o Tempo, lhes concedeu a vitória. E durante esses quatro anos, e através da dura experiência que eles foram, aprenderam – com que proveito, ainda se não sabe – pelo menos uma coisa. Repararam que a força da Alemanha provinha, não da valentia notável dos componentes individuais dos seus exércitos, não da perícia especial dos seus chefes militares, mas de ser na guer-

com o seu apelo fundamental ao instinto guerreiro e patriótico, são sempre *chefes de momentos contra-revolucionários* (Napoleão ainda, Bismarck, Sidónio Pais). Mesmo figuras secundárias, como Carlos II de Inglaterra, ou D. Miguel I, de Portugal, tiveram a aura nacional que compete aos representantes supremos das contra-revoluções.

A revolta popular contra o domínio estrangeiro e a revolta popular contra o domínio de revolucionários nacionais são, no fundo, da mesma origem, partem ambas do mesmo instinto – a tradição ferida, ou no seu conjunto patriótico, ou no seu hábito político e social. Digo mal, digo pouco: há entre as razões para os dois tipos de revolta uma identidade absoluta. Visto que existem revoluções, e visto que (como se viu) não existem revoluções *nacionais*, conclui-se que toda a revolução é um acto de desnacionalização, uma invasão estrangeira espiritual. E a história assim o confirma – quer no caso da Revolução Francesa, que foi uma intrusão de ideias inglesas; quer no estabelecimento dos vários constitucionalismos e repúblicas modernos, intrusão, nos vários países, de uma indestrinçável mixórdia anglo-francesa. De modo que com verdade se pode dizer que não há revolta nacional que não seja contra o estrangeiro – quer ele seja o estrangeiro de fora, quer ele seja o estrangeiro de dentro.

E assim, como há *verdade popular* só nesses movimentos, a Democracia moderna, sobre ser provada falsa em toda a extensão dos seus princípios, queda provada também falsa em toda a extensão dos seus processos, que são os revolucionários.

Ser revolucionário é servir o inimigo. Ser liberal é odiar a pátria. A Democracia moderna é uma orgia de traidores.

ANTÓNIO BOTTO E O IDEAL ESTÉTICO EM PORTUGAL

António Botto é o único português, dos que hoje conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helénico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente.

A obra de António Botto, no que realmente típica, resume-se, por ora, no seu último livro, *Canções*. Que essa obra se distingue com facilidade da obra de qualquer outro poeta, português ou estrangeiro – todos, que possam ver, o podem ver. Já não é tão fácil explicar em que consiste, distintivamente, essa diferença. Algum interesse haverá em determiná-lo.

Nasce o ideal da nossa consciência da imperfeição da vida. Tantos, portanto, serão os ideais possíveis, quantos forem os modos por que é possível ter a vida por imperfeita. A cada modo de a ter por imperfeita corresponderá, por contraste e semelhança, um conceito de perfeição. É a esse conceito de perfeição que se dá o nome de ideal.

Por muitas que pareça que devem ser as maneiras por que se pode ter a vida por imperfeita, elas são, fundamentalmente, apenas três. Com efeito, há só três conceitos possíveis de imperfeição, e, portanto, da perfeição que se lhe opõe.

Podemos ter qualquer coisa por imperfeita simplesmente por ela ser imperfeita: é a imperfeição que imputamos a um artefacto

mal fabricado. Podemos, por contra, tê-la por imperfeita porque a imperfeição reside, não na realização, senão na essência. Será quantitativa ou qualitativa a diferença entre a essência dessa coisa imperfeita e a essência do que consideramos perfeição; quantitativa como se disséssemos da noite, comparando-a ao dia, que é imperfeita porque é menos clara; qualitativa como se, no mesmo caso, disséssemos que a noite é imperfeita porque é o contrário do dia.

Pelo primeiro destes critérios, aplicando-o ao conjunto da vida, tê-la-emos por imperfeita por nos parecer que falece naquilo mesmo por que se define, naquilo mesmo que parece que deveria ser. Assim, todo o corpo é imperfeito porque não é um corpo perfeito; toda a vida imperfeita porque, durando, não dura sempre; todo o prazer imperfeito porque o envelhece o cansaço; toda a compreensão imperfeita porque, quanto mais se expande, em maiores fronteiras confina com o incompreensível que a cerca. Quem sente desta maneira a imperfeição da vida, quem assim a compara com ela-própria, tendo-a por infiel à sua própria natureza, força é que sinta como ideal um conceito de perfeição que se apoie na mesma vida. Este ideal de perfeição é o ideal helénico, ou o que pode assim designar-se, por terem sido os gregos antigos quem mais distintivamente o teve, quem, em verdade, o formou, de quem, por certo, ele foi herdado pelas civilizações posteriores.

Pelo segundo destes critérios teremos a vida por imperfeita por uma deficiência quantitativa da sua essência ou, em outras palavras, por a considerarmos inferior – inferior a qualquer coisa, ou a qualquer princípio, em o qual, em relação a ela, reside a superioridade. É esta inferioridade essencial que, neste critério, dá às coisas a imperfeição que elas mostram. Porque é vil e terreno, o corpo morre; não dura o prazer, porque é do corpo, e por isso vil, e a essência do que é vil é não poder durar; desaparece a juventude por-

que é um episódio desta vida passageira; murcha a beleza que vemos porque cresce na haste temporal. Só Deus, e a alma, que ele criou e se lhe assemelha, são a perfeição e a verdadeira vida. Este é o ideal a que poderemos chamar cristão, não só porque é o cristismo a religião que mais perfeitamente o definiu, mas também porque é aquela que mais perfeitamente o definiu para nós.

Pelo último dos mesmos critérios teremos a vida por imperfeita por a julgarmos consubstanciada com a imperfeição, isto é, não-existente, porque a não-existência, sendo a negação suprema, é a absoluta imperfeição. Teremos a vida por ilusória; não já imperfeita, como para os gregos, por não ser perfeita; não já imperfeita, como para os cristãos, por ser vil e material; senão imperfeita por não existir, por ser mera aparência, absolutamente aparência, vil portanto, se vil, não tanto com a vileza do que é vil, quanto com a vileza do que é falso. É deste conceito de imperfeição que nasce aquela forma do ideal que nos é mais familiarmente conhecida no budismo, embora as suas manifestações houvessem surgido na Índia muito antes daquele sistema místico, filhos ambos, ele como elas, do mesmo substrato metafísico. É certo que este ideal aparece, com formas e aplicações diversas, nos espiritualistas simbólicos, ou ocultistas, de quase todas as confissões. Como, porém, foi na Índia que as manifestações formais dele distintivamente apareceram, poderemos ser imprecisos, porém não seremos inexactos, se dermos a este ideal, por conveniência, o nome de ideal índio.

Pela própria natureza do seu ideal, é a civilização helénica essencialmente a civilização artística. Fazer arte é querer tornar o mundo mais belo, porque a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objectiva, beleza acrescentada à que há no mundo. Para que esta actividade lembre e preocupe, é mister haver um critério objec-

tivo de beleza ou de perfeição. Ora, dos três critérios de perfeição, só o dos gregos tem objectividade. Que impulso natural pode ter para criar obras de arte, formas que pertencem ao mundo e à vida, quem, como o cristão, tem o mundo por pó e mal, a vida por vileza e pecado, ou quem, como o místico da Índia, tem toda a Aparência por ilusão absoluta, flor que nasceu murcha na haste da Mentira? Se a criação artística não procedesse de um instinto irreprimível nas comunidades civilizadas, nunca teria havido arte índia, nem cristã. E a arte cristã, por certo, ter-se-ia aproximado mais da imperfeição estrutural e formal da arte índia, se não fosse que o helenismo é um elemento componente do cristismo, e que a arte dos povos cristãos, tendo a dos gregos por exemplar, se guia, nas suas manifestações superiores, pelos princípios assentes como fundamentais pelo preceito e o exemplo dos clássicos.

Há, porém, uma outra razão, esta mais emotiva e profunda, para que o ideal helénico seja, de todos, o que mais directamente conduz à criação artística.

O cristão é metafisicamente feliz. Tem os olhos da alma postos naquela perfeição divina em que não há mudança nem cessação. Pesa-lhe pouco a vileza do mundo: viver e ver são para ele um mal-estar transitório. Ao índio nada dói o haver mundo; volta para o lado o rosto, e contempla em êxtase o Todo a que nem o Nada falta. É metafisicamente feliz também.

Outra é a vida espiritual do homem de ideal helénico. Esse vê que a vida é imperfeita, porque é imperfeita; porém não rejeita a vida, porque é na mesma vida que tem postos os olhos. Mesmo que veja no mundo dos deuses aquela beleza suprema, pela qual anseia, anseia também por essa beleza nos homens. «A raça dos deuses e dos homens é uma só», disse Píndaro; a uns deve pertencer o que

aos outros pertence. Por isso, dos três idealistas, é o heleno o único que não pode rejeitar aquela vida a que chama imperfeita. O seu ideal é, portanto, humanamente e mais trágico e profundo.

De aqui o que resulta? A carência de uma fé religiosa, de uma confiança moral, ou metafísica, no Além reduz as almas vis, ou à materialidade animal ou à estéril ficção de um milénio do estômago – o socialismo, o anarquismo, e todos os plutocratismos invertidos que se lhes assemelham; por isso os mais cépticos dos gregos e dos romanos nunca pretenderam que se destruísse a fé religiosa das plebes, por estulta e irrisória que a julgassem. Se é este, porém, o efeito do ideal puramente objectivo nas almas inferiores, nos espíritos superiores, que são os susceptíveis de criar, o efeito é outro. Não podendo buscar consolação espiritual na religião, força é que a busquem na vida. Como, porém, encontrá-la na vida, se a vida é imperfeita, e o imperfeito, por sua natureza, não pode constituir ideal, porque o ideal é perfeição? Aperfeiçoando a vida, para que a sua imperfeição lhes doa menos. Aperfeiçoando-a como? Objectivamente não pode ser, porque a acção humana sobre o universo é menos que limitadíssima. É portanto só subjectivamente que se pode aperfeiçoá-la, aperfeiçoando o conceito e o sentimento dela. A consolação e o repouso, no que podem atingir-se, só a Arte, portanto, os pode dar. A Arte é, com efeito, o aperfeiçoamento subjectivo da vida.

A calma, o equilíbrio, a harmonia, característicos distintivos, com outros, que os não contradizem, da arte grega, provam bem que não é abusiva a atribuição desta íntima direcção lógica ao caminho do instinto helénico para o ideal estético absoluto.

Quando o heleno pretende pôr em arte o seu ideal, isto é, quando o ideal helénico assume o aspecto criador ou activo, são três as formas de manifestação por que se revela.

Na primeira, e mais alta, dessas formas, o heleno, vendo que a vida é imperfeita, busca criar, ele, a perfeição, substituindo a arte à vida; e busca incluir em cada obra, para que a substituição seja perfeita, ou toda a vida ou um aspecto supremo da vida. É esta a forma intelectual e construtiva do ideal estético absoluto; Homero e Virgílio dos antigos, Dante e Milton dos modernos, são os representantes máximos dela. As obras destes poetas mostram a preocupação severa da perfeição absoluta, revelada tanto na estruturação harmónica de um conjunto pleno de significação, quanto na execução escrupulosa de todos os elementos seus componentes.

Na segunda, e média, dessas formas, o heleno, sentindo que a vida é imperfeita, busca aperfeiçoá-la em si próprio, vivendo-a com uma compreensão intensa, vivendo de dentro, com o espírito, a essência do transitório e do imperfeito. É esta a forma emotiva e dolorosa do ideal estético absoluto; foi este conceito da vida o que criou a tragédia, desconhecida, como espécie emotiva e estética, antes dos gregos.

Na terceira, e ínfima, dessas formas, o heleno, vendo e sentindo vagamente a imperfeição das cousas, porém sem força espiritual, quer para construir uma perfeição que as substitua, quer para se consubstanciar emotivamente com a sua imperfeição, decide aceitá-las como se fossem perfeitas, escolhendo em cada uma aquele momento, aquele gesto, aquela passagem que tal modo encheu a nossa capacidade de sensação que naquele momento, naquele gesto, naquela passagem, a sentimos perfeita. É esta a forma sensual do ideal estético absoluto; forma débil, porque não a energiza uma reacção da inteligência, vazia, porque a emoção lhe não dá corpo, mas, por isso mesmo, porque é estética e mais nada, propriamente classificável de ideal estético, sem qualificação.

De que maneira, por que processo reconheceremos o esteta, propriamente tal, na sua obra? Quais são os sinais necessários da aplicação do ideal estético? Como distinguiremos, se se trata de poetas, o esteta do poeta simples, que canta simplesmente o prazer e a vida, porque lhe não cabe mais na alma? Como distinguiremos o esteta do cristão revoltado, que procura o pecado só porque é pecado, e blasfema, embora subtilmente, só para ter a consciência da blasfémia? Em outras palavras, como distinguiremos o esteta do satânico menor?

A distinção não apresenta dificuldade, desde que nos representemos com clareza em que consiste necessariamente a aplicação activa do ideal estético.

Se o ideal estético consiste na consideração vaga de que a vida é imperfeita, e que só é perfeita, num momento feliz, a nossa sensação dela, força é que essa consideração não atinja um alto grau de absorção metafísica ou moral; porque, se for altamente metafísica, haverá consciência de mais para poder haver ilusão, e, se for altamente moral, haverá dor de sobra para que a ilusão possa agradar.

O primeiro característico da arte do esteta é pois a ausência de elementos metafísicos e morais na substância da sua ideação. Como, porém, os ideais helénicos procedem todos de uma aplicação directamente crítica da inteligência à vida, e da sensibilidade ao conteúdo dela, essa ausência de metafísica não será uma ausência de ideias metafísicas, nem essa ausência de moral uma ausência de ideias morais. Há uma ideia que, sem ser metafísica nem moral, faz, na obra do esteta, as vezes das ideias morais e metafísicas. O esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à ideia de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa ideia de beleza um alcance metafísico e moral. A célebre «Conclusão» da *Renascença* de Pater, o maior dos estetas europeus, é o exemplo culminante desta atitude.

Nisto se distingue a obra do esteta da obra do artista simples, em quem os elementos metafísicos e morais são ausentes, não por diferença de ideal, senão por ausência dele.

Se, porém, o esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à de bem, o certo é que, por isso mesmo que as substituiu por outra, se não interessa pelas ideias de bem e de verdade. Não é por isso, propriamente, nem céptico nem imoral; o propósito de ser céptico revela uma preocupação metafísica, o de ser imoral uma preocupação ética, e o carácter negativo de ambas as preocupações não as torna menos preocupações. Nisto claramente se distingue o esteta do mau cristão decadente, como Baudelaire ou Wilde.

Se tivermos presentes estas considerações na análise do livro de António Botto, não nos será difícil determinar que esse livro representa uma das revelações mais raras e perfeitas do ideal estético, que se podem imaginar.

Que a substância do livro é altamente intelectual, revela-o o estudo cuidado da forma e do ritmo, a escolha severa dos momentos representativos, a falta de espontaneidade emotiva que em cada verso se manifesta. Tudo é pensado, tudo é crítico e consciente. Não há, porém, como seria de esperar de uma inteligência tão constantemente empregada, metafísica nenhuma, nem explícita nem implícita, interesse nenhum pelas ideias como tais. É uma inteligência que dirige, porém não pensa; que compreende, porém não aprofunda; que guia, porém não se preocupa. Nem positivamente, nem negativamente, sugere o livro *Canções* qualquer metafísica. Duas ideias centrais governam a inspiração do poeta, e lhe servem de metafísica e de moral. São as ideias de beleza física e de prazer. A análise do conteúdo dessas duas ideias, tais quais se nos apresentam nas *Canções*, revelará o esteta inequivocamente. No modo como

apresenta a primeira delas, o poeta afasta-se de toda a espécie de moralidade; no modo como apresenta a segunda, de toda a espécie de imoralidade.

Das três formas, que podemos conceber, da beleza física – a graça, a força e a perfeição –, o corpo feminino tem só a primeira, porque não pode ter a beleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu carácter próprio; o corpo masculino pode, sem quebra da sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la. Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. A sexualidade é uma ética animal, a primeira e a mais instintiva das éticas. Como, porém, o esteta canta a beleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontre, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procurá-la. Como se guia, pois, só pela beleza, o esteta canta de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular.

Foi assim que pensaram os gregos; foi esse pensamento que Winckelmann, fundador do esteticismo na Europa, descobrindo-o neles, reproduziu, como no passo célebre que Pater transcreveu e que parece feito para servir de prefácio a um livro como *Canções*:

«Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral, assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, e pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm um instinto imparcial, vital, inato da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte

grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina.»

Ora é este conceito, puramente estético, da beleza física que é, como todos sabem, porque escandalizadamente se notou, uma das duas ideias inspiradoras das *Canções*.

Disse eu que António Botto se afasta de toda a moralidade no modo por que canta a beleza física, e que se afasta de toda a imoralidade no modo por que canta o prazer. De que modo canta ele o prazer? Que modo há de cantar o prazer que, sem ser moral (porque, se o fosse, estaríamos fora do caso estético), se afaste da imoralidade?

Para com o prazer há três atitudes possíveis – aceitá-lo, rejeitá-lo, aceitá-lo com moderação. A cada uma destas atitudes correspondem graus vários de moralidade e de imoralidade, porque pode haver moralidade no modo de aceitar o prazer, e imoralidade na maneira de rejeitá-lo. Aqui, porém, trata-se de quem aceita o prazer, e só o prazer; não temos portanto que considerar as outras hipóteses.

Aceite o prazer, e só o prazer, de que modos pode ele ser aceite? Pode ser aceite como alegria, ou como forma da alegria, e é esta a maneira moral, porque é a natural, de aceitar o prazer. Pode ser aceite como excitação, como, por assim dizer, a única forma agradável da dor, pois que toda a excitação – tomada a palavra no sentido vulgar, e não no psicológico – tem um fundo de dor; e é esta a maneira imoral, porque é a anti-natural, de aceitar o prazer. Pode, finalmente, ser aceite simplesmente como prazer, como, em sua essência, nem alegre nem triste, porém a única coisa que pode encher o vácuo absurdo da existência. Deste conceito de prazer não se pode dizer que seja moral nem imoral, logo que se não esqueça que se está considerando o prazer só, isolando-o de qualquer outro elemento da vida.

Quem leia com atenção normal o livro *Canções*, não tardará que veja que é este último o conceito que António Botto forma do

prazer, que é neste sentido de compreendê-lo que ele o canta. *Canções* é um hino ao prazer, porém não ao prazer como alegria, nem como raiva, senão simplesmente como prazer. O prazer, como o poeta o canta, nem serve de despertar a alegria da vida, nem de administrar um antídoto a uma dor substancial constante; serve apenas de encher um vácuo espiritual, a ser conceito de vida a quem não tem nenhum. Há neste livro, sim, a intuição do fundo trágico do ideal helénico, do fundo trágico de todo o prazer que sabe que não tem além. Essa intuição, porém, se é do que é trágico, não é trágica em si. Este prazer não tem a cor da alegria, nem a da dor. «A alegria», disse Nietzsche, «quer eternidade, quer profunda eternidade.» Não é, nem nunca foi assim: a alegria não quer nada, e é por isso que é alegria. A dor, essa, é o contrário da alegria, como a concebía Nietzsche: quer acabar, quer não ser. O prazer, porém, quando o concebemos fora de relação essencial com a alegria ou com a dor, como o concebe o autor deste livro, esse, sim, quer eternidade; porém quer a eternidade num só momento.

Resulta destas considerações, que me esforcei por fazer lúcidas e concisas, a determinação exacta de que António Botto, no seu livro *Canções*, se revela um dos tipos mais perfeitos e mais íntegros do esteta, que se podem imaginar.

Que importância tem este facto? A de representar uma raridade. O tipo perfeito do esteta é raríssimo na civilização cristã, ou de origem cristã, e mais que raro, porque até às *Canções*, desconhecido, em Portugal. A razão dessa raridade, quer em toda a Europa, quer em Portugal, e o valor que nela haja, são relativamente fáceis de compreender.

O ideal estético é, como se viu, uma das formas – a mais ténue e vazia – do ideal helénico; mas, por isso mesmo que é a mais ténue e

vazia delas, é a mais explicitamente representativa daquele ideal. Para que apareça um tipo de esteta é necessário um meio social análogo ao meio social helénico. Ora o meio social europeu, se é certo que modernamente, e em algumas das suas manifestações, de certo modo se aproxima, tanto quanto pode ser, do meio social da Grécia antiga, é, em todo o caso, radicalmente diferente dele. Segue que o aparecimento na Europa moderna de um tipo íntegro de esteta só pode dar-se por um desvio patológico, isto é, por uma inadaptação estrutural aos princípios constitutivos da civilização europeia, em que vivemos.

Este desvio patológico é, porém, no caso dos grandes estetas europeus, o elemento predisponente, se bem que, por isso mesmo, radical, do seu estetismo; a ele se acrescenta uma mergência prolongada do espírito na atmosfera da cultura helénica, que lhe cria um perpétuo contacto, ainda que só intelectual, com a Grécia antiga e os seus ideais. Da acção deste segundo elemento sobre o primeiro o esteta desabrocha. São desta origem os estetismos de Winckelmann e de Pater, quase, em verdade, os únicos tipos exactos do esteta que a civilização europeia pode apresentar. Como, porém, este estetismo tem uma base cultural, resulta que tem a plenitude e a largueza que distinguem todos os produtos culturais, em contraposição aos naturais seus semelhantes, e por isso de algum modo transcende a estreiteza específica do ideal estético, sem todavia deixar de lhe pertencer.

Como os elementos culturais são inteiramente negativos na obra de António Botto, vemo-nos forçados a assentar em que o seu estetismo nasce de um simples desvio patológico, sem solicitação cultural eficiente. Este processo de ser esteta apresenta uma singularidade notável: é um desvio patológico sem desequilíbrio, porque todos os ideais gregos (e portanto o estético, que é um deles) são essencialmente equilibrados e harmónicos. Ora um desvio patológico equilibrado é uma de duas coisas – ou o génio ou o talento.

Ambos estes fenómenos são desvios patológicos, porque, biologicamente considerados, são anormais; porém não são só anormais, porque têm uma aceitação exterior, tendo, portanto, um equilíbrio. A esse desvio equilibrado chamar-se-há génio quando é sintético, talento quando é analítico; génio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento.

Adentro do ideal estético, os casos de Winckelmann e de Pater representam o génio, porque a tendência para a realização cultural imanente no seu estetismo ingénito é, por sua natureza, sintética; o caso de António Botto representa o talento, porque o ideal estético, dada a sua estreiteza e vacuidade, representa já o senso estético isolado de todos os outros elementos psíquicos, e, no caso de António Botto, esteta simples, esse isolamento não se modifica, como no estetismo culto, pelo reflexo nele da multiplicidade dos objectos de cultura.

Temos, pois, por demonstração severamente conduzida, que o livro *Canções* é uma obra de talento, tendo, além desse, o valor acessório e especial de ser o único exemplo, que eu saiba, na literatura europeia do isolamento espontâneo e absoluto do ideal estético em toda a sua vazia integridade.

À parte este valor, que pertence àquela obra em absoluto, isto é, como obra e não como obra em português, o livro *Canções* tem, para nós em Portugal, um outro aspecto de valor, já de ordem relativa. É que é o único exemplo em Portugal da realização literária, de qualquer espécie, do ideal estético. Facilmente o verificará quem houver lido com atenção o que estabelecemos sobre os característicos do esteta. Artistas tem havido muitos em Portugal; estetas só o autor das *Canções*.

DE NEWCASTLE-ON-TYNE ÁLVARO DE CAMPOS
ESCREVE À CONTEMPORÂNEA

Meu querido José Pacheco:

Venho escrever-lhe para o felicitar pela sua *Contemporânea*, para lhe dizer que não tenho escrito nada, e para pôr alguns embargos ao artigo do Fernando Pessoa.

Queria mandar-lhe também colaboração. Mas, como lhe disse, não escrevo. Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou.

Isto de mim, que é quem mais próximo está de mim, apesar de tudo. De si e de sua revista, tenho saudades do nosso *Orpheu*. V. continua sub-repticiamente, e ainda bem. Estamos, afinal, todos no mesmo lugar. Parece que variamos só com a oscilação de quem se equilibra. Repito-lhe que o felicito. Julgava difícil fazer tanto bem aos olhos em Portugal com uma coisa impressa. Julgo bom que julgasse mal. Auguro à *Contemporânea* o futuro que lhe desejo.

Agora o artigo do Fernando. Com o intervalo entre a primeira palavra desta carta e a primeira palavra deste parágrafo, já quase me não lembra o que é que lhe queria dizer do artigo. Talvez pensasse em dizer exactamente o que vou escrever a seguir. Enfim, prometi, e digo o que sinto agora, e segundo os nervos deste momento.

Continua o Fernando Pessoa com aquela mania, que tantas vezes lhe censurei, de julgar que as coisas se provam. Nada se prova senão para ter a hipocrisia de não afirmar. O raciocínio é uma timi-

dez — duas timidezes talvez, sendo a segunda a de ter vergonha de estar calado.

Ideal estético, meu querido José Pacheco, ideal estético! Onde foi essa frase buscar sentido? E o que encontrou lá quando o descobriu? Não há ideais nem estéticas senão nas ilusões que nós fazemos deles. O ideal é um mito da acção, um estimulante como o ópio ou a cocaína: serve para sermos outros, mas paga-se caro — com o nem sermos quem poderíamos ter sido.

Estética, José Pacheco? Não há beleza, como não há moral, como não há fórmulas senão para definir compostos. Na tragédia físico-química a que se chama a Vida, essas coisas são como chamadas — simples sinais de combustão.

A beleza começou por ser uma explicação que a sexualidade deu a si-própria de preferências provavelmente de origem magnética. Tudo é um jogo de forças, e na obra da arte não temos que procurar «beleza» ou coisa que possa andar no gozo desse nome. Em toda a obra humana, ou não humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força — energia e harmonia, se V. quiser.

Perante qualquer obra de qualquer arte — desde a de guardar porcos à de construir sinfonias — pergunto só: quanta força? quanta mais-força? quanta violência de tendência? quanta violência reflexa de tendência, violência de tendência sobre si-própria, força da força em não se desviar da sua direcção, que é um elemento da sua força?

O resto é o mito das Danaides, ou outro qualquer mito — porque todo o mito é o das Danaides, e todo o pensamento (diga-o ao Fernando) enche eternamente um tonel eternamente vazio.

Li o livro do Botto e gosto dele. Gosto dele porque a arte do Botto é o contrário da minha. Se eu gostasse só da minha arte, nem da minha arte gostava, porque vario.

E, à parte gostar, porque gosto? É sempre mau perguntar, porque pode haver resposta. Mas pergunto – porque gosto? Há força, há equilíbrio de força, nas *Canções*?

Louvo nas *Canções* a força que lhes encontro. Essa força não vejo que tenha que ver com ideais nem com estéticas. Tem que ver com imoralidade. É a imoralidade absoluta, despida de dúvidas. Assim há direcção absoluta – força portanto; e há harmonia em não admitir condições a essa imoralidade. O Botto tende com uma energia tenaz para todo o imoral; e tem a harmonia de não tender para mais coisa alguma. Acho inútil meter os gregos no caso; grego se veria o Fernando com eles se eles lhe aparecessem a pedir-lhe contas do sarilho de estéticas em que os meteu. Os gregos eram lá estetas! Os gregos existiram.

A arte do Botto é integralmente imoral. Não há célula nela que esteja decente. E isso é uma força porque é uma não-hipocrisia, uma não-complicação. Wilde tergiversava constantemente. Baudelaire formulou uma tese moral da imoralidade; disse que o mau era bom por ser mau, e assim lhe chamou bom. O Botto é mais forte: dá à sua imoralidade razões puramente imorais, porque lhe não dá nenhuma.

O Botto tem isto de forte e de firme: é que não dá desculpas. E eu acho, e deverei talvez sempre achar, que não dar desculpas é melhor que ter razão.

Não lhe digo mais. Se continuasse, contradizer-me-ia. Seria abominável, porque talvez fosse uma maneira (a inversa) de ser lógico. Quem sabe?

Relembro saudosamente – aqui do Norte improfícuo – os nossos tempos do *Orpheu*, a antiga camaradagem, tudo em Lisboa de que eu gostava, e tudo em Lisboa de que eu não gostava – tudo com a mesma saudade.

Saúdo-o em Distância Constelada. Esta carta leva-lhe a minha afeição pela sua revista; não lhe leva a minha amizade por si porque V. já há muito tempo aí a tem.

Diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão.

Um abraço do
camarada amigo

ÁLVARO DE CAMPOS

Newcastle-on-Tyne, 17 Outubro 1922

ENTREVISTA SOBRE A ARTE E A LITERATURA PORTUGUESAS

Entrevistar Fernando Pessoa não é fácil. Só é fácil entrevistar os que não pensam, os que não se importam de jogar palavras, ao acaso, atirando-as impudicamente ao vento.

Fernando Pessoa, quer como Fernando Pessoa, quer como Álvaro de Campos – o engenheiro alucinado que comporta o seu segundo eu, e que aparece em toda a parte, enchendo a voz de louvores e raios para a Vida – *raios partam a Vida e quem lá ande!* – é sempre um voluptuoso do raciocínio, um amante da inteligência, podemos dizer: um criador duma nova Razão. Paradoxal? Sem dúvida. Mas há tantas maneiras de ser paradoxal!

A entrevista que se segue, toda escrita por Fernando Pessoa – nem podia deixar de ser visto Fernando Pessoa possuir uma sintaxe própria para a lógica própria dos seus pensamentos, misto de seriedade e de ironia, vai decerto prender o espírito dos leitores...

Atenção! Fernando Pessoa vai responder às perguntas que lhe fizemos:

– Que pensa da nossa crise? Dos seus aspectos – político, moral e intelectual?

– A nossa crise provém, essencialmente, do excesso de civilização dos incivilizáveis. Esta frase, como todas que envolvem uma contradição, não envolve contradição nenhuma. Eu explico.

Todo povo se compõe de uma aristocracia e de ele mesmo. Como o povo é um, esta aristocracia e este ele mesmo têm uma substância idêntica; manifestam-se, porém, diferentemente. A aristocracia manifesta-se como indivíduos, incluindo alguns indivíduos

amadores; o povo revela-se como todo ele um indivíduo só. Só colectivamente é que o povo não é colectivo.

O povo português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo. Ora ser tudo em um indivíduo é ser tudo; ser tudo em uma colectividade é cada um dos indivíduos não ser nada. Quando a atmosfera da civilização é cosmopolita, como na Renascença, o português pode ser português, pode portanto ser indivíduo, pode portanto ter aristocracia. Quando a atmosfera da civilização não é cosmopolita – como no tempo entre o fim da Renascença e o princípio, em que estamos, de uma Renascença nova – o português deixa de poder respirar individualmente. Passa a ser só portuguêses. Passa a não poder ter aristocracia. Passa a não passar. (Garanto-lhe que estas frases têm uma matemática íntima.)

Ora um povo sem aristocracia não pode ser civilizado. A civilização, porém, não perdoa. Por isso esse povo civiliza-se com o que pode arranjar, que é o seu conjunto. E como o seu conjunto é individualmente nada, passa a ser tradicionalista e a imitar o estrangeiro, que são as duas maneiras de não ser nada. É claro que o português, com a sua tendência para ser tudo, forçosamente havia de ser nada de todas as maneiras possíveis. Foi neste vácuo de si-próprio que o português abusou de civilizar-se. Está nisto, como lhe disse, a essência da nossa crise.

As nossas crises particulares procedem desta crise geral. A nossa crise política é o sermos governados por uma maioria que não há. A nossa crise moral é que desde 1580 – fim da Renascença em nós e de nós na Renascença – deixou de haver indivíduos em Portugal para haver só portuguêses. Por isso mesmo acabaram os portuguêses nessa ocasião. Foi então que começou o português à antiga portuguesa, que é mais moderno que o português, e é o resultado de esta-

rem interrompidos os portugueses. A nossa crise intelectual é simplesmente o não termos consciência disto.

Respondi, creio, à sua pergunta. Se v. reparar bem para o que lhe disse, verá que tem um sentido. Qual, não me compete a mim dizer.

– Que pensa dos nossos escritores do momento, prosadores, poetas e dramaturgos?

– Citar é ser injusto. Enumerar é esquecer. Não quero esquecer ninguém de quem me não lembre. Confio ao silêncio a injustiça. A ânsia de ser completo leva ao desespero de o não poder ser. Não citarei ninguém. Julgue-se citado quem se julgue com direito a sê-lo. Resolvo assim todos. Lavo as mãos, como Pilatos; lavo-as, porém, inutilmente, porque é sempre inutilmente que se faz um gesto simplificador. Que sei eu do presente, salvo que ele é já o futuro? Quem são os meus contemporâneos? Só o futuro o poderá dizer. Coexiste comigo muita gente que vive comigo apenas porque dura comigo. Esses são apenas os meus conterrâneos no tempo; e eu não quero ser bairrista em matéria de imortalidade. Na dúvida, repito, não citarei ninguém.

– Estaremos em face de uma renascença espiritual?

– Estamos tão desnacionalizados que devemos estar renascendo. Para os outros povos, na sua totalidade eles-próprios, o desnacionalizar-se é o perder-se. Para nós, que não somos nacionais, o desnacionalizar-se é o encontrar-se. Apesar dos grandes obstáculos à nossa regeneração – todas as doutrinas de regeneração – estamos no início de tornar a começar a existir. Chegámos ao ponto em que colectivamente estamos fartos de tudo e individualmente fartos de estar fartos. Extraviámo-nos a tal ponto que devemos estar no bom caminho. Os sinais do nosso ressurgimento próximo estão patentes para os que não vêem o visível. São o caminho de ferro de Antero a Pascoaes e a nova linha que está quase construída. Falo em termos

de vida metálica porque a época renasce nestes termos. O símbolo, porém, nasceu antes dos engenheiros.

Nada há a esperar, é certo, das classes dirigentes, porque não são dirigentes; e ainda menos da proletariagem, porque ser inferior não é uma superioridade. Com razão lhes chamei eu, a estes, *sub-gente*, num artigo da antiga *Águia* – da *Águia* que voava. Só a burguesia, que é a ausência da classe social, pode criar o futuro. Só de uma classe que não há pode nascer uma classe que não há ainda. Seja como for, avancemos confiadamente. Todos os caminhos vão dar à ponte quando o rio não tem nenhuma.

– O que se deve entender por arte portuguesa? Concorda com este termo? Há arte verdadeiramente portuguesa?

– Por arte portuguesa deve entender-se uma arte de Portugal que nada tenha de português, por nem sequer imitar o estrangeiro. Ser português no sentido decente da palavra, é ser europeu sem a má-criação de nacionalidade. Arte portuguesa será aquela em que a Europa – entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro – se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho. Só duas nações – a Grécia passada e Portugal futuro – receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras. Chamo a sua atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude.

– O regionalismo na literatura e na pintura?

– O regionalismo é uma degeneração gordurosa do nacionalismo, e o nacionalismo também. E como o nacionalismo é anti-português (sendo bom, cá no Sul, só para os povos latinos e ibéricos), o regionalismo em Portugal é uma doença do que não há. Amar a nossa terra não é gostar do nosso quintal. É isto de quintal também tem interpretações. O meu quintal em Lisboa está ao mesmo tempo em Lisboa, em Portugal e na Europa. O bom regionalismo é

amá-lo por ele estar na Europa. Mas quando chego a este regionalismo, sou já português, e já não penso no meu quintal. (O facto de o meu quintal ser inteiramente metafórico não diminui a verdade de tudo isto: Deus, e o próprio universo, são metáforas também.)

– Teriam existido em toda a nossa história literária períodos de criação?

– O nosso único período de criação foi dedicado a criar um mundo. Não tivemos tempo para pensar nisso. O próprio Camões não foi mais que o que esqueceu fazer. *Os Lusíadas* é grande, mas nunca se escreveu a valer. Literariamente, o passado de Portugal está no futuro. O Infante, Albuquerque e os outros semideuses da nossa glória esperam ainda o seu cantor. Este poderá não falar deles; basta que os valha em seu canto, e falará deles. Camões estava muito perto para poder sonhá-los. Nas faldas do Himalaia o Himalaia é só as faldas do Himalaia. É na distância, ou na memória, ou na imaginação que o Himalaia é da sua altura, ou talvez um pouco mais alto. Há só um período de criação na nossa história literária: não chegou ainda.

– Continuará sendo o lirismo a nossa feição literária predominante?

– Há duas feições literárias – a épica e a dramática. O lirismo é a incapacidade comovida de ter qualquer delas. O que é ser lírico? É cantar as emoções que se têm. Ora cantar as emoções que se têm faz-se até sem cantar. O que custa é cantar as emoções que se não têm. Sentir profundamente o que se não sente é a flâmula de almirante da inspiração. O poeta dramático faz isto directamente; o poeta épico fá-lo indirectamente, sentindo o conjunto da obra mais que as partes dela, isto é, sentindo exactamente aquele elemento da obra de que não pode haver emoção nenhuma pessoal, porque é abstracto e por isso impessoal. Fomos esboçadamente épicos.

Seremos inviolavelmente dramáticos. Fomos líricos quando não fomos nada. O lirismo só continuará sendo a nossa feição predominante se não formos capazes de ter feição predominante.

– O que calcula que seja o futuro da raça portuguesa?

– O Quinto Império. O futuro de Portugal – que não calculo, mas *sei* – está escrito já, para quem saiba lê-lo, nas trovas do Bandarra, e também nas quadras de Nostradamus. Esse futuro é sermos tudo. Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Politeísmo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade.

terrores da caverna do Ciclope e a notícia imediata do encantamento das sereias. Em certo modo viveu o que cantou, sendo, assim, o único épico que foi lírico ao sê-lo. Essa sua singularidade, que é uma virtude, é, como todas as virtudes, origem de vários defeitos.

Resta dizer, de Camões, que não chegou para o que foi. Grande como é, não passou do esboço de si próprio. Os sobre-homens da nossa glória constelada – o Infante e Albuquerque mais que todos – não cabem no que ele podia abarcar. A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa dele é o não ser grande bastante para os semideuses que celebrou.

ATENA

Tem duas formas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida. Esse aperfeiçoamento é directo ou indirecto; ao primeiro se chama arte, ciência ao segundo. Pela arte nos aperfeiçoamos a nós; pela ciência aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou ilusão, do mundo.

Como, porém, o nosso conceito do mundo compreende o que fazemos de nós mesmos, e, por outra parte, no conceito, que de nós formamos, se contém o que formamos das sensações, pelas quais o mundo nos é dado; sucede que em seus fundamentos subjectivos, e portanto na sua maior perfeição em nós – que não é senão a sua maior conformidade com esses mesmos fundamentos –, a arte se mistura com a ciência, a ciência se confunde com a arte.

Com tal assiduidade e estudo se empregam os sumos artistas no conhecimento das matérias, de que hão-de servir-se, que antes parecem sábios do que imaginam, que aprendizes da sua imaginação. Nem escasseiam, assim nas obras como nos dizeres dos grandes sabedores, lucilações lógicas do sublime; em a lição deles se inventou o dito, *o belo é o esplendor do vero*, que a tradição, exemplarmente errónea, atribuiu a Platão. E na acção mais perfeita que nos figuramos – a dos que chamamos deuses – aunamos por instinto as duas formas da cultura: figuramo-los criando como artistas, sabendo como sábios, porém em um só acto; pois o que criam, o criam inteiramente, como verdade, que não como criação; e o que sabem, o sabem inteiramente, porque o não descobriram mas criaram.

Se é lícito que aceitemos que a alma se divide em duas partes – uma como material, a outra puro espírito –, diremos, de qualquer conjunto ou homem hoje civilizado, que deve a primeira à nação que é ou em que nasceu, a segunda à Grécia antiga. *Exceptas as forças cegas da Natureza*, disse Sumner Maine, *tudo, quanto neste mundo se move, é grego em sua origem*.

Estes gregos, que ainda nos governam de além dos próprios túmulos desfeitos, figuraram em dois deuses a produção da arte, cujas formas todas lhes devemos, e de que só não criaram a necessidade e a imperfeição. Figuraram em o deus Apolo a liga instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja acção a arte tem origem como beleza. Figuraram em a deusa Atena a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte (como também a ciência) tem origem como perfeição. Sob o influxo do deus nasce o poeta, entendendo nós por poesia, como outros, *o princípio animador de todas as artes*; com o auxílio da deusa se forma o artista.

Com esta ordem de símbolos – e assim nesta matéria como em outras – ensinaram os gregos que tudo é de origem divina, isto é, estranho ao nosso entendimento, e alheio à nossa vontade. Somos só o que nos fizeram ser, e dormimos com sonhos, servos orgulhosos neles da liberdade que nem neles temos. Por isso o *nascitur*, que se diz do poeta, se aplica também a metade do artista. Não se aprende a ser artista; aprende-se porém a saber sê-lo. Em certo modo, contudo, quanto maior o artista nato, maior a sua capacidade para ser mais que o artista nato. Cada um tem o Apolo que busca, e terá a Atena que buscar. Tanto o que temos, porém, como o que teremos, já nos está dado, porque tudo é lógico. *Deus geometriza*, disse Platão.

Da sensibilidade, da personalidade distinta que ela determina, nasce a arte per o que se chama a inspiração – o segredo que ninguém falou, a sésame dita por acaso, o eco em nós do encantamento distante.

A só sensibilidade, porém, não gera a arte; é tão-somente a sua condição, como o desejo o é do propósito. Há mister que ao que a sensibilidade ministra se ajunte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilíbrio; e o equilíbrio é o fundamento da vida. A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectivo, se entrepõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram.

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em, o que ele tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjectiva e pessoal é, ao sê-lo, objectiva e impessoal também. Por onde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que há portanto fusão, que não só conjugação, daqueles dois elementos do espírito.

A sensibilidade conduz normalmente à acção, o entendimento à contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação activa, uma acção parada. É esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apolo, cuja acção é a melodia. Não tem porém valia como arte essa dupla unidade senão com seus elementos não só unidos mas equivalentes.

Pobre de sensibilidade e de pessoa, a arte é uma matemática sem verdade. Por muito que um homem aprenda, nunca aprende a ser

→ quem não é; se não for artista, não será artista, e da arte que finge se dirá o que Scaliger disse da de Erasmo: *ex alieno ingenio poeta, ex suo versificator* – poeta pelo engenho alheio, versificador pelo próprio.

Pobre de entendimento, porém, e da objectividade que há nele, no génio sobressai a loucura, em que se funda; no talento a estranheza, em que se fundamenta; no engenho a singularidade, em que tem origem. O indivíduo mata a individualidade.

*

Na arte buscamos para nós um aperfeiçoamento directo; podemos buscá-lo temporário, ou constante, ou permanente. Nossa índole, e as circunstâncias, determinarão a espécie, que é também o grau, de nossa escolha.

Aperfeiçoamento temporário, não o há senão o do esquecimento; porque, como forçosamente o que temos de mau está em nós, o aperfeiçoarmo-nos temporariamente, isto é, sem aperfeiçoamento, não pode ser mais que o esquecermo-nos de nós, e da imperfeição que somos. Ministram por natureza este esquecimento as artes inferiores – a dança, o canto, a representação –, cujo fim especial é o de distrair e de entreter, e que, se excedem esse fim, também a si mesmas se excedem.

Aperfeiçoamento constante quer dizer, não o aperfeiçoamento, senão a presença constante de estímulos para ele. Não há estímulos, porém, senão exteriores; serão tanto mais fortes, quanto mais exteriores; serão tanto mais exteriores, quanto mais forem físicos e concretos. Ministram por natureza este estímulo constante as artes superiores concretas – a pintura, a escultura, a arquitectura –, cujo fim especial é o de adornar e de embelezar. Constantes como aperfeiçoamento, são porém permanentes como estímulos dele: de aí o

serem superiores. Podem elas, contudo, admitir, como todo concreto, uma animação do abstracto; na proporção em que, sem desertarem de seu fito, o fizerem, a si mesmas se excederão.

O aperfeiçoamento permanente não pode dar-se senão por aquilo que no homem é já mais permanente e mais aperfeiçoado. Operando e animando nesse elemento do espírito se fará o homem viver cada vez mais nele, se o fará viver uma vida cada vez mais perfeita. É a abstracção o último efeito da evolução do cérebro, a última revelação que em nós o destino fez de si mesmo. É ainda a abstracção substancialmente permanente; nela, e na operação dela a que chamamos razão, não vive o homem servo de si, como na sensibilidade, nem presa superficial do ambiente, como com o entendimento: vive e pensa *sub specie aeternitatis*, desprendido e profundo. Nela, pois, e per ela, se deve efectuar o aperfeiçoamento permanente do homem. As artes que por natureza ministram tal aperfeiçoamento são as artes superiores abstractas – a música e a literatura, e ainda a filosofia, que abusivamente se coloca entre as ciências, como se ela fora mais que o exercício do espírito em se figurar mundos impossíveis.

Assim, porém, como qualquer das artes superiores pode descer ao nível da ínfima, quando se dê o fito que naturalmente convém àquela, assim também as inferiores e as concretas podem, em certo modo, alçar-se ao da suprema. Assim é que toda arte, seja qual for seu lugar natural, deve tender para a abstracção das artes maiores.

Três são os elementos abstractos que pode haver em qualquer arte, e que podem portanto nela sobressair: a ordenação lógica do todo em suas partes, o conhecimento objectivo da matéria que ela informa, e a excedência nela de um pensamento abstracto. Em qualquer arte é dado, em maior ou menor grau, manifestarem-se estes elementos, ainda que só nas artes abstractas, e sobretudo na literatura, que é a mais completa, possam manifestar-se inteiramente.

A mesma abstracção é também o estádio supremo da ciência. Tende esta para ser matemática, isto é, abstracta, à medida que se eleva e se aperfeiçoa. É pois no nível da abstracção que a arte e a ciência, ambas se alçando, se conjugam, como dois caminhos no píncaro para que ambos tendam. É este o império de Atena, cuja acção é a harmonia.

Como, porém, toda ciência, se tende para a matemática, tende, com isso, para uma abstracção concreta, applicável à realidade e verificável em seus movimentos físicos; assim toda arte, por mais que se eleve, não pode desprender-se do entendimento e da sensibilidade, em cuja fusão se criou e teve origem. Onde não houver harmonia, equilíbrio de elementos opostos, não haverá ciência nem arte, porque nem haverá vida. Representa Apolo o equilíbrio do subjectivo e do objectivo; figura Atena a harmonia do concreto e do abstracto. A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstracto. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: *um poema, disse, é um animal.*

*

Existe ainda o preconceito, nascido ou de se atender só às formas inferiores da arte, ou de se atender inferiormente a qualquer delas, de que a arte deve dar prazer ou alegria. Ninguém cuide, esquecendo os grandes fins dela, que a arte suprema deve dar-lhe alegria, ou, ainda quando o satisfaça, satisfação. Se a arte ínfima tem por dever o entreter, se a média tem por mister o embelezar,

elevar é o fim da suprema. Por isso toda arte superior é, ao contrário das outras duas, profundamente triste. Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela.

Ainda por outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ela nos aponta a nossa imperfeição: já porque, parecendo-nos perfeita, se opõe ao que somos de imperfeitos; já porque, nem ela sendo perfeita, é o sinal maior da imperfeição que somos.

É por isso que os gregos, pais humanos da arte, eram um povo infantil e triste. E a arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida.

Lançar uma revista de arte num meio acanhado como o nosso, onde quase todas as tentativas literárias e artísticas falham por falta de auxílio do público, é, já por si, digno de admiração, pelo que tem de arrojado.

Fernando Pessoa, artista original e interessante que rapidamente se distinguiu dentre a multidão de escritores da sua geração, acaba de lançar, com Ruy Vaz, outro artista de valor, uma nova revista de arte. Quisemos ouvi-lo sobre a sua interessante iniciativa:

– A que veio a *Athena*?

– Dar ao público português, tanto quanto possível, uma revista puramente de arte, isto é, nem de ocasião e início como o *Orpheu*, nem quase de pura decoração, como a admirável *Contemporânea*.

– Mas em que é que consiste uma revista «puramente de arte»?

– Há três públicos – um que vê, outro que lê, outro que não há. O primeiro é composto da maioria, o segundo da minoria, o terceiro de indivíduos. O primeiro quer ver, o segundo quer conhecer, o terceiro quer compreender. Uma revista «puramente de arte» é feita para o público que «compreende» a arte, e, ao mesmo tempo, para que os públicos, que a não compreendem, compreendam, um que ela tem que compreender, o outro que ela pode ser compreendida, visto que há quem a compreenda.

– E isso como se faz?

– Fazendo-se. Exclui-se, primeiro, o critério de homogeneidade (escola ou corrente); assim se acentua e se ensina que a arte é essencialmente multiforme, o que é uma das primeiras cousas que tem

que aprender muita gente que já o sabe. Nas estampas da primeira *Athena* verá reproduções de obras de um clássico, de um romântico, de um contemporâneo. Na parte literária igual diversidade se busca, como se vê e verá. Depois...

– Depois?

– Exclui-se o critério de fragmentação (amostras e retalhos): não se publicam nem trechos esteticamente compreensíveis só como fragmentários – isto é, incompreensíveis – nem poucas produções de um autor para cuja compreensão sejam precisas muitas. É em obediência a esse critério que a primeira *Athena* insere nada menos que onze reproduções de quadros do Visconde de Menezes, e nada menos que o primeiro livro, inteiro, das *Odes*, de Ricardo Reis. Por fim...

– Por fim?

– Exclui-se o critério de não dar novidade nenhuma. Em igualdade estética, preferimos o autor desconhecido ao conhecido, o obscuro ao que sofreu publicidade, e, de autores conhecidos, os novos aos velhos aspectos de sua obra. Tomáramos nós poder, em todos os números, aliar à novidade da obra a revelação do artista!

– A separação «tranchée», entre a parte literária e a artística, obedece a algum critério especial?

– Obedece a um critério especial, que é o geral. As revistas para se ler, ou não têm gravuras, ou só as têm que ilustrem o texto. As revistas para se ver, têm as gravuras alheias ao texto e cortando-o, porque não são para se ler. As revistas para se compreender separam rigorosamente os seus elementos, e, portanto, as estampas do texto impresso. Assim se faz na *Athena*: é que ela é uma revista para se compreender, isto é, é a revista que é, e não a revista que não é. Para compreender, dividem-se os assuntos, como para vencer se divide o inimigo.

– É então uma revista com orientação?

– Mais: é uma revista com orientadores. E, se quiser isto dito de outro modo, ponhamo-lo do mesmo modo: é uma revista não só com directores, mas também com direcção.

– Bem. E o que julga que será o futuro da *Athena*?

– Não fui consultado para a criação do sistema do universo: não é natural que o seja para aquela pequena parte do futuro dele, que é o futuro desta revista. Ruy Vaz e eu faremos por que ela «mereça»; o resto é com o Destino.

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
(1890-1916)

Atque in perpetuum, frater, ave atque vale!

Cat.

Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge são os sinais notáveis desse amor divino. Não concedem os Deuses esses dons para que sejamos felizes, senão para que sejamos seus pares. Quem ama ama só a igual, porque o faz igual com amá-lo. Como porém o homem não pode ser igual dos Deuses, pois o Destino os separou, não corre homem nem se alteia deus pelo amor divino: estagna só deus fingido, doente da sua ficção.

Não morrem jovens todos a que os Deuses amam, senão entendendo-se por morte o acabamento do que constitui a vida. E como à vida, além da mesma vida, a constitui o instinto natural com que se a vive, os Deuses, aos que amam, matam jovens ou na vida, ou no instinto natural com que vivê-la. Uns morrem; aos outros, tirado o instinto com que vivam, pesa a vida como morte, vivem morte, morrem a vida em ela mesma. E é na juventude, quando neles desabrocha a flor fatal e única, que começam a sua morte vivida.

No herói, no santo e no génio os Deuses se lembram dos homens. O herói é um homem como todos, a quem coube por sorte o auxílio divino; não está nele a luz que lhe astreia a fronte, sol da glória ou luar da morte, e lhe separa o rosto dos de seus pares. O santo é um homem bom a que os Deuses, por misericór-

dia, cegaram, para que não sofresse; cego, pode crer no bem, em si, e em deuses melhores, pois não vê, na alma que cuida própria e nas coisas incertas que o cercam, a operação irremediável do capricho dos Deuses, o jugo superior do Destino. Os Deuses são amigos do herói, compadecem-se do santo; só ao génio, porém, é que verdadeiramente amam. Mas o amor dos Deuses, como por destino não é humano, revela-se em aquilo em que humanamente se não revelara amor. Se só ao génio, amando-o, tornam seu igual, só ao génio dão, sem que queiram, a maldição fatal do abraço de fogo com que tal o afagam. Se a quem deram a beleza, só seu atributo, castigam com a consciência da mortalidade dela; se a quem deram a ciência, seu atributo também, punem com o conhecimento do que nela há de eterna limitação; que angústias não farão pesar sobre aqueles, génios do pensamento ou da arte, a quem, tornando-os criadores, deram a sua mesma essência? Assim ao génio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, exul ao mesmo tempo em duas terras.

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor.

Mas para Sá-Carneiro, génio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os génios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira. *In qua scribebat, barbara terra fuit.*

Mas, se a terra fora outra, não variara o destino. Hoje, mais que em outro tempo, qualquer privilégio é um castigo. Hoje, mais que nunca, se sofre a própria grandeza. As plebes de todas as classes cobrem, como uma maré morta, as ruínas do que foi grande e os alicerces desertos do que poderia sê-lo. O circo, mais que em Roma que morria, é hoje a vida de todos; porém alargou seus muros até os confins da terra. A glória é dos gladiadores e dos mimos. Decide supremo qualquer soldado bárbaro, que a guarda impôs imperador. Nada nasce de grande que não nasça maldito, nem cresce de nobre que se não defínhe, crescendo. Se assim é, assim seja! Os Deuses o quiseram assim.

O QUE É A METAFÍSICA?

Na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio «Atena», a filosofia – isto é, a metafísica – não é uma ciência, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a ciência não é. Ora que o que não é ciência, nem por isso é necessariamente arte: é simplesmente não-ciência. Pensa Fernando Pessoa, naturalmente, que como a metafísica não chega, nem aparentemente pode chegar, a uma conclusão verificável, não é uma ciência. Esquece que o que define uma actividade é o seu fim; e o fim da metafísica é idêntico ao da ciência – conhecer factos, e não ao da arte – substituir factos. As ciências realizam esse fim de conhecer factos – realizam-no umas mais, outras menos – porque os factos que pretendem conhecer são definidos. A metafísica procura conhecer factos in- ou mal-definidos. Mas, antes de conhecidos, todos os factos são in-definidos; e toda a ciência, em relação a eles, está no estado da metafísica. Por isso chamarei à metafísica, não uma arte, mas *uma ciência virtual*, pois que tende para conhecer e ainda não conhece. Se ficará sempre virtual, se o não ficará; se há outro «plano» ou vida em que deixe de ser virtual – são coisas que nem eu nem Fernando Pessoa sabemos, porque verdadeiramente não sabemos nada.

Repare Fernando Pessoa que a sociologia é uma ciência tão virtual como a metafísica. A que conclusão, escassa que seja, se chegou já em sociologia? Positivamente, a nenhuma. Um congresso de sociologia, ocupando-se de ao menos definir essa ciência, não o conseguiu. A política moderna é tão complicadamente confusa porque o

espírito moderno obriga-nos (talvez sem razão) a buscar uma ciência para tudo, e, como aqui não temos uma ciência mas só a preocupação de a ter, cada um toma por absoluta a sociologia relativa, isto é, nula, que inventou ou que, mais ou menos estropiadamente, assimilou de outro que também no assunto não sabia nada. Compare Fernando Pessoa as discussões dos escolásticos com, sobretudo, as dos socialistas, comunistas e anarquistas modernos. É o mesmo especulativismo de manicómio, ressaltando que os escolásticos eram subtis, disciplinados no raciocínio e inofensivos, e os modernos «avançados» (como a si-próprios se chamam, como se houvesse «avanço» onde não há ciência) são estúpidos, confusos e, dada a pseudo-semi-cultura da época, incómodos. Discutir quantos anjos podem convenientemente fixar-se na ponta de uma agulha, pode ser improfícuo; mas não é menos improfícuo – e é com certeza mais engraçado – que discutir qual será ou deve ser o régimen humanitário (e por que não anti-humanitário?) e equitativo (e por que não mais injusto e desigual do que o presente?) em que viverá a humanidade futura (e que sabemos nós, que ignoramos toda e qualquer lei sociológica, que desconhecemos portanto, mesmo sob a acção delas, quais são as forças naturais que actualmente nos regem e arrastam e para onde, o que será a humanidade futura, o que quererá – pois pode não querer para si o que qualquer de nós quer para ela –, ou mesmo se haverá humanidade futura, ou um cataclismo destruidor da terra, e da nossa sociologia ainda incompleta, e dos humanitarismos de bizantinos que não sabem ler?)

Repare ainda Fernando Pessoa no facto – que aliás cita em outra conexão – de que a ciência tende para ser matemática à medida que se aperfeiçoa, para reduzir tudo a fórmulas «abstractas», precisas, onde é máxima a libertação das «equações pessoais», isto é, dos erros de observação e coordenação produzidos pela falibilidade

dos sentidos e do entendimento do observador¹. Ora «fórmulas abstractas» é justamente o que a metafísica procura. E a matemática, nos seus níveis «superiores», confina com a metafísica, ou, pelo menos, com ideias metafísicas. Tudo isto não quer dizer, é certo, que a metafísica venha a ser mais que uma ciência virtual, ou que não venha a ser mais. Quer dizer apenas que ela é efectivamente, não uma arte, mas uma ciência virtual.

Pasmarão talvez destas considerações os que leram o meu *Ultimatum*, no *Portugal Futurista* (1917). Nesse *Ultimatum* lê-se sobre a filosofia uma opinião que parece, salvo que a precedeu, exactamente a mesma que a de Fernando Pessoa. Não é bem assim. A conclusão prática pode realmente ser idêntica, mas a conclusão teórica, que é a prática para uma teoria, é diferente.

A minha teoria, em resumo, era que (1) se deve substituir a filosofia por filosofias, isto é, mudar de metafísica como de camisa, substituindo à metafísica procura da verdade a metafísica procura da emoção e do interesse; e que (2) se deve substituir a metafísica pela ciência.

¹ Convém que, para a prevenção dos leigos, se faça uma observação, embora digressiva, a este respeito. As ciências, ao aproximarem-se do estado «matemático», tornam-se *mais precisas*; é porém duvidoso que, *por isso*, se tornem *mais certas*. Tanto os puros matemáticos como os leigos em matemática tendem a atribuir a esta ciência um carácter de «certeza» que não é necessariamente exacto. A matemática é uma linguagem perfeita, mais nada. Há a considerar a relatividade dos próprios princípios matemáticos – não a simples relatividade condicional, conhecida há muito de todos que sabem que para muita aplicação prática, isto é, verdadeiramente científica, da matemática, é preciso introduzir coeficientes de correcção; mas uma relatividade mesmo incondicional, sobejamente demonstrada já, por exemplo e para a geometria, pela existência de geometrias não-euclidianas, tão «certas» na aplicação como a «clássica». Convém ainda avisar esses mesmos leigos que a expressão «relatividade» é aqui empregada no seu sentido tradicional e lógico, e não no sentido, aliás infeliz e absurdo, em que se chama «da relatividade» à teoria de Einstein, que é simplesmente uma teoria, primeiro restrita, depois generalizada, do *movimento* relativo.

É fácil de ver como esta teoria, tendo na prática quase os mesmos resultados que o pensamento de Fernando Pessoa, é diferente dele. Não rejeito a metafísica, *rejeito as ciências virtuais todas*, isto é, todas as ciências que não se aproximaram ainda do estado, vá, «matemático»; mas, para não desaproveitar essas ciências virtuais, que, porque existem, representam uma necessidade humana, *faço artes delas*, ou antes, proponho que se faça artes delas – da metafísica, metafísicas várias, buscando arranjar sistemas do universo coerentes e engraçados, mas sem lhes ligar intenção alguma de verdade, exactamente como em arte se descreve e expõe uma emoção interessante, sem se considerar se corresponde ou não a uma verdade objectiva de qualquer espécie.

É por esta mesma razão, porque substituo por artes as ciências virtuais no campo subjectivo, para não desamparar o desejo ou ambição humana que as faz existir, e exige, como todos os desejos, uma satisfação embora ilusória, que substituo as ciências virtuais pelas ciências reais no campo objectivo.

Ponhamos ainda mais a claro a discordância entre mim e Fernando Pessoa. Para ele a metafísica é *essencialmente* arte, e a sociologia, de que não fala, é, naturalmente, ciência. Para mim são, ambas e igualmente, *essencialmente* ciências, não o sendo porém ainda, nem talvez nunca, mas por uma razão extrínseca e não intrínseca. Proponho pois que se substituam por artes *enquanto* não são efectivamente ciências, o que pode ser que seja sempre, dando-se então na prática, entre a minha teoria e a de Fernando Pessoa, aquela coincidência de efeitos que não é rara entre teorias não só diversas, mas absolutamente opostas.

Esclareço ainda mais... A metafísica pode ser uma actividade científica, mas também pode ser uma actividade artística. Como actividade científica, virtual que seja, procura *conhecer*; como activi-

dade artística, procura *sentir*. O campo da metafísica é o abstracto e o absoluto. Ora o abstracto e o absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. O abstracto pode ser considerado, ou sentido, como não-concreto, ou como directamente abstracto, isto é, relativamente ou absolutamente. A emoção do abstracto como não-concreto – isto é, indefinido – é a base, ou mesmo a essência, do sentimento *religioso*, incluindo neste sentimento tanto a religiosidade do Além, como a religiosidade laica de uma humanidade futura, porque, desde que se forme uma visão de uma humanidade *definitiva*, ou de um ideal político *definitivo*, isto é, absoluto, sente-se não-concretamente, porque se sente em relação à realidade concreta, mas em oposição ao «fluxo e refluxo eterno», que é a base dela. A emoção do abstracto como abstracto – isto é, definido – é a base, ou mesmo a essência, do sentimento *metafisico*. O sentimento metafisico e o religioso são directamente opostos, o que se vê claramente na infecundidade metafísica (a falta de grandes originalidades metafísicas) em épocas como a nossa, em que a especulação social utópica é o fenómeno marcante, e não haveria metafísica alguma se não houvesse deficiência da outra parte do espírito religioso, e aquela liberdade de pensamento que estimula toda a espécie de especulação; ou como a Idade Média, perdida na adaptação teológica de metafísicas gregas, e em cuja noite caliginosa só de vez em quando brilha metafisicamente o astro breve de uma heresia.

O sentimento religioso é inteiramente irracionalizável, nem pode haver teologia, ou sociologia utópica, senão por engano ou doença. O sentimento metafisico é racionalizável, como todo o sentimento de uma coisa definida, que basta tornar-se *inteiramente* definida para se tornar matéria racional, ou científica. Proponho eu, simplesmente, que a matéria da metafísica, *enquanto* não está inteiramente

definida, e portanto em estado de se pensar, e a metafísica se tornar ciência, seja ao menos *sentida*, e a metafísica seja arte; visto que tudo, bom ou mau, verdadeiro ou falso, tem afinal, porque existe, um direito *vital* a existir.

A minha teoria estética e social no *Ultimatum* resume-se nisto: na irracionalização das actividades que não são (pelo menos ainda) racionalizáveis. Como a metafísica é uma ciência virtual, e a sociologia é outra, proponho a irracionalização de ambas – isto é, a metafísica tornada arte, o que a irracionaliza porque lhe tira a sua finalidade própria; e a sociologia tornada só a política, o que a irracionaliza porque a torna prática quando ela é teórica. Não proponho a substituição da metafísica pela religião e da sociologia pelo utopismo social, porque isso seria, não irracionalizar, mas sub-racionalizar, essas actividades, dando-lhes, não uma finalidade diversa, mas um grau inferior da sua própria finalidade.

É isto, em resumo, o que defendi no meu *Ultimatum*. E as teorias, política e estética, inteiramente originais e novas, que proponho nessa proclamação, são, por uma razão lógica, inteiramente irracionais, exactamente como a vida.

ÁLVARO DE CAMPOS

APONTAMENTOS PARA UMA ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA

I

Toda a gente sabe hoje, depois de o saber, que há geometrias chamadas não-euclidianas, isto é, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e chegam a conclusões diferentes. Estas geometrias têm cada uma um desenvolvimento lógico: são sistemas interpretativos independentes, independentemente aplicáveis à realidade. Foi fecundo em matemática e além da matemática (Einstein bastante lhe deve) este processo de multiplicar as geometrias «verdadeiras», e fazer, por assim dizer, abstracções de vários tipos na mesma realidade objectiva.

Ora, assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que se formassem, geometrias não euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja útil que se formem, estéticas não-aristotélicas.

Há muito tempo que, sem reparar que o fazia, formulei uma estética não-aristotélica. Quero deixar escritos estes apontamentos para ela, em paralelo, não sei se modesto, com a tese de Riemann sobre a geometria clássica.

Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para a arte clássica – e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim – a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exactamente como em matemática se podem

fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria da construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria «certa». É frequente, aliás, e tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados.

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra *força* no seu sentido abstracto e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas – admitindo-as porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores –, estabelece uma possibilidade de se construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar.

A arte, para mim, é, *como toda a actividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração – anabolismo e catabolismo, como dizem os fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas forças essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente. E é no automatismo da reacção que reside o fenómeno específico da vida.

O *valor* de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua força de reacção. Como, porém,

esta reacção é automática, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de acção, isto é, de desintegração. Para haver intensidade ou valor vital (no conceito de vida não pode caber outro conceito de valor que não o de intensidade, isto é, de grau de vida), ou vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não só não há equilíbrio mas também uma das forças é pequena, pelo menos em relação à outra. Assim o equilíbrio vital é, não um facto directo – como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos – mas o resultado abstracto do encontro de dois factos.

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda –, baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*: não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial.

Como aplicaremos à arte o princípio vital de integração e desintegração? O problema não oferece dificuldade; como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema ele é. Indo ao aspecto fundamental da integração e da desintegração, isto é, à sua manifestação no mundo chamado inorgânico, vemos a integração manifestar-se como *coesão*, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a, por causas (neste nível) quase todas macroscopicamente externas – aliás perpetuamente operantes, em grau menor ou maior – o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é. No mundo chamado orgânico mantêm-se, variando o nome porque a forma de manifestação, estas duas forças.

Na sensibilidade o princípio de coesão vem do indivíduo, que essa sensibilidade caracteriza, ou antes, essa forma de sensibilidade, pois é a *forma* – tomando este termo no sentido abstracto e completo – que define o composto individualizado. Na sensibilidade o princípio de ruptibilidade está em variadíssimas forças, na sua maioria externas, que, porém, se reflectem no indivíduo psíquico através da não-sensibilidade, isto é, da inteligência e da vontade – a primeira tendendo a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal; a segunda tendendo a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando-lhe todos aqueles elementos que não sirvam, ou, por excessivos, à acção em si, ou, por supérfluos, à acção rápida e perfeita, a tornar pois a sensibilidade centrífuga em vez de centrípeta.

Contra estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e, como toda a *vida*, reage por uma forma especial de coesão, que é a *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância *sua*.

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior».

Creio esta teoria mais lógica – se é que há lógica – que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é

intuitivo e axiomático, actividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes.

II

Acima de tudo, a arte é um fenómeno social. Ora no homem há duas qualidades directamente sociais, isto é, dizendo directamente respeito à sua vida social: o espírito gregário, que o faz sentir-se igual aos outros homens ou parecido com eles, e portanto aproximar-se deles; e o espírito individual ou separativo, que o faz afastar-se deles, colocar-se em oposição a eles, ser seu concorrente, seu inimigo, ou seu meio inimigo. Qualquer indivíduo é ao mesmo tempo indivíduo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros.

Uma vida social sã no indivíduo resulta do equilíbrio destes dois sentimentos: uma fraternidade agressiva define o homem social e são. Ora se a arte é um fenómeno social, no ser social vai já o elemento gregário; resta saber onde está nela o elemento separativo. Não o podemos buscar fora da arte, porque então haveria na arte um elemento estranho a ela, e ela seria tanto menos arte; temos que o buscar dentro da arte – isto é, o elemento separativo tem que se manifestar na arte também, e *como arte*.

Quer isto dizer que, na arte, que é antes de tudo um fenómeno social, tanto o espírito gregário como o separativo têm que assumir a *forma social*.

Ora o espírito separativo, anti-gregário, tem, é claro, duas formas: o afastamento dos outros, e a imposição do indivíduo aos

outros, a sobreposição do indivíduo aos outros – o isolamento e o *domínio*. Destas duas formas a segunda é que é a forma *social*, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*. Há, evidentemente, várias maneiras de dominar ou procurar dominar os outros; a arte é uma delas.

Ora há dois processos de dominar ou vencer – captar e subjugar. Captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo anti-gregário de dominar ou vencer.

Ora em todas as actividades sociais superiores há estes dois processos, porque fatalmente não pode haver outros; e se me refiro distintamente às actividades sociais superiores é que são estas, porque são superiores, as que envolvem a ideia de domínio. São três as actividades sociais superiores – a política, a religião e a arte. Em cada um destes ramos da actividade social superior há o processo de captação e o processo de subjugação.

Na política há a democracia, que é a política de captação, e a ditadura, que é a política de subjugação. É democrático todo o sistema que vive de agradar e de captar – seja a captação oligárquica ou plutocrática da democracia moderna; que, no fundo, não capta senão certas minorias, que incluem ou excluem a maioria autêntica; seja a captação mística e representativa da monarquia medieval, único sistema portanto verdadeiramente democrático, pois só a monarquia, pelo seu carácter essencialmente místico, pode captar as maiorias e os conjuntos, organicamente místicos na sua profunda vida mental. É ditatorial todo o sistema político que vive de subordinar e de subjugar – seja o despotismo artificial do tirano de força física, inorgânico e irrepresentativo, como nos impérios decadentes e nas ditaduras *políticas*; seja o despotismo natural do tirano de força mental, orgânico e representativo, enviado oculto, na ocasião da sua hora, dos destinos subconscientes de um povo.

Na religião há a metafísica, que é a religião de captação, porque tenta insinuar-se pelo raciocínio, e explicar ou provar é querer captar; e há a religião propriamente dita, que é o sistema de subjugação, porque subjuga pelo dogma improvable e pelo ritual inexplicável, agindo assim directa e superiormente sobre a confusão das almas.

Assim como na política e na religião, assim na arte. Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na sensibilidade, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver.

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstracto sensi-*

vel que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicada, como o atleta mais forte domina o mais fraco, como o ditador espontâneo subjuga o povo todo (porque é ele todo sintetizado e por isso mais forte que ele todo somado), como o fundador de religiões converte dogmática e absurdamente as almas alheias na substância duma doutrina que, no fundo, não é senão ele-próprio.

O artista verdadeiro é um foco dinamogéneo; o artista falso, ou aristotélico, é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia.

Ora entre os artistas «clássicos», isto é, aristotélicos, há verdadeiros e falsos artistas; e também nos não-aristotélicos há verdadeiros artistas e há simples simuladores – porque não é a teoria que faz o artista, mas o ter nascido artista. O que porém entendo e defendo é que todo o verdadeiro artista está dentro da minha teoria, julgue-se ele aristotélico ou não; e todo o falso artista está dentro da teoria aristotélica, mesmo que pretenda ser não-aristotélico. É o que falta explicar e demonstrar.

A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza – na ideia de força. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a «ideia» de beleza seja uma «ideia» da sensibilidade, uma *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa «ideia» de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força.

Assim a arte dos gregos é grande mesmo no meu critério, e sobretudo o é no meu critério. A beleza, a harmonia, a proporção não eram para os gregos conceitos da sua inteligência, mas disposições íntimas da sua sensibilidade. É por isso que eles eram *um povo de*

estetas, procurando, exigindo a beleza *todos, em tudo, sempre*. É por isso que com tal violência *emitiram* a sua sensibilidade sobre o mundo futuro que ainda vivemos súbditos da opressão dela. A nossa sensibilidade, porém, é já tão diferente – de trabalhada que tem sido por tantas e tão prolongadas forças sociais – que já não podemos receber essa emissão com a sensibilidade, mas apenas com a inteligência. Consumou este nosso desastre estético a circunstância de que recebemos em geral essa emissão da sensibilidade grega através dos romanos e dos franceses. Os primeiros, embora próximos dos gregos no tempo, eram, e foram sempre, a tal ponto incapazes de sentimento estético, que tiveram que se valer da inteligência para receber a emissão da estética grega. Os segundos, estreitos de sensibilidade e pseudo-vivazes de inteligência, capazes portanto de «gosto» mas não de emoção estética, deformaram a já deformada romanização do helenismo, fotografaram elegantemente a pintura romana dum estátua grega. Já é grande, para quem souber medi-la, a distância que vai da *Iliada à Eneida* – tão grande que a não oculta mesmo uma tradução; a de um Píndaro a um Horácio parece infinita. Mas não é menor a que separa mesmo um Homero bi-dimensional como Virgílio, ou um Píndaro em projecção de Mercator como Horácio, da chateza morta dum Boileau, dum Corneille, dum Racine, de todo o insuportável lixo estético do «classicismo» francês, esse «classicismo» cuja retórica póstuma ainda estrangula e desvirtua a admirável sensibilidade emissora de Victor Hugo.

Mas, assim como para os «clássicos», ou pseudo-clássicos – os «aristotélicos» propriamente ditos – a beleza pôde estar, não nas disposições da sua sensibilidade mas só nas preocupações da sua razão, assim, para os não-aristotélicos postiços, pode a força ser *uma ideia da inteligência* e não uma disposição da sensibilidade. E assim como a simples ideia intelectual de beleza não habilita a criar beleza, por-

que só a sensibilidade verdadeiramente cria, porque verdadeiramente *emite*, assim também a simples ideia intelectual de força, ou de não-beleza, não habilita a criar, mais que a outra, a força ou a não-beleza que pretende criar. É por isso que há – e em que abundância os há! – simuladores da arte da força ou da não-beleza, que nem criam beleza nem não-beleza, porque positivamente não podem criar nada; que nem fazem arte aristotélica falsa, porque a não querem fazer, nem arte não-aristotélica falsa, porque não pode haver arte não-aristotélica falsa. Mas em tudo isto fazem sem querer, e ainda que mal, arte aristotélica, porque fazem arte com a inteligência, e não com a sensibilidade. A maioria, se não a totalidade, dos chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas, são simples simuladores, não direi sem talento, mas pelo menos, e só alguns, só com o talento da simulação. O que escrevem, pintam ou esculpem pode ter interesse, mas é o interesse dos acrósticos, dos desenhos de um só traço e de outras coisas assim. Logo que se lhe não chame «arte», está bem.

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes – a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade.

ÁLVARO DE CAMPOS

RESPOSTA AO INQUÉRITO «PORTUGAL, VASTO IMPÉRIO»

I – Sim ou não Portugal, potência de primeira grandeza na Renascença, guarda em si a vitalidade necessária para manter no futuro, na nova Renascença que há-de seguir-se à Idade Média que atravessamos, o lugar de uma grande potência?

(1) Cumpre, antes de mais nada, definir a expressão «grande potência». Por «grande potência» se deve entender, evidentemente, uma nação que influi notavelmente na vida ou nos destinos da civilização. Podemos, porém, distinguir três maneiras de assim influir notavelmente. Distinguiremos, portanto, três espécies de «grande potência».

Influir é transformar. Há três maneiras de transformar: transformar para menos, ou desagregar; transformar para mais, ou desenvolver; transformar para outro, ou construir. Força é, pois, que as grandes potências se manifestem tais, ou pela desagregação que produzem; ou pelo desenvolvimento que promovem; ou pela construção que estabelecem ou novidade que originam.

Duas são as forças da desagregação – a decadência e a violência externa. A decadência é intransmissível: pode ser estimulada, porém não imposta; são portanto seus estímulos, que não ela mesma, que comportam transmissão. A violência externa, pelo contrário, é imposição por natureza. Uma grande potência de desagregação significa portanto uma grande potência de violência, ou seja, uma grande potência guerreira. É este o sentido em que ordinariamente se toma a

expressão «grande potência»: é que a violência, como é a força visível, representa para o comum dos homens o modo único de força.

Duas são também as forças de desenvolvimento – o estímulo físico ou material; e o estímulo intelectual ou moral. Na vida das sociedades, o primeiro é dado pelo comércio, o segundo pela cultura. Com efeito, o desenvolvimento dos povos se efectua, no que material, pela multiplicação de contactos económicos; no que mental, pela multiplicação de contactos culturais. E o comércio e a cultura andam comumente a par: é que a multiplicação de relações de uma espécie facilita inevitavelmente a multiplicação de relações da outra espécie. Há, pois, duas espécies de «grandes potências» expansivas da vida alheia: as potências primordialmente económicas, como a Alemanha e os Estados Unidos, e as potências culturais, como antigamente a Itália e subsequentemente a França.

Qualquer transformação pode ser definida como sendo «para outro», porém a transformação construtiva merece esse nome distintivamente. Na transformação para mais ou para menos a coisa transformada mantém os seus característicos essenciais; a transformação é quantitativa. Na transformação para outro a mudança é qualitativa. Que característicos adquire, porém, a coisa transformada, ao ser transformada «para outro»? Os do elemento transformador, pois outros não há que possivelmente adquira. Segue, pois, que a transformação construtiva implica uma conversão da substância da coisa transformada na substância da coisa transformadora. À nação que exerce esta espécie de influência, que é uma «grande potência» nesta função, chama-se com justeza, não grande potência, senão *Império*. Até hoje, adentro da civilização que vivemos, tem havido quatro impérios – o grego, o romano, o cristão, e o inglês (que não o britânico, que é império em outro, e mais baixo, sentido). Com sua prodigiosa visão, histórica como profética, distingue sempre Nostradamus

entre o que chama simplesmente *empire* (que é qualquer dos grandes domínios fugazes com que se orna a história) e *grand empire*, que é o Império no sentido em que aqui usamos o termo.

Sem dúvida que as três formas de ser grande potência se não excluem entre si; antes a duas, e a mais que duas, as pode reunir uma só nação.

(2) Postos estes princípios, pergunta-se: para que forma de grande potência tem Portugal condições, se as tem para alguma?

Portugal, grande potência guerreira, ou desagregadora, é invisível, o que não quer dizer que seja impossível, pois não podemos prever que alianças ou combinações poderão surgir do abismo do futuro. A pergunta, porém, refere-se às condições que Portugal *tem*, que não àquelas que poderá um dia vir a ter; e por «condições que tem» se entendem aquelas que ou estão hoje claramente latentes nele, ou em qualquer forma ou esboço nele se revelaram no passado. Ora, pondo de parte, por irrisório neste respeito, o que somos hoje, o facto é que nunca tivemos condições ou propensão para a forma guerreira de grande potência. Nem para tal nos dispunha a nossa situação terrestre de nação pequena e excêntrica em continente e península; nem, em prova disso, nos empenhámos nunca com vantagem em guerras puramente agressivas, excepto as que procederam inevitavelmente do nosso mester orgânico de descobridores. E estas viveram na atmosfera triunfal do fenómeno que lhes deu origem.

Portugal grande potência económica é talvez ainda mais invisível do que Portugal grande potência guerreira. Uma potência guerreira forma-se e desenvolve-se com mais facilidade e rapidez do que uma potência económica, pois procede de instintos e forças mais primitivos do que esta. E se de potência guerreira não temos tradição senão por assim dizer corolária, de potência económica não temos tradição nenhuma, ou a temos negativa. Ainda, pois, que

uma expansão ou federação futura nos convertesse em grande nação – sem o que se não pode ser uma grande potência económica –, nossa acção nesse campo seria sempre limitada pela de núcleos não só quantitativamente superiores ao nosso, mas ainda preparados tradicionalmente para o exercício dessa espécie de influência.

Portugal grande potência cultural é uma hipótese já de outro género. O exercício da grande influência guerreira ou económica implica a existência de uma nação grande, unida, disciplinada; da grande influência cultural dispensa estes característicos. Exerceu-a a Itália quando nem sequer era nação, se não uma justaposição de pequenos Estados, em conflito perpétuo uns com os outros, e cada um em quase constante desordem interna. Nem a nossa condição actual é, pois, obstáculo neste respeito; é-o, porém, a nossa carência quase absoluta de tradição cultural, propriamente dita. Quantitativamente, nunca a tivemos; qualitativamente, pouco. No fim da chamada Idade Média, e no princípio da Renascença, esboçámos, é certo, um acentuado movimento cultural, que abrange os Cancioneiros, os Romances de Cavalaria, e um ou outro fenómeno como a especulação de Francisco Sanches, aliás formado em outro ambiente; mas em breve o vinco, muito mais tipicamente nacional, das descobertas arrastava para si toda a vitalidade portuguesa, e o catolicismo, então em período de reacção, se encarregou de anular aquela liberdade de especulação, sem a qual a cultura é impossível. Ficámos no estado vil de inteligência, servil e mimético, em que desde esse tempo temos vegetado. Se, porém, a necessidade cultural fosse, por qualquer razão, em nós orgânica, teria havido dela sinais, sobretudo desde que entrámos, com o mimetismo já citado, em régimen liberal e depois em República. Mas o que tem havido é menos que pouco; a nossa indisposição cultural permanece evidente.

Portugal grande potência construtiva, Portugal Império – aqui, sim, é que, através de grandeza e de decadência, se revela o nosso instinto, e se mantém a nossa tradição. Somos, por índole, uma nação criadora e imperial. Com as Descobertas, e o estabelecimento do Imperialismo Ultramarino, criámos o mundo moderno – criação absoluta, tanto quanto socialmente isso é possível, que não simples elaboração ou renovação de criações alheias. Nas mais negras horas da nossa decadência, prosseguiu, sobretudo no Brasil, a nossa acção imperial, pela colonização; e foi nessas mesmas horas que em nós nasceu o sonho sebastianista, em que a ideia do Império Português atinge o estado religioso.

Portugal tem pois condições orgânicas para ser uma grande potência construtiva ou criadora, um Império. Uma coisa, porém, é dizer-se que Portugal tem condições para sê-lo; outra é predizer que o será. A pergunta não exige esta segunda demonstração, que, aliás, por extensa não poderia ser aqui dada. Nem há mester que se diga, também, em que consistirá presumivelmente essa criação portuguesa, qual será o sentido e o conteúdo desse Quinto Império. Fora preciso um livro inteiro para o dizer, nem chegou ainda a hora de dizer-se.

II – Sim ou não Portugal, sendo a terceira potência colonial, tem todos os direitos a ser considerada uma grande potência europeia?

Como Portugal, grande potência, está no futuro – ou, se se preferir, só pode estar no futuro –, não pode exigir ao presente que o considere por aquilo que ele ainda não é, nem se sabe ao certo se será. Mas, como é a terceira potência colonial, pode e deve exigir que o tratem como a terceira potência colonial.

III – Sim ou não Portugal, amputado das suas colónias, perderá toda a razão de ser como povo independente no concerto europeu?

Para o destino que presumo que será o de Portugal, as Colónias não são precisas. A perda delas, porém, também não é precisa para esse destino. E, por certo, sem Colónias ficaria Portugal diminuído ante o mundo e perante si mesmo, material como moralmente. As Colónias, portanto, não sendo uma necessidade, são contudo uma vantagem.

IV – Sim ou não o moral da Nação pode ser levantado por uma intensa propaganda, pelo jornal, pela revista e pelo livro, de forma a criar uma mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional?

Na hipótese afirmativa, qual o caminho a seguir?

Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação – a construção ou renovação e a difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se compenetrar da verdade da mentira que criou. Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Começemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o incarnar. Feito isso, por cada um de nós independente-

mente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, o respirem. Então se dará na alma da nação o fenómeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a Criação do Mundo Novo, o Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião.

OS PRECEITOS PRÁTICOS EM GERAL E OS DE HENRY FORD EM PARTICULAR

Deve o leitor ter notado que, em várias alturas deste volume, temos enchido os espaços entre os fins dos artigos e os das páginas com breves preceitos, máximas e considerações de diversa ordem, tendentes muitas a indicar, tanto quanto em nós coube fazê-lo, regras de vida para a realidade, distintas daquelas regras de vida que têm apenas um sentido moral ou educativo. Apreciadas favoravelmente por muitos leitores, têm levantado em outros alguns reparos, assim como os tem levantado o tom por vezes leve ou irónico com que anotámos uma ou outra matéria.

Quanto ao tom humorístico de certos trechos e preceitos, não queremos defendê-lo senão com a explicação de que mais vale expor uma coisa com leveza do que com pedantismo. A verdade não vale menos dita com um sorriso do que dita com um ar severo, pela mesma razão que não pesa mais um argumento exposto em linguagem erudita do que um argumento exposto em linguagem simples. É tudo uma questão de modo de dizer, e mais nada.

Mais interessante, porque mais complexo, é o problema que surge em torno da natureza, que a vários tem parecido crua e quase cínica, de alguns preceitos que aqui receberam o relevo da concisão e do itálico. Achamos, por isso, que nos cumpre, ao fechar este volume, dar do assunto uma breve explicação. E essa explicação servirá de motivo à apresentação de certos novos preceitos, cujo interesse particular participará do interesse geral que pretendemos dar a este artigo.

Ora, ordinariamente, o que é verdade da psicologia individual – abstraindo daqueles fenómenos que são exclusivamente individuais – é também verdade da psicologia colectiva. Uma nação que habitualmente pense mal de si mesma acabará por merecer o conceito de si que ante-formou. Envenena-se mentalmente.

O primeiro passo para uma regeneração, económica ou outra, de Portugal é criarmos um estado de espírito de confiança – mais, de certeza – nessa regeneração. Não se diga que «os factos» provam o contrário. Os factos provam o que quer o raciocinador. Nem, propriamente, existem factos, mas apenas impressões nossas, a que damos, por conveniência, aquele nome. Mas, haja ou não factos, o que é certo é que não existe ciência social – ou, pelo menos, não existe ainda. E, como assim é, tanto podemos crer que nos regeneraremos, como crer o contrário. Se temos, pois, a liberdade de escolha, por que não escolher a atitude mental que nos é mais favorável, em vez daquela que nos é menos?

Uma das palavras que mais maltratadas têm sido, no entendimento que há delas, é a palavra *oportunidade*. Julgam muitos que por *oportunidade* se entende um presente ou favor do Destino, análogo a oferecerem-nos o bilhete que há-de ter a sorte grande. Algumas vezes assim é. Na realidade quotidiana, porém, *oportunidade* não quer dizer isto, nem o aproveitar-se dela significa o simplesmente aceitá-la. *Oportunidade*, para o homem consciente e prático, é aquele fenómeno exterior que pode ser transformado em consequências vantajosas por meio de um isolamento nele, pela inteligência, de certo elemento ou elementos, e a coordenação, pela vontade, da utilização desse ou desses. Tudo mais é herdar do tio brasileiro ou não estar onde caiu a granada.

CARTA-RESPOSTA A UM INQUÉRITO DE AUGUSTO FERREIRA GOMES

Caro Sr. Ferreira Gomes:

Respondo, numerando, às seis perguntas do inquérito que não creio que seja seu.

Elas são:

- (1) *Qual é dos seus livros, aquele que mais estima?*
- (2) *Qual deles lhe trouxe mais admiradores?*
- (3) *Deve às suas obras alguma aventura amorosa?*
- (4) *Qual foi a maior compensação moral que lhe deu a literatura?*
- (5) *Algum dos protagonistas dos seus livros teve existência real?*
- (6) *Qual é a sua maior preocupação intelectual ao escrever?*

Eu respondo:

(1) Não tendo livros publicados, mas só poemas que valem mais que os livros dos meus contemporâneos de todas as falas, não lhe responderei senão entendendo poemas em vez de livros.

Agrada-me estridentemente a *Ode Triunfal*, inserta em *Orpheu* 1. Sei bem que a *Ode Marítima*, trazida por *Orpheu* 2, tem mais construção e arredores; mas não esqueço que escrevi a primeira com a emoção em linha recta, e que ela é a obra-prima da sensibilidade moderna. São favores que devo aos Deuses: não quero ser ingrato para com eles, desreconhecendo-os.

(2) Tenho influido indeterminadamente em várias composições subsequentes, por não ter o segredo de ter influido nas anteriores. Mas não sei se me têm admirado aqueles que me têm

admirado. O certo é que não tenho podido passar a minha emoção intelectual para os copistas da minha expressão dela. Mas contento-me com o que não me descontenta, e basta... Ainda há pouco me trouxeram uma publicação brasileira que tem versos seminais nas minhas emoções. Até isso aceito. O Destino assim dá. Ao menos não tardou. *Bis dat qui cito dat*, dizia o meu professor de latim.

(3) Não costumo pôr à arte a canga da sexualidade. Confesso, contudo, que devo a uma obra minha, mas de maneira indirecta, uma aventura amorosa. Foi em Barrow-in-Furness, que é um porto na costa ocidental da Inglaterra. Ali, certo dia, depois de um trabalho de arqueação, estava eu sentado sobre uma barrica, num cais abandonado. Acabava de escrever um soneto – elo de uma cadeia de vários – em que o facto de estar sentado nessa barrica era um elemento de construção. Aproximou-se de mim uma rapariga, por assim dizer – aluna, segundo depois soube, do liceu (*High School*) local –, e entrou em conversa comigo. Viu que eu estava a escrever versos, e perguntou-me, como nestas ocasiões se costuma perguntar, se eu escrevia versos. Respondi, como nestes casos se responde, que não. A tarde, segundo a sua obrigação tradicional, caía lenta e suave. Deixei-a cair.

É conhecida a índole portuguesa e o carácter propício das horas, independentemente das índoles e dos portugueses. Foi isto uma aventura amorosa? Não chegarei a dizer-lhe. Foi uma tarde, num cais longe da Pátria; e hoje é, decerto, uma recordação a ouro fosco. Assim diríamos no *Orpheu*; assim não deixarei de lhe dizer agora. Que mais quer de mim, sr. Ferreira Gomes? A vida é extremamente complexa, e os acasos são, por vezes, necessários. O conto não tem moral, desde o princípio. O ouro fosco ficou húmido e a tarde caiu definitivamente.

(4) A única compensação moral que devo à literatura é a glória

futura de ter escrito as minhas obras presentes.

(5) Não escrevi história nem histórias, e, por isso, não uso protagonistas, a não ser a variedade de pessoas que tenho sido. Nenhuma delas tem existência real, porque nada tem, cientificamente falando, existência «real». As coisas são sensações nossas, sem objectividade determinável, e eu, sensação também para mim mesmo, não posso crer que tenha mais realidade do que as outras coisas. Sou, como toda a gente, uma ficção do «intermezzo», falso como as horas que passam e as obras que ficam, no rodopio subatómico deste inconcebível universo.

(6) Não tenho preocupação intelectual ao escrever. Tenho a única preocupação de emitir emoções, deixando à inteligência que se agunte com elas o melhor que puder. Tenho o desejo de ser de todos os tempos, de todos os espaços, de todas as almas, de todas as emoções e de todos os entendimentos. Menos que tudo é nada para a alma que não cata piolhos na lógica, nem olha para as unhas na estética. Não podendo ser a própria força universal que envolve e penetra a rotação dos seres, quero ao menos ser uma consciência audível dela, um brilho momentâneo no choque nocturno das coisas... O resto é delírio e podridão.

Creia-me cordialmente seu,

ÁLVARO DE CAMPOS
Engenheiro naval e poeta do *Orpheu*

Vivia, há já não poucos anos, algures, num concelho do Ribatejo, um pequeno lavrador, e negociante de gado, chamado Manuel Peres Vigário.

Da sua *qualidade*, como diriam os psicólogos práticos, falará o bastante a circunstância que dá princípio a esta narrativa. Chegou uma vez ao pé dele certo fabricante ilegal de notas falsas, e disse-lhe: «Sr. Vigário, tenho aqui umas notazinhas de cem mil réis que me falta passar. O sr. quer? Largo-lhas por vinte mil réis cada uma.» «Deixe ver», disse o Vigário; e depois, reparando logo que eram imperfeitíssimas, rejeitou-as: «Para que quero eu isso?» disse; «isso nem a cegos se passa». O outro, porém insistiu; Vigário cedeu um pouco regateando; por fim fez-se negócio de vinte notas, a dez mil réis cada uma.

Sucedeu que dali a dias tinha o Vigário que pagar a uns irmãos, negociantes de gado como ele, a diferença de uma conta, no valor certo de um conto de réis. No primeiro dia da feira, em a qual se deveria efectuar o pagamento, estavam os dois irmãos jantando numa taberna escura da localidade, quando surgiu pela porta, cambaleante de bêbado, o Manuel Peres Vigário. Sentou-se à mesa deles, e pediu vinho. Daí a um tempo, depois de vária conversa, pouco inteligível da sua parte, lembrou que tinha que pagar-lhes. E, puxando da carteira, perguntou se se importavam de receber tudo em notas de cinquenta mil réis. Eles disseram que não; e, como a carteira nesse momento se entreabrisse, o mais vigilante dos dois chamou, com um olhar rápido, a atenção do irmão para as notas, que se via que eram de cem. Houve então a troca de outro olhar.

O Manuel Peres, com lentidão, contou tremulamente vinte notas, que entregou. Um dos irmãos guardou-as logo, tendo-as visto contar, nem se perdeu em olhar mais para elas. O Vigário continuou a conversar, e, várias vezes, pediu e bebeu mais vinho. Depois, por natural efeito da bebedeira progressiva, disse que queria ter um recibo. Não era uso, mas nenhum dos irmãos fez questão. Ditava ele o recibo, disse, pois queria as coisas todas certas. E ditou o recibo – um recibo de bêbado, redundante e absurdo: de como em tal dia, a tais horas, na taberna de fulano, «estando nós a jantar» (e por ali fora com toda a prolixidade frouxa do bêbado...), tinham eles recebido de Manuel Peres Vigário, do lugar de qualquer coisa, em pagamento de não sei quê, a quantia de um conto de réis em notas de cinquenta mil réis. O recibo foi datado, foi selado, foi assinado. O Vigário meteu-o na carteira, demorou-se mais um pouco, bebeu ainda mais vinho, e daí a um tempo foi-se embora.

Quando, no próprio dia ou no outro, houve ocasião de se trocar a primeira nota, o que ia a recebê-la devolveu-a logo, por escaradamente falsa, e o mesmo fez à segunda e à terceira... E os irmãos, olhando então verdadeiramente para as notas, viram que nem a cegos se poderiam passar.

Queixaram-se à polícia, e foi chamado o Manuel Peres, que, ouvindo atónito o caso, ergueu as mãos ao céu em graças da bebedeira providencial que o havia colhido no dia do pagamento. Sem isso, disse, talvez, embora inocente, estivesse perdido.

Se não fosse ela, explicou, nem pediria recibo, nem com certeza o pediria como aquele que tinha, e apresentou, assinado pelos dois irmãos, e que provava bem que tinha feito o pagamento em notas de cinquenta mil réis. «E se eu tivesse pago em notas de cem», rematou o Vigário, «nem eu estava tão bêbado que pagasse vinte, como estes senhores dizem que têm, nem muito menos eles, que

são homens honrados, mas receberiam.» E, como era de justiça, foi mandado em paz.

O caso, porém, não pôde ficar secreto; pouco a pouco se espalhou. E a história do «conto de reis do Manuel Vigário» passou, abreviada em «o conto do Vigário», para a imortalidade quotidiana, esquecida já da sua admirável origem.

Os imperfeitíssimos imitadores, pessoais como políticos, do Mestre ribatejano nunca chegaram, que eu saiba, a qualquer simulacro digno do estratagema exemplar. Por isso é com ternura que relembro o feito deste grande português, e me figuro, em devaneio, que, se há um céu para os hábeis, como constou que o havia para os bons, ali lhe não deve ter faltado o acolhimento dos próprios grandes mestres da Realidade – nem um leve brilho de olhos de Macchiavelli ou de Guicciardini, nem um sorriso momentâneo de George Savile, Marquês de Halifax.

Nenhuma época transmite a outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nos sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi.

Um deus, no sentido pagão, isto é, verdadeiro, não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio, pois essa inteligência, que tem de si próprio, é a forma impessoal, e por isso ideal, do que é. Formando de nós um conceito intelectual, formamos um deus de nós próprios. Raros, porém, formam de si próprios um conceito intelectual, porque a inteligência é essencialmente objectiva. Mesmo entre os grandes génios são raros os que existiram para si próprios com plena objectividade.

Viver é pertencer a outrem. Morrer é pertencer a outrem. Viver e morrer são a mesma coisa. Mas viver é pertencer a outrem *de fora*, e morrer é pertencer a outrem *de dentro*. As duas coisas assemelham-se, mas a vida é o lado de fora da morte. Por isso a vida é a vida e a morte a morte, pois o lado de fora é sempre mais verdadeiro do que o lado de dentro, tanto que é o lado de fora que se vê.

Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que não se sente.

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

Fingir é conhecer-se.

ÁLVARO DE CAMPOS

LUÍS DE MONTALVOR

Há duas espécies de poetas – os que pensam o que sentem, e os que sentem o que pensam. A terceira espécie apenas pensa ou sente, e não escreve versos, sendo por isso que não existe.

Aos poetas que pensam o que sentem chamamos românticos; aos poetas que sentem o que pensam chamamos clássicos. A definição inversa é igualmente aceitável.

Em Luís de Montalvor (Luís da Silva Ramos), autor de um livro, *Poemas*, a aparecer em breve, a sensibilidade se confunde com a inteligência – como em Mallarmé, porém diferentemente – para formar uma terceira faculdade da alma, infiel às definições. Tanto podemos dizer que ele pensa o que sente, como que sente o que pensa. Realiza, como nenhum outro poeta vivo, nosso ou estranho, a harmonia entre o que a razão nega e o que a sensibilidade desconhece. O resultado – poemas subtis, irrealis, quase todos admiráveis – pode confundir os que esperam encontrar na originalidade um velho conhecimento, e no imprevisto o que já sabiam. Mas para os que esperam o que nunca chega, e por isso o alcançam, a surpresa dos seus versos é a surpresa da própria inteligência em se encontrar sempre diferente de si mesma, e em verificar sempre de novo que cada homem é, em sua essência, um conceito do universo diferente de todos os outros. E como, visto que tudo é essencialmente subjetivo, um conceito do universo é ele mesmo o próprio universo, cada homem é essencialmente criador. Resta que saiba que o é, e que saiba mostrar que o sabe: é a essa expressão, quando profunda, que chamamos poesia.

Não nos ilude Luís de Montalvor na expressão essencial dos seus versos: vive num mundo seu, como todos nós; mas vive com vida num mundo seu, ao passo que a maioria, em verso ou prosa, morre o universo que involuntariamente cria.

Palavras estranhas, porém verdadeiras. Como poderiam ser verdadeiras se não fossem estranhas?

O PROVINCIANISMO PORTUGUÊS

Se, por um daqueles artifícios cómodos, pelos quais simplificamos a realidade com o fito de a compreender, quisermos resumir numa síndrome o mal superior português, diremos que esse mal consiste no provincianismo. O facto é triste, mas não nos é peculiar. De igual doença enfermam muitos outros países, que se consideram civilizantes com orgulho e erro.

O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz.

A síndrome provinciana compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia.

Se há característico que imediatamente distinga o provinciano, é a admiração pelos grandes meios. Um parisiense não admira Paris; gosta de Paris. Como há-de admirar aquilo que é parte dele? Ninguém se admira a si mesmo, salvo um paranóico com o delírio das grandezas. Recordo-me de que uma vez, nos tempos do *Orpheu*, disse a Mário de Sá-Carneiro: «V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa v. é vítima da sua educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se v. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si».

O amor ao progresso e ao moderno é a outra forma do mesmo característico provinciano. Os civilizados criam o progresso, criam a

moda, criam a modernidade; por isso lhes não atribuem importância de maior. Ninguém atribui importância ao que produz. Quem não produz é que admira a produção. Diga-se incidentalmente: é esta uma das explicações do socialismo. Se alguma tendência têm os criadores de civilização, é a de não repararem bem na importância do que criam. O Infante D. Henrique, com ser o mais sistemático de todos os criadores de civilização, não viu contudo que prodígio estava criando – toda a civilização transoceânica moderna, embora com consequências abomináveis, como a existência dos Estados Unidos. Dante adorava Virgílio como um exemplar e uma estrela, nunca sonharia em comparar-se com ele; nada há, todavia, mais certo que o ser a *Divina Comédia* superior à *Eneida*. O provinciano, porém, pasma do que não fez, precisamente porque o não fez; e orgulha-se de sentir esse pasmo. Se assim não sentisse, não seria provinciano.

É na incapacidade de ironia que reside o traço mais profundo do provincianismo mental. Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz. Assim, o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com grande clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com abso-

luta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério.

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam «detachment» – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza de consciência» em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização. Para a sua realização exige-se, em outras palavras, o não se ser provinciano.

O exemplo mais flagrante do provincianismo português é Eça de Queiroz. É o exemplo mais flagrante porque foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado. As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau da falência, senão também pela inconsciência dela. Neste capítulo, *A Relíquia*, Paio Pires a falar francês, é um documento doloroso. As próprias páginas sobre Pacheco, quase civilizadas, são estragadas por vários lapsos verbais, quebradores da imperturbabilidade que a ironia exige, e arruinadas por inteiro na introdução do desgraçado episódio da viúva de Pacheco. Compare-se Eça de Queiroz, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que um limitado, artista.

Para o provincianismo há só uma terapêutica: é o saber que ele existe. O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando o não somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades por que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não está doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos.

TÁBUA BIBLIOGRÁFICA — MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Nasceu em Lisboa, em 19 de Maio de 1890; suicidou-se em Paris, em 26 de Abril de 1916. Os apelidos, como é de ver, não são ligados; mas, como ele assim os passou a escrever, assim devem ser mantidos no seu nome.

Publicou os seguintes livros:

Amizade, peça em 3 actos (com Tomás Cabreira Junior), 1912;

Princípio, novelas, 1912;

Dispersão, 12 poemas, 1914;

A Confissão de Lúcio, narrativa, 1914 (simultaneamente com *Dispersão*);

Céu em Fogo, novelas, 1915.

Deixou inéditos, mas publicáveis:

Indícios de Ouro, poemas; e o primeiro capítulo de uma novela intitulada *Mundo Interior*. O manuscrito completo do primeiro está na posse de Fernando Pessoa, a quem foi enviado uns dias antes do suicídio. O manuscrito do segundo, que ficara em Paris, desapareceu, não tendo sido encontrado até agora.

Mário de Sá-Carneiro colaborou bastante em jornais e revistas, sobretudo anteriormente a 1912, mas dessa colaboração são aproveitáveis só: (1) o poema semi-futurista (feito com intenção de blague) *Manucure*, in *Orpheu* 2, (2) um artigo, *O Teatro-Arte*, no jornal de Lisboa *O Debate*, e (3) uma opinião em resposta a um inquérito literário do jornal *República*, também de Lisboa.

Mário de Sá-Carneiro deixou a Fernando Pessoa a indicação de publicar a obra, que dele houvesse, onde, quando e como lhe pare-

cesse melhor. Essa publicação definitiva não será feita por enquanto, pois não há ainda público, propriamente dito, para ela. Quando feita, constará dos livros (1) de verso, *Dispersão*, *Indícios de Ouro*, e o poema *Manucure*, apesar de blague, (2) de prosa, *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*, assim como (a) o capítulo de *Mundo Interior*, se aparecer, e (b) o artigo do *Debate* e a opinião em *República*. Os livros *Amizade* e *Princípio* serão excluídos dessa publicação.

TÁBUA BIBLIOGRÁFICA –
FERNANDO PESSOA

Nasceu em Lisboa, em 13 de Junho de 1888. Foi educado no Liceu (*High School*) de Durban, Natal, África do Sul, e na Universidade (inglesa) do Cabo de Boa Esperança. Nesta ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês; foi em 1903 – o primeiro ano em que esse prémio se concedeu.

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. Alberto Caeiro, que se tem por nascido em 1889 e morto em 1915, escreveu poemas com uma, e determinada, orientação. Teve por discípulos – oriundos, como tais, de diversos aspectos dessa orientação – aos outros dois: Ricardo Reis, que se considera nascido em 1887, e que isolou naquela obra, estilizando, o lado intelectual e pagão; Álvaro de Campos, nascido em 1890, que nela isolou o lado por assim dizer emotivo, a que chamou «sensacionista», e que – ligando-o a influências diversas,

em que predomina, ainda que abaixo da de Caeiro, a de Walt Whitman – produziu diversas composições, em geral de índole escandalosa e irritante; sobretudo para Fernando Pessoa, que, em todo o caso, não tem remédio senão fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde. As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos.

(Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa – é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.)

Fernando Pessoa publicou, ortonimamente, quatro folhetos em verso inglês: *Antinous* e *35 Sonnets*, juntos, em 1918, e *English Poems I-II* e *English Poems III*, também juntos, em 1922. O primeiro poema do terceiro destes folhetos é a refundição do «Antinous» de 1918. Publicou, além disto, em 1923 um manifesto, *Sobre um Manifesto de Estudantes*, em apoio de Raul Leal, e, em 1928, um folheto, *Interregno – Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*, que o Governo consentiu que se editasse. Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere pois considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes. Nenhum escrito heterónimo se publicou em folheto ou livro.

Tem Fernando Pessoa colaborado bastante, sempre pelo acaso de pedidos amigos, em revistas e outras publicações, de diversa índole. O que dele por elas anda espalhado é, na generalidade, de

ainda menor interesse público que os folhetos acima citados. Abrem-se, porém, mas com reservas, as seguintes excepções:

Quanto a obras ortónimas: o drama estático *O Marinheiro* in *Orpheu I* (1915); *O Banqueiro Anarquista* in *Contemporânea 1* (1922); os poemas *Mar Português* in *Contemporânea 4* (1922); uma pequena colecção de poemas in *Athena 3* (1925); e, em o número 1 do diário de Lisboa *Sol* (1926), a narração exacta e comovida do que é o Conto do Vigário.

Quanto a obras heterónimas: as duas odes – *Ode Triunfal* e *Ode Marítima* – de Álvaro de Campos in *Orpheu 1 e 2* (1915); o *Ultimatum*, do mesmo indivíduo, em o número único de *Portugal Futurista* (1917); o livro de *Odes*, de Ricardo Reis, em *Athena 1* (1924); e os excertos dos poemas de Alberto Caeiro in *Athena 4 e 5* (1925).

O resto, ortónimo ou heterónimo, ou não tem interesse, ou o não teve mais que passageiro, ou está por aperfeiçoar ou redefinir, ou são pequenas composições, em prosa ou em verso, que seria difícil lembrar e tedioso enumerar, depois de lembradas.

Do ponto de vista, por assim dizer, publicitário, vale, contudo, a pena registrar uns artigos em *A Águia*, no ano 1912, sobretudo pela irritação que causou o anúncio neles feito do «próximo aparecimento do super-Camões». Com a mesma intenção se pode citar o conjunto do que veio em *Orpheu*, dado o escândalo desmedido que resultou desta publicação. São os dois únicos casos em que qualquer escrito de Fernando Pessoa chegasse até à atenção do público.

Fernando Pessoa não tenciona publicar – pelo menos por um largo enquanto – livro nem folheto algum. Não tendo público que os leia, julga-se dispensado de gastar inutilmente, em essa publicação, dinheiro seu que não tem; e, para o fazer gastar inutilmente a qualquer editor, fora preciso um tirocínio para o processo a que deu seu apelido o saudoso Manuel Peres Vigário, já acima indirectamente citado.

Se fosse preciso usar de uma só palavra para com ela definir o estado presente da mentalidade portuguesa, a palavra seria «provincianismo». Como todas as definições simples, esta, que é muito simples, precisa, depois de ser feita, de uma explicação complexa.

Darei essa explicação em dois tempos: direi, primeiro, a que se aplica, isto é, o que deveras se entende por mentalidade de qualquer país, e portanto de Portugal; direi, depois, em que modo se aplica a essa mentalidade.

Por mentalidade de qualquer país entende-se, sem dúvida, a mentalidade das três camadas, organicamente distintas, que constituem a sua vida mental – a camada baixa, a que é uso chamar povo; a camada média, a que não é uso chamar nada, excepto, neste caso por engano, burguesia; e a camada alta, que vulgarmente se designa por escol, ou, traduzindo para estrangeiro para melhor compreensão, por *élite*.

O que caracteriza a primeira camada mental é, aqui e em toda a parte, a incapacidade de reflectir. O povo, saiba ou não saiba ler, é incapaz de criticar o que lê ou lhe dizem. As suas ideias não são actos críticos, mas actos de fé ou de descrença, o que não implica, aliás, que sejam sempre erradas. Por natureza, forma o povo um bloco, onde não há mentalmente indivíduos; e o pensamento é individual.

O que caracteriza a segunda camada, que não é a burguesia, é a capacidade de reflectir, porém sem ideias próprias; de criticar, porém com ideias de outrem. Na classe média mental, o indivíduo, que mentalmente já existe, sabe já escolher – por ideias e não por

instinto – entre duas ideias ou doutrinas que lhe apresentem; não sabe, porém, contrapor a ambas uma terceira, que seja própria. Quando, aqui e ali, neste ou naquele, fica uma opinião média entre duas doutrinas, isso não representa um cuidado crítico, mas uma hesitação mental.

O que caracteriza a terceira camada, o escol, é, como é de ver por contraste com as outras duas, a capacidade de criticar com ideias próprias. Importa, porém, notar que essas ideias próprias podem não ser fundamentais. O indivíduo do escol pode, por exemplo, aceitar inteiramente uma doutrina alheia; aceita-a, porém, criticamente, e, quando a defende, defende-a com argumentos seus – os que o levaram a aceitá-la – e não, como fará o mental da classe média, com os argumentos originais dos criadores ou expositores dessa doutrina.

Esta divisão em camadas mentais, embora coincida em parte com a divisão em camadas sociais – económicas ou outras –, não se ajusta exactamente a essa. Muita gente das aristocracias de história e de dinheiro pertence mentalmente ao povo. Bastantes operários, sobretudo das cidades, pertencem à classe média mental. Um homem de génio ou de talento, ainda que nascido de camponeses, pertence de nascença ao escol.

Quando, portanto, digo que a palavra «provincianismo» define, sem outra que a condicione, o estado mental presente do povo português, digo que essa palavra «provincianismo», que mais adiante definirei, define a mentalidade do povo português em todas as três camadas que a compõem. Como, porém, a primeira e a segunda camadas mentais não podem por natureza ser superiores ao escol, basta que eu prove o provincianismo do nosso escol presente, para que fique provado o provincianismo mental da generalidade da nação.

Os homens, desde que entre eles se levantou a ilusão ou realidade chamada civilização, passaram a viver, em relação a ela, de uma de três maneiras, que definirei por símbolos, dizendo que vivem ou como campónios, ou como provincianos, ou como cidadãos. Não se esqueça que trato de estados mentais e não geográficos, e que portanto o campónio ou o provinciano pode ter vivido sempre em cidade, e o cidadão sempre no que lhe é natural desterro.

Ora a civilização consiste simplesmente na substituição do artificial ao natural no uso e correnteza da vida. Tudo quanto constitui a civilização, por mais natural que nos hoje pareça, são artificios: o transporte sobre rodas, o discurso disposto em verso escrito, renegam a naturalidade original dos pés e da prosa falada.

A artificialidade, porém, é de dois tipos. Há aquela, acumulada através das eras, e que, tendo-a já encontrado quando nascemos, achamos natural; e há aquela que todos os dias se vai acrescentando à primeira. A esta segunda é uso chamar «progresso», e dizer que é «moderno» o que vem dela. Ora o campónio, o provinciano e o cidadão diferenciam-se entre si pelas suas diferentes reacções a esta segunda artificialidade.

O que chamei campónio sente violentamente a artificialidade do progresso; por isso se sente mal nele e com ele, e intimamente o detesta. Até das conveniências e das comodidades do progresso se serve constrangido, a ponto de, por vezes, e em desproveito próprio, se esquivar a servir-se delas. É o homem dos «bons tempos», entendendo-se por isto os da sua mocidade, se é já idoso, ou os da mocidade dos bisavós, se é simplesmente párvuo.

No pólo oposto, o cidadão não sente a artificialidade do progresso. Para ele é como se fosse natural. Serve-se do que é dele, portanto, sem constrangimento nem apreço. Por isso o não ama nem desama: é-lhe indiferente. Viveu sempre (física ou mentalmente) em grandes

cidades; viu nascer, mudar e passar (real ou idealmente) as modas e a novidade das invenções; são pois para ele aspectos correntes, e por isso incolores, de uma coisa continuamente já sabida, como as pessoas com quem convivemos, ainda que de dia para dia sejam realmente diversas, são todavia para nós idealmente sempre as mesmas.

Situado mentalmente entre os dois, o provinciano sente, sim, a artificialidade do progresso, mas por isso mesmo o ama. Para o seu espírito desperto, mas incompletamente desperto, o artificial novo, que é o progresso, é atraente como novidade, mas ainda sentido como artificial. E, porque é sentido simultaneamente como artificial e atraente, o artificial é sentido como atraente, e é por artificial que é amado. O amor às grandes cidades, às novas modas, às «últimas novidades», é o característico distintivo do provinciano.

Se de aqui se concluir que a grande maioria da humanidade civilizada é composta de provincianos, ter-se-á concluído bem, porque assim é. Nas nações deveras civilizadas, o escol escapa, porém, em grande parte, e por sua mesma natureza, ao provincianismo. A tragédia mental de Portugal presente é que, como veremos, o nosso escol é estruturalmente provinciano.

Não se estabeleça, pois seria erro, analogia, por justaposição, entre as duas classificações, que se fizeram, de camadas e tipos mentais. A primeira, de sociologia estática, define estados mentais em si mesmos; a segunda, de sociologia dinâmica, define estados de adaptação mental ao ambiente. Há gente do povo mental que é cidadina em suas relações com a civilização. Há gente do escol, e do melhor escol — homens de génio e de talento —, que é campónio nessas relações.

*

* *

Pelas características indicadas como as do provinciano, imediatamente se verifica que a mentalidade dele tem uma semelhança perfeita com a da criança. A reacção do provinciano às suas artificialidades, que são as novidades sociais, é igual à da criança às suas artificialidades, que são os brinquedos. Ambos as amam espontaneamente, e porque são artificiais.

Ora o que distingue a mentalidade da criança é, na inteligência, o espírito de imitação; na emoção, a vivacidade pobre; na vontade, a impulsividade incoordenada. São estes, portanto, os característicos que iremos achar no provinciano; fruto, na criança, da falta de desenvolvimento mental, são fruto, no provinciano, da falta de desenvolvimento civilizacional, e assim ambos efeitos da mesma causa – a falta de desenvolvimento. A criança é, como o provinciano, um espírito desperto, mas incompletamente desperto.

São estes característicos que distinguirão o provinciano do campónio e do cidadão. No campónio, semelhante ao animal, a imitação existe, mas à superfície, e não, como na criança e no provinciano, vinda do fundo da alma; a emoção é pobre, porém não é vivaz, pois é concentrada e não dispersa; a vontade, se de facto é impulsiva, tem contudo a coordenação fechada do instinto, que substitui na prática, salvo em matéria complexa, a coordenação aberta da razão. No cidadão, semelhante ao homem adulto, não há imitação, mas aproveitamento, dos exemplos alheios, e a isso se chama, quando prático experiência, quando teórico cultura; a emoção, ainda quando não seja vivaz, é contudo rica, porque complexa, e é complexa por ser complexo quem a tem; a vontade, filha da inteligência e não do impulso, é coordenada, tanto que, ainda quando faleça, falece coordenadamente, em propósitos frustes mas idealmente sistematizados.

*
* *

Percorramos, olhando sem óculos de qualquer grau ou cor, a paisagem que nos apresentam as produções e improduções do nosso escol. Nelas verificaremos, pormenor a pormenor, aqueles característicos que vimos serem distintivos do provinciano.

Começemos por não deixar de ver que o escol se compõe de duas camadas – os homens de inteligência, que formam a sua maioria, e os homens de génio e de talento, que formam a sua minoria, o escol do escol, por assim dizer. Aos primeiros exigimos espírito crítico; aos segundos exigimos originalidade, que é, em certo modo, um espírito crítico involuntário. Façamos pois incidir a análise, que nos propusemos fazer, primeiro sobre o pequeno escol, que são os homens de génio e de talento, depois sobre o grande escol.

Temos, é certo, alguns escritores e artistas que são homens de talento; se algum deles o é de génio, não sabemos, nem para o caso importa. Nesses, evidentemente, não se pode revelar em absoluto o espírito de imitação, pois isso importaria a ausência de originalidade, e esta a ausência de talento. Esses nossos escritores e artistas são, porém, originais uma só vez, que é a inevitável. Depois disso, não evoluem, não crescem; fixado esse primeiro momento, vivem parasitas de si mesmos, plagiando-se indefinidamente. A tal ponto isto é assim, que não há, por exemplo, poeta nosso presente – dos célebres, pelo menos – que não fique completamente lido quando incompletamente lido, em que a parte não seja igual ao todo. E se em um ou outro se nota, em certa altura, o que parece ser uma modificação da sua «maneira», a análise revelará que a modificação foi regressiva: o poeta ou perdeu a originalidade e assim ficou diferente pelo processo simples de ficar inferior, ou decidiu começar a imitar outros por

impotência de progredir de dentro, ou resolveu, por cansaço, atrelar a carroça do seu estro ao burro de uma doutrina externa, como o catolicismo ou o internacionalismo. Descrevo abstractamente, mas os casos que descrevo são concretos; não preciso de explicar porque não junto a cada exemplo o nome do indivíduo que mo fornece.

O mesmo provincianismo se nota na esfera da emoção. A pobreza, a monotonia da emoção nos nossos homens de talento literário e artístico, salta ao coração e confrange a inteligência. Emoção viva, sim, como aliás era de esperar, mas sempre a mesma, sempre simples, sempre simples emoção, sem auxílio crítico da inteligência ou da cultura. A ironia emotiva, a subtileza passional, a contradição no sentimento – não as encontrareis em nenhum dos nossos poetas emotivos, e são quase todos emotivos. Escrevem, em matéria do que sentem, como escreveria o pai Adão, se tivesse dado à humanidade, além do mau exemplo já sabido, o, ainda pior, de escrever.

A demonstração fica completa quando conduzimos a análise à região da vontade. Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer, desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção, não sabem o que é a disposição das matérias, ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. Nenhuma capacidade de atenção e concentração, nenhuma potência de esforço meditado, nenhuma faculdade de inibição. Escrevem ou artistam ao sabor da chamada «inspiração», que não é mais que um impulso complexo do subconsciente, que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência. Produzem como Deus é servido, e Deus fica mal servido. Não sei de poeta português de hoje que, construtivamente, seja de confiança para além do soneto.

Ora, feitos estes reparos analíticos quanto ao estado mental dos nossos homens de talento, é inútil alongar este breve estudo, tratando com igual pormenor a maioria do escol. Se o escol do escol é assim, como não será o não-escol do escol? Há, porém, um característico comum a ambos esses elementos da nossa camada mental superior, que aos dois irmana, e, irmanados, define: é a ausência de ideias gerais e, portanto, do espírito crítico e filosófico que provém de as ter. O nosso escol político não tem ideias excepto sobre política, e as que tem sobre política são servilmente plagiadas do estrangeiro – aceites, não porque sejam boas, mas porque são francesas, ou italianas, ou russas, ou o que quer que seja. O nosso escol literário é ainda pior: nem sobre literatura tem ideias. Seria trágico, à força de deixar de ser cómico, o resultado de uma investigação sobre, por exemplo, as ideias dos nossos poetas célebres. Já não quero que se submetesse qualquer deles ao enxovalho de lhe perguntar o que é a filosofia de Kant ou a teoria da evolução. Bastaria submetê-lo ao enxovalho maior de lhe perguntar o que é o ritmo.

ANTÓNIO BOTTO E O IDEAL ESTÉTICO CRIADOR

António Botto é o único poeta português, dos que sabemos que existem, a quem a designação de esteta se pode aplicar distintivamente, isto é, como definição bastante, sem acréscimo nem restrição. É este o teorema; o fim deste breve estudo é demonstrá-lo.

Todo poeta, porque todo artista, é forçosamente esteta, pois esteta significa, primariamente, cultor da beleza, e todo artista, e portanto todo poeta, é, pelo menos, cultor da beleza pela criação dela. Há, porém, poetas, e artistas, que criam beleza por um movimento íntimo espontâneo, em que a ideia de beleza não figura como elemento determinante: assim um Byron ou um Shelley olha menos à beleza possível do que cria que ao aliviar a alma do peso de uma emoção, e a criação da beleza é mais parte do alívio que preocupação directa. Outros há que, escravos embora da beleza, são todavia, no mesmo tempo, súbditos de outras preocupações, como a religiosa em Dante e Milton, e a psicológica em Shakespeare. Os primeiros não são inteiramente estetas; os segundos não o são exclusivamente. Em quase todos os casos, a palavra esteta é larga ou estreita de mais para definir o poeta. Define, bem ou mal, somente parte do seu espírito: só o inconsciente no primeiro caso exemplificado; só parte do consciente no segundo.

Designo por esteta, como é de sentir no que vai dito, o homem que faz consistir na contemplação da beleza, distinta da criação dela, toda aquela sua atitude crítica da vida a que chamamos o ideal; e que, por nessa contemplação concentrar o seu ideal todo, não admite neste nem elementos intelectuais, nem elementos

morais, nem, enfim, elementos de qualquer ordem que não seja a contemplativa. Deduz-se disto que, por natureza e definição, o esteta propriamente tal, não é artista, pois que não é criador. Ora o caso de António Botto é que, sendo evidentemente criador, pois que é artista, é também demonstravelmente o tipo do esteta. Consubstancia-se com o tipo de que se afasta. Nisto, quando em mais não fosse, reside o interesse do caso e o da análise dele.

Nasce o ideal do nosso convencimento da imperfeição da vida: consiste na ideia de perfeição que derivamos, por contraste, da maneira como concebemos essa imperfeição. Ora é de três maneiras que podemos ter qualquer coisa, e portanto a vida, por imperfeita. Um exemplo, como sempre, di-lo-á, primeiro, melhor que uma definição.

Suponha-se que tenho uma oficina, sem uso possível de energia eléctrica, e que para ela preciso de um motor de determinada força. Um fabricante oferece-me um motor exactamente do tipo e da força de que preciso, porém de estrutura defeituosa: rejeito esse motor por *imperfeito*. Outro fabricante oferece-me um motor do tipo de que preciso e de boa estrutura, porém de metade da força; rejeito esse motor por *insuficiente*. Um terceiro fabricante oferece-me um motor da força de que preciso e de boa estrutura, porém eléctrico: rejeito esse motor por *errado*. Cada um dos três motores é imperfeito para o fim a que eu o destinaria; cada um porém o é de sua maneira, e em cada caso a imperfeição se nota por uma comparação. No primeiro caso, a noção de imperfeição resulta de comparar o motor com ele mesmo, pois o mesmo motor serviria se fosse perfeito; no segundo caso, de o comparar com um motor semelhante mas superior, isto é, diferente dentro da semelhança; no terceiro caso, de o comparar com um motor inteiramente diferente.

Pelo primeiro dos três critérios, aplicando-o ao conjunto da vida, tê-la-emos por imperfeita por comparação com ela mesma: falece naquilo mesmo por que se define, não é aquilo mesmo que por natureza deveria ser. Todo corpo é imperfeito porque, sendo corpo, não é perfeito como corpo; toda vida imperfeita porque, durando por essência, não dura sempre, e durar-sempre seria a perfeição de durar; toda a compreensão imperfeita porque, quanto mais se expande, em maiores fronteiras confina com o incompreensível que a cerca. Desta crítica do real, se a fizermos, tiraremos, por contraste, a nossa noção do ideal. Quiséríamos que aquele corpo, sem deixar de ser aquele corpo, fosse aquele corpo com perfeição. Quiséríamos que aquela mocidade, sem ser outra espécie de mocidade, durasse assim tal qual é; que aquele prazer, sem parar nem ser outro, tivesse por eterno o momento em que é um prazer que passa. Quiséríamos que aquela compreensão, sem precisar de mais voo para compreender, abarcasse, num só grande abrir de asas, o espaço inteligível de tudo. Quiséríamos, em suma, não uma vida perfeita, mas a perfeição da vida.

Ora a perfeição de uma coisa em si mesma resulta da sua absoluta identificação com a sua própria substância – com a sua matéria, se a sua substância é material; com a sua forma, se a sua substância é formal; com o seu fim, se a sua substância é ter um fim. E como este perfeito ajustamento, que, quando externo, se chama equilíbrio, se chama, quando externo, harmonia, convém ao ideal, que nele se funde, o nome de ideal harmónico. Como, porém, foram os gregos os que não só criaram este ideal, mas mais intimamente o incarnaram, e como era o deus Febo, ou Apolo, quem para eles o figurava na vida (pois na inteligência o figurava Atena), chamaremos a este ideal o *ideal apolíneo*.

Pelo segundo dos três critérios, aplicando-o de igual modo, teremos a vida por imperfeita por a compararmos com uma vida maior; por, sendo vida, não ser contudo vida bastante. O conceito aqui é duplo: podemos querer mais vida em quantidade, ou mais vida em qualidade – esta vida multiplicada, ou esta vida superada; esta excedida, ou esta transcendida. No primeiro conceito a vida é pouca; no segundo conceito a vida é pouco. Pelo primeiro conceito, ser-nos-á ideal a vida em qualquer expansão, violenta ou desvairada, em que, sem se esquecer de si, se exceda. Pelo segundo conceito, ser-nos-á ideal uma vida que transcenda esta em qualidade, e que, por isso mesmo, em natureza se lhe oponha. Ao primeiro ideal, porque é da embriaguez da vida, chamaremos *dionisíaco*; ao segundo, porque é da transcendência dela, chamaremos *cristão*.

Os dois ideais, que nascem destes dois conceitos, são em substância o mesmo ideal: são produtos do mesmo critério, efeito da mesma causa. Um é quantitativo, o outro qualitativo; mas qualidade e quantidade, na mesma matéria, são somente dois aspectos dela, como os aspectos côncavo e convexo da mesma superfície curva. Quando a água passa, em temperatura, de 99 para 100 graus centígrados, converte-se em vapor: mudou de quantidade em temperatura, mudou de qualidade em estado, o fenómeno foi só um. Mas estes dois ideais são idênticos, não só pela igual origem, senão também pelo modo igual em que se diferenciam do ideal apolíneo. Aquele é harmónico e natural; estes desarmónicos e místicos. Aquele assenta na aceitação da vida; estes, de um modo e de outro, na comum negação dela. Baco e Cristo são, aliás, em certo grau do entendimento oculto, duas formas do mesmo deus. «Cristo Báquico» diz a inscrição por baixo da figura crucificada na jóia antiga do Museu de Berlim.

Idênticos na matéria, estes dois ideais são contudo, não só diferentes, mas opostos, na forma: são, repetindo a imagem e o exemplo, como os aspectos opostos, o côncavo e o convexo, da mesma superfície curva; como Baco e Cristo na ordem externa. Para o dionisíaco a vida é simplesmente estreita; para o cristão a vida é vil. Para um é uma jaula, de onde há que fugir para os campos, que não são mais seus que a jaula; para o outro uma estalagem, suja e alheia, onde espera ter que estar pouco, voltando à casa que é sua.

Para o dionisíaco, dissemos, a vida é simplesmente estreita. Todo corpo é imperfeito porque é um só corpo, que não todos; toda alma imperfeita porque é uma só alma, que não o conjunto das almas ou a alma universal do mundo. Não poderemos pensar tudo, sentir tudo, ser tudo! Não haver uma emoção que possa ser todas as emoções, ou que, ao menos, pela sua intensidade, a todas valha, ainda que nos endoideça! E assim pensando, assim sentindo, o dionisíaco forma um de dois ideais, conforme o oriente a sua índole: ou viver, com o máximo de intensidade, o máximo possível da vida; ou, refugiando-se no sonho, vivê-la ali total, ainda que fictícia. Sim, porque o sonhador, se faz a vida consistir no sonho, não é mais que um dionisíaco subjectivo. E esta forma do ideal dionisíaco está já, pela subjectividade, a meio-caminho do ideal místico, que é o verdadeiro ideal cristão. Que é, aliás, a meditação do místico – visto que não é raciocínio – senão um sonho que esqueceu o nome?

Para o cristão, dissemos, a vida é vil. O símbolo desta vida é o corpo, visto que é aquilo em que somos desta vida. E que é o corpo? Uma coisa sujável, retalhável, senescível; uma coisa que, quando, pela morte, fica a sós, assume logo o máximo da vileza, que é a podridão. Tudo quanto nele vale, como a beleza, vale só pela alma que o anima; cessando esta nele, tudo isso nele cessa. Só a alma, pois, que, por ser incorpórea, podemos considerar um corpo

infinito, e, por infinito, eterno e perfeito – só essa, e Deus que a criou, e a quem ela se assemelha, são a verdade e a vida. A essência deste ideal é o ser espiritualista; devemo-lo, expresso, a Platão, em cuja doutrina todo espiritualista se filia. Como, porém, é aquele platonismo judaizado a que chamamos cristianismo que com mais clara plenitude incarna, mística e asceticamente, o espiritualismo, chamámos a este ideal o ideal cristão.

*

Pelo último dos três critérios, aplicando-o como aplicámos os outros, teremos a vida por imperfeita por a compararmos com uma vida, a verdadeira, inteiramente, substancialmente, diferente dela. Esta vida será um erro; será vil, se vil, não tanto com a vileza do que é vil, quanto com a vileza do que é falso. Como, porém, o que há de inteiramente, de substancialmente, diferente da vida é aquilo que chamamos morte, temos que, por este critério, ou não há senão morte, e a mesma vida é morte, ou o que chamamos morte é a verdadeira vida.

Se não há senão morte, a vida é vida só por aparência; não é senão morte falsificada, fogo-fátuo pairando filho sobre a podridão-nata do universo. Tudo é nada, o Nada é tudo: só Caos é Deus e a Vida é o seu profeta. O ideal que de aqui resulta é o não haver ideal possível, pois é o não haver nada possível. E porque o Caos define bem a alma deste critério, chamaremos ao ideal, ou negação de ideal, que dele resulta, o *ideal caótico*.

Se porém aquilo que chamamos morte, ou seja, a negação da vida, é que verdadeiramente é a vida, então teremos por ideal uma vida que é a negação desta – não, como no ideal cristão, ou no dionisíaco, por ser outra vida ou mais vida, mas por não ser vida

nenhuma. O erro, a imperfeição, é, não esta vida, mas a mesma vida. A não-vida será pois o nosso ideal. A morte, o nada – eis o ideal que teremos. Como, porém, a morte ou o nada, tomados como negações da vida, são inconcebíveis, criaremos uma morte viva, um nada que existe, como ideais. Como esta vida é matéria e consciência, essa outra – a mortal e verdadeira – será espírito e inconsciência; como esta é formada de coisas separadas – corpos, formas, seres –, aquela será formada de uma unidade sem nada, onde tudo, anulando-se, se funde. E como isto é o que está tipicamente expresso no Nirvana dos budistas, chamaremos a este ideal o *ideal búdico*.

Depreende-se de tudo quanto ficou dito que um ideal é simplesmente uma filosofia da vida, tomando a palavra filosofia como abrangendo, pois que naturalmente abrange, uma metafísica, uma ética e uma estética. Nem todos os homens, porém, formam de igual modo a sua filosofia da vida.

O homem é um animal incoerente, e é incoerente porque é duplo. Tem uma vida de sentidos, que o liga, por processos que vão desde a percepção até à vida social, ao mundo, inumano e humano, que o cerca; tem uma vida de inteligência, que o fecha em si mesmo, e assim o separa desse mundo. No homem em quem a vida da inteligência é apagada, a filosofia da vida vem dos sentidos e dos influxos externos: o seu ideal será aquele que uns e outros lhe impuserem. Esse homem, que é o homem vulgar, aproxima-se dos animais pela unidade do seu ser, filha legítima da inconsciência. Desde, porém, que no homem desperta e vive o pensamento abstracto, formou-se nele uma dualidade. Não pode furtar-se à vida dos sentidos; não pode negar-se a vida da razão.

Se é dois em sua vida como homem, o homem é contudo um em seu ser como animal. Quando, pois, como verdadeiro homem,

sente a dualidade, a sua tendência, como verdadeiro animal, é anulá-la ou resolvê-la, isto é, estabelecer em si uma nova unidade, que, visto que é homem, deverá ser uma unidade superior.

Ou a estabelece, aparente ou realmente, ou a não consegue estabelecer. Pode estabelecê-la, ou supor que a estabelece, fazendo da sua vida intelectual um simples reflexo ou interpretação da sua vida sensual, do seu ideal um reflexo ou interpretação do seu temperamento, com tudo quanto, de sensual ou de social, o forma e nele se contém. Este processo é o processo filosófico: uma filosofia não é mais que a transmutação de um temperamento em interpretação do universo, a história intelectual de uma predisposição. Pode estabelecê-la, ou supor que a estabelece, fazendo do seu temperamento um escravo do seu ideal, isto é, compelindo esse temperamento a uma regra da inteligência. Este processo é o processo religioso: uma religião não é mais que uma subordinação dos sentidos a uma regra super-sensual, quer a simbolize o Cristo Crucificado das Igrejas ou o Compasso e Esquadro da Maçonaria.

O primeiro desses homens superiores, o filósofo, é o que vulgarmente chamam o sábio, não no sentido de saber por saber, mas de saber por pensar. O segundo desses homens superiores é o que vulgarmente chamam o santo, de que o chamado herói é o grau inferior, o estado animal, pois que o herói é o santo inconsciente e episódico, em quem a auréola é do sol externo que ilumina, que não do sol interno que vivifica. Há, porém, um terceiro tipo de homem superior – o que não resolve a dualidade que o constitui superior; esse terceiro homem superior é o artista.

Dissemos bem e mal. O artista não resolve a dualidade em unidade; resolve-a, porém, em equilíbrio. Ser artista provém de ter em igual desenvolvimento a atenção que está virada para o mundo e a vida, e a atenção que está virada para a inteligência; de ser solicitado

igualmente pela matéria e pelo espírito; de dar, do fundo da vida e da razão, a César o que é de César e a Deus o que é de Deus.

A igual atenção à matéria e ao espírito faz que, instintivamente, cada coisa material seja pensada como espiritual, cada coisa espiritual como material: sendo as duas atenções iguais em força e existentes na mesma alma, os seus objectos entrepentram-se, confundem-se, e cada um assume a natureza do outro. Ora uma coisa material pensada como espiritual é uma coisa material considerada na sua beleza, pois a beleza é o que a matéria tem de imaterial em si mesma. E uma coisa espiritual pensada como material é essa mesma coisa às avessas – um produto do espírito entregue ao mundo externo como beleza. A essa coisa chamamos obra de arte, e artista àquela que a cria.

O artista é a forma mais alta do homem superior. O santo é do tipo dos Anjos, cujo mister é crer; o sábio é do tipo dos Arcanjos, cujo mister é compreender; o artista, porém, é do tipo dos Deuses, cujo mister é criar.

*

Por sua mesma natureza é o ideal apolíneo o ideal artístico, isto é, o único ideal cuja natural manifestação é a obra de arte.

Vimos que o artista é por natureza um espírito superior em quem a solução da dualidade se faz pelo equilíbrio, isto é, pela harmonia. O ideal apolíneo é o único ideal harmónico. Harmónico, aliás, lhe chamámos, antes que o alcunhassemos de apolíneo. Mas não é só por esta coincidência íntima que o ideal apolíneo é o ideal artístico; há outra e mais notável razão.

Fazer arte é tornar o mundo mais belo, porque a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objectiva, beleza acrescentada à que

há no mundo. Fazer arte é aumentar a vida, porque é aumentar a compreensão, ou a consciência, dela. Para que esta actividade lembre e preocupe, é mister que quem a pratica tenha, consciente ou inconscientemente, um ideal baseado no mundo e na vida. O ideal apolíneo é, como vimos, o único que se baseia no mundo e na vida, surgindo da comparação deles com eles mesmos, como se nada mais houvesse com que os comparar.

Um dionisíaco, se o for deveras, quer viver ou sonhar, que não fazer arte: tudo quanto se der à arte, rouba-se à vida ou ao sonho. Um cristão, se o for deveras, também não pensa em fazer arte: para que desviar da contemplação de Deus e da salvação da alma um minuto que seja do tempo, para com o emprego dele ir aumentar as hostes que o são da vileza e do pecado? O caótico, se o for deveras, fará uma só coisa – suicidar-se-á no momento em que conceba, em plenitude e sinceridade, o seu ideal nocturno. E ao budista, se o for deveras, nada importa senão o que seja repúdio, místico e ascético, da vida, imersão do ser no abismo divino, morte viva, que é a única realidade. Que tem o caótico que acrescentar ao mundo, se o mundo é nada? Que quer o budista acrescentar-lhe, se o mundo é ilusão?

Todo artista é pois, como tal, um expositor involuntário do ideal apolíneo. É-o com aquela vida de sentidos de que se forma o seu temperamento; pode ser outra coisa, seguir outro ideal, com a vida da sua inteligência. Pode servir-se da poesia, como Dante, para expor um ideal cristão; como Whitman, para expor um ideal dionisíaco; como Omar Khayyam ou Swinburne para expor um ideal caótico, exprimindo-o no vinho, como o primeiro, no sono, como o segundo. A oferenda, qualquer que seja o deus a que se destine, leva-a ele sempre, sonâmbulo, ao templo de Apolo. Os passos com que queria ir, consciente, a Jerusalém ou ao Nada, conduzem-no, inconsciente, a Timbra ou a Delfos.

Quer dizer, a dualidade, que aparentemente se resolvera pelo equilíbrio, nunca, afinal, se resolveu. Resolver é inclinar-se, e o equilíbrio é não haver inclinação. O artista ficou entre o filósofo e o santo, fusão dos dois e negação de ambos: como o filósofo, pensa, mas não tem opiniões; como o santo, dedica-se, mas não sabe a quê. Provam-no de dois modos opostos os dois maiores poetas do mundo: em Homero não há filosofia nem crença; em Shakespeare há todas.

Há, porém, um tipo de artista em quem a dualidade automaticamente se resolve: existe em tal forma que a si mesma se nega. É o caso do artista que tenha, como homem, o ideal apolíneo, que é o mesmo que tem como artista. Como homem, faz tudo consistir na objectividade; como artista, faz tudo consistir na criação de formas objectivas. A harmonia nele é pois perfeita; não é já, porém, a harmonia do equilíbrio, mas a da identificação.

*

O ideal, dissemos, provém do nosso convencimento da imperfeição da vida, consiste no critério de perfeição que opomos a essa imperfeição. Para o dionisíaco, que acha a vida pouca, o ideal está em mais-vida ou em toda a vida; a perfeição para ele consistirá na intensidade, na força, se for objectivista; no sonho, se for subjectivista. Para o cristão, que acha a vida pouco, o ideal está em vida mas outra vida; a perfeição para ele consistirá na espiritualidade. Para o caótico, que acha a vida nada, o ideal está em não existir; a perfeição para ele consistirá na inconsciência. Para o budista, que acha a vida ilusão, o ideal está no abandono da vida; a perfeição para ele consistirá na renúncia.

Para o apolíneo, porém, que acha a vida simplesmente imperfeita, o ideal está na mesma vida, mas perfeita. Mas, como a vida é

por natureza imperfeita, esse ideal reduz-se a uma vida o menos imperfeita possível.

A vida compõe-se de contemplação e acção. Em todos os homens há um elemento contemplativo e um elemento activo: em uns, porém, predomina o elemento activo, e são estes o maior número; em outros, o elemento contemplativo, e são estes o menor; em outros ainda, os dois elementos equilibram-se, e estes, que em número estão entre os outros dois, estão entre eles também em índole.

Para o homem de tipo activo, uma vida o menos imperfeita possível reduz-se a uma vida o menos imperfeita possível naquilo que é acção, visto que para esse homem a vida é essencialmente acção. A acção, humanamente entendida, consiste principalmente nas relações entre os homens e na atitude de cada homem para com a vida. A qualquer destas atitudes se chama «o dever». O ideal que nasce de aqui é pois o ideal moral, entendendo-se por ideal moral um ideal de dever, ou de virtude, em que se não inclui elemento algum que não seja desta vida, como seria, por exemplo, o de recompensa ou castigo em uma vida subsequente. Se assim fosse, estaríamos fora do ideal apolíneo. O ideal moral preocupou extensamente os gregos antigos, que formaram dele vários tipos, incluindo alguns, como o hedonístico, a que nós hoje, dando à palavra *moral* um sentido restrito e cristão, hesitaríamos em aplicar essa palavra. Ao ideal moral poderíamos, até, chamar o ideal socrático, em homenagem àquele grego sublime que com ele mais, e mais profundamente, se preocupou.

Para o homem de tipo misto, a vida o menos imperfeita possível será aquela que funda o que há de menos imperfeito na acção com o que há de menos imperfeito na contemplação, servindo-se de cada um desses elementos para corrigir o outro. Do primeiro elemento emerge como ideal, como vimos, o dever; do segundo emerge

como ideal, como veremos, a beleza. Qualquer coisa onde se fundam o dever e a beleza será pois o ideal para este tipo de apolíneo. Essa coisa é a glória, conforme os gregos a entendiam – o cumprimento esplendoroso do dever. A este ideal podemos bem chamar o ideal heróico. Era o ideal de quase todos os gregos, pois era o ideal harmónico dentro do ideal harmónico. Uma glória imoral seria, para um grego antigo, uma coisa contraditória e incompreensível.

Para o homem de tipo contemplativo, a vida o menos imperfeita possível será aquela, simplesmente, que mais perfeita se nos apresente, que mais perfeita vejamos; pois, excluído todo elemento de acção, tudo, desde a pedra ao homem, passa a ser tão-somente «mundo externo». Mas a única coisa que, no mundo externo, lembra a perfeição, ou se aproxima dela, é aquilo a que chamamos beleza. Para o apolíneo contemplativo o ideal consistirá, pois, não na contemplação em geral, mas na contemplação particular da beleza. Nada importa a moral ou o dever, pois são acção; pouco importa a glória, pois contém acção; a beleza basta. A este ideal compete, pois, naturalmente, o nome de ideal estético.

*

Os antigos gregos foram, pois que se revelaram, os naturais apolíneos; neles incarnaram os três ideais apolíneos em simplicidade e perfeição. Nunca, como entre eles, houve o amor ao dever humano, sem outra preocupação que não a humana. Nunca, como entre eles, houve o amor à glória e ao heroísmo, porém, ao heroísmo por glória, que não ao heroísmo por martírio. Nunca, como entre eles, houve o amor à beleza, sem moral nem uso, só por ser beleza.

Um socrático, um heróico ou um esteta, tinha, nascido que fosse na Grécia antiga, o ambiente propício à realização do seu ideal

– tanto, é claro, quanto um ideal se pode realizar. O ideal íntimo ajustava-se ao ideal social. E assim o homem era um indivíduo verdadeiro, que não, como a maioria de nós de hoje, um indivíduo amador. Daí a extraordinária perfeição cívica e moral da vida grega, que só consideraremos imoral, em certos aspectos, se a avaliarmos por critérios morais diferentes, isto é, se a não soubermos avaliar. Daí a extraordinária plenitude heróica e gloriosa da Grécia – na guerra como nos ludos, na arte como na vida. Daí a extraordinária atenção dos gregos à beleza, que exigiam, e por isso punham, não, como nós, aqui e ali e de vez em quando, e como superfluidade ou sobremesa, mas em tudo e sempre, e como necessidade ou alimento.

Assim um esteta, propriamente dito, nascido na Grécia antiga, abria os olhos e via em tudo a beleza que desejava. Ficava quem era, quedava-se, contemplava e assim vivia. Suponhamos, porém, um temperamento de esteta, nascido, por não sabemos que mistérios da hereditariedade ou da reencarnação, em um tempo como o nosso. Passaram sobre os tempos da Hélade dois mil anos de civilizações diferentes: o ideal apolíneo deixou de existir, excepto nos artistas, em quem é nato; séculos e séculos de barbárie, de cristianismo e de universalidade fruste turvaram a clareza da vista, soterraram o mundo externo, esconderam a beleza, como a Palavra do Mestre, sob o nono arco da ilusão. Perante um mundo externo assim confuso e obscuro, o esteta, amante da luz que é de Apolo, terá um sentimento – o da revolta. Reagirá, e a reacção é uma acção. Passará de contemplativo a activo, de esteta a artista. Gritará o que calaria, cantará o que preferiria ouvir.

É este o caso especial de António Botto.

Para a demonstração completa do que nos propusemos demonstrar falta somente que provemos que António Botto é o tipo exacto do esteta, no sentido, cada vez mais preciso, que viemos

a dar a esta palavra através dos raciocínios que nos levaram à alma dela. Não temos que provar que António Botto nasceu em nosso tempo, pois ele aqui está; nem que é artista, pois ele o é sem que o provemos. E há que notar que, para o caso da nossa demonstração, nada importa o que ele valha como artista. Por nós, julgamos que é um artista admirável, o que dizemos, porém, só para que se saiba que o pensamos. Poderia não ser um artista admirável, que a linha da demonstração não sofreria desvio. É um artista; nasceu em nosso tempo; falta provar que é o tipo exacto do esteta, tal qual o definimos. É o que vamos provar.

Vimos que o esteta é o homem que ama a beleza contemplativamente, isto é, sem nela admitir elemento algum de acção; e isto quer dizer, como também vimos, que o ideal estético exclui o ideal moral, pois que o ideal moral é o que nasce da acção. Ora o ideal moral compreende três graus, ou níveis: a moral instintiva ou animal; a moral social; a moral intelectual. A moral animal fecha-se dentro de dois instintos – o instinto de conservação e o instinto de reprodução; o amor à vida, e o amor ao sexo oposto. A moral social resume-se na noção do dever. A moral intelectual concentra-se na ideia do Bem. Será esteta, pois, aquele cujo ideal de beleza se revele livre da atracção da vida ou do sexo oposto, de qualquer noção do dever, de qualquer ideia do Bem. Livre, porém, não quer dizer oposto, pois que o ideal estético, que é um ideal apolíneo, não é um ideal de negação, mas de harmonia. O esteta ama a beleza onde quer que a veja, sem restrição moral: na vida como na não-vida, no sexo oposto como no próprio; no dever como na falta a ele, se na falta a ele houver beleza; no Bem como no Mal, se o Mal for, como Lúcifer, a Estrela da Manhã.

A obra de António Botto ajusta-se geometricamente a tudo quanto seria, por o que dissemos, de esperar da obra de um esteta.

Canta a vida, mas tão debilmente que, nas mesmas palavras em que a canta, a renega; o que sente nela de belo é o que dela se perde, a sua fluida e fútil inutilidade. Canta, indiferentemente, o corpo feminino e o masculino; se qualquer deles é belo, o que é que, para o esteta, os distingue? Animam-no, como poeta e artista, os heróis e os criminosos, desde que o mesmo sol os doire belos. Para ele – como, aliás, para o Evangelho – cai igual a beleza da chuva sobre o campo do justo e do injusto. Não citaremos um verso, nem faremos um extracto, em apoio do que dizemos: citamos a obra inteira do artista, pois nem uma linha dela nos desmente.

Esta demonstração está completa. Antes, porém, que a fechemos, há um ponto que desejamos, não demonstrar, mas esclarecer. A estupidez psicológica elegeu, de há muito, para escândalo posição o modo como António Botto acentua o seu affecto à beleza masculina. Quem tiver lido com atenção este estudo não precisa de esclarecimento, pois que a demonstração já o contém. Muitos, porém, precisam de que o explicado se lhes explique. São para esses estas últimas linhas.

O esteta que é artista é-o, conforme demonstrámos, em virtude de uma reacção contra o ambiente hostil que lhe não permite ser só esteta. Nessa reacção sobressaem, como é natural, aqueles elementos do ideal estético que mais possam ferir esse ambiente. Toda boa defesa é uma contra-ofensiva. A noção da beleza masculina é, de todos os elementos do ideal estético, aquele que mais pode servir de arma contra a opressão do nosso ambiente; daí o servir-se António Botto dela com uma constância e uma persistência que há não só que compreender, mas que louvar.

António Botto é um esteta grego nascido num exílio longínquo. Ama a Pátria perdida com a devoção violenta de quem não poderá voltar a ela. Daí o que na sua obra há de estrangeiro, de sau-

doso e de triste. É como, nas noites sem lua, aquele brilho ténue, vindo do céu, não se sabe de onde, que toca de prata negra a solidão inquieta do mar.

PREFÁCIO A *ALMA ERRANTE*,
DE ELIEZER KAMENEZKY

Eliezer Kamenezky é judeu russo, vagamundo temporariamente parado, cultor teórico e prático do que chamam naturismo, e idealista e romântico como são todos os judeus, quando não são o contrário.

A sua personalidade como vagamundo não interessa para o entendimento das suas composições: não se reflecte nelas. Se Eliezer nunca tivesse saído de Lugansk, onde nasceu, essas composições poderiam nunca ter sido outras no sentido, embora, evidentemente, o houvessem de ser na linguagem, que não seria a portuguesa.

Também o seu culto do naturismo, ainda que deliberadamente expresso em muitos passos do que escreve, não é ponto fundamental para a compreensão das suas prosas ou versos. Esse culto do natural é a forma ou expressão do seu misticismo de judeu, e o seu misticismo de judeu é um misticismo de judeu russo.

Para o caso, pois, de apresentar estas composições a leitores portugueses, de sorte que estes demasiadamente as não estranhem, basta que consideremos que Eliezer é judeu, judeu russo, e judeu místico. Uma análise, de onde venha a explicação, terá pois que incidir sobre a mentalidade mística do judeu em geral, e do judeu russo em particular.

Os povos equilibram-se, na sua vida psíquica, pela coexistência automática de qualidades opostas. Se soubermos, de qualquer povo, que ele é brutalmente materialista, desde logo poderemos concluir que ele será brutalmente místico. Se soubermos, de qualquer nação,

O HOMEM DE PORLOCK

A história marginal da literatura regista, como curiosidade, a maneira como foi composto e escrito o *Kubla Khan* de Coleridge. Esse quase-poema é dos poemas mais extraordinários da literatura inglesa – a maior, salvo a grega, de todas as literaturas. E o extraordinário da contextura consubstancia-se com o extraordinário da origem.

Foi esse poema composto – narra Coleridge – em sonho. Morava ocasionalmente em uma herdade solitária, entre as aldeias de Porlock e Linton. Um dia, em virtude de um anódino que tomara, adormeceu; dormiu três horas, durante as quais, diz, compôs o poema, surgindo em seu espírito, paralelamente e sem esforço, as imagens e as expressões verbais que a elas correspondiam.

Desperto, dispunha-se a escrever o que compusera; tinha escrito já trinta linhas, quando lhe foi anunciada a visita de «um homem de Porlock». Coleridge sentiu-se obrigado a atendê-lo. Com ele se demorou cerca de uma hora. Ao retomar porém a transcrição do que compusera em sonho, verificou que se esquecera de quanto lhe faltava escrever; não lhe ficara lembrado senão o final do poema – vinte e quatro linhas mais.

E assim temos esse *Kubla Khan* como fragmento ou fragmentos; – o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério que a imaginação não pode humanamente representar-se, e da qual ignoramos, com horror, qual poderia ter sido o enredo. Edgar Poe (discípulo, soubesse-o ou

não, de Coleridge) nunca, em verso ou prosa, atingiu o Outro Mundo dessa maneira nativa ou com essa sinistra plenitude. No que há de Poe, com toda a sua frieza, alguma coisa resta de nosso, ainda que negativamente; no *Kubla Khan* tudo é outro, tudo é Além; e o que se não sabe o que é decorre em um Oriente impossível, mas que o poeta positivamente viu.

*

* *

Não se sabe – não o disse Coleridge – quem foi aquele «Homem de Porlock», que tantos, como eu, terão amaldiçoado. Seria por uma coincidência caótica que surgiu esse interruptor incógnito, a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida? Nasceu a coincidência aparente de qualquer oculta presença real, das que parecem conscientemente entravar a revelação dos Mistérios, ainda quando intuitiva e lícita, ou a transcrição dos sonhos, quando neles durma qualquer forma de tal revelação?

Seja como for, creio que o caso de Coleridge representa – numa forma excessiva, destinada a formar uma alegoria vívida – o que com todos nós se passa, quando neste mundo tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos.

É que todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, «O Homem de Porlock», o interruptor previsto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos) a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem

em si, mais real na vida do que nós próprios: — a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

Esse visitante — perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor — perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» —, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, — são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar «o estranho» — *que é nós*. E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é, — do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida — *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.

PREFÁCIO A *QUINTO IMPÉRIO*, DE AUGUSTO FERREIRA GOMES

A esperança do Quinto Império, tal qual em Portugal a sonhamos e concebemos, não se ajusta, por natureza, ao que a tradição figura como o sentido da interpretação dada por Daniel ao sonho de Nebucadnezar.

Nessa figuração tradicional, é este o seguimento dos impérios: o Primeiro é o da Babilónia, o Segundo o Medo-Persa, o Terceiro o da Grécia e o Quarto o de Roma, ficando o Quinto, como sempre, duvidoso. Nesse esquema, porém, que é de impérios materiais, o último é plausivelmente entendido como sendo o Império de Inglaterra. Desse modo se interpreta naquele país; e creio que, nesse nível, se interpreta bem.

Não é assim no esquema português. Este, sendo espiritual, em vez de partir, como naquela tradição, do Império material de Babilónia, parte, antes, com a civilização em que vivemos, do império espiritual da Grécia, origem do que espiritualmente somos. E, sendo esse o Primeiro Império, o Segundo é o de Roma, o Terceiro o da Cristandade, e o Quarto o da Europa — isto é, da Europa laica de depois da Renascença. Aqui o Quinto Império terá que ser outro que o inglês, porque terá que ser de outra ordem. Nós o atribuímos a Portugal, para quem o esperamos.

A chave está dada, clara e obscuramente, na primeira quadra do Terceiro Corpo das Profecias do Bandarra, entendendo-se que Bandarra é um nome colectivo, pelo qual se designa, não só o vidente de Trancoso, mas todos quantos viram, por seu exemplo, à mesma Luz. Este Terceiro Corpo não é, nem poderia ser, do Bandarra de Trancoso. Dizemos, contudo, que é do Bandarra:

A quadra é assim:

*Em vós que haveis de ser Quinto
Depois de morto o Segundo,
Minhas profecias fundo
Nestas letras que VOS Pinto.*

A palavra VOS, no quarto verso, tem a variante AQUI em alguns textos. Mas, de qualquer dos modos, a interpretação vem a ser igual.

Considerando, pelo lema da Tripeça, que todas as profecias têm três realizações diferentes, em três tempos distintos, esta será interpretada em relação a três tempos de Portugal, segundo as «letras» são «pintadas». Se as letras são as da palavra VOS, indicam, como se mandou que se soubesse, *Vis*, *Otium*, *Scientia*. E se as letras são as da palavra AQUI, indicam, segundo a mesma ordem, *Arma*, *Quies*, *Intellectus*, que logo se vê serem termos sinónimos dos outros.

Temos pois que a Nação Portuguesa percorre, em seu caminho imperial, três tempos – o primeiro caracterizado pela Força (*Vis*) ou as Armas (*Arma*), o segundo pelo Ócio (*Otium*) ou o Sossego (*Quies*), e o terceiro pela Ciência (*Scientia*) ou a Inteligência (*Intellectus*). E os tempos e os modos estão indicados nos primeiros dois versos da quadra:

*Em vós que haveis de ser Quinto
Depois de morto o Segundo...*

No primeiro tempo – a Força ou Armas – trata-se de el-rei D. Manuel o Primeiro, que é o *quinto* rei da dinastia de Avis, e sucede a D. João o *Segundo*, depois deste morto. Foi então o auge do nosso período de Força ou Armas, isto é, de poder temporal.

No segundo tempo – Ócio ou Sossego – trata-se de el-rei D. João o *Quinto*, que sucede a D. Pedro o *Segundo*, depois de este morto. Foi então o auge do nosso período de esterilidade rica, do nosso repouso do poder – o ócio ou sossego da profecia.

No terceiro tempo – Ciência ou Inteligência – trata-se do *Quinto* Império, que sucederá ao *Segundo*, que é o de Roma, depois de este morto.

Quanto ao que quer dizer esta Roma, a cujo fim ou morte se seguirá o Império Português, ou Quinto Império, ou o que seja a Ciência ou Inteligência que definirá a este – não direi se o sei ou o não sei, se o presumo ou o não presumo. Saber seria de mais; presumir seria de menos. Quem puder compreender que compreenda.

*

As profecias são de duas ordens – as que, como a de Daniel e esta do falso Bandarra, têm em si uma grande luz; e as que, como as do vero Bandarra e as do livro presente, têm em si uma grande treva. Aquelas são o fio do labirinto, estas o mesmo labirinto. Umas e outras, porém, entre si se complementam. Por umas as outras se esclarecem, tanto quanto pode ser, porque a luz afasta as trevas, mas sem as trevas se não veria a luz. Tão certo é o que se diz em certo passo secreto – que a melhor luz que temos neste mundo não é mais que treva visível...

A calva socrática, os olhos de corvo de Edgar Poe, e um bigode risível, chaplinesco – eis a traços tão fortes como precisos a máscara de Fernando Pessoa. Encontramo-lo friorento e encharcado desta chuva cruel de Dezembro a uma mesa do Martinho da Arcada, última estampa romântica dos cafés do século XX. É ali que vivem agora os derradeiros abencerragens do *Orpheu*. A lira não se partiu. Ecoa ainda, mas menos bárbara, trazida da velha Grécia, no peito duma sereia, até à foz romana do Tejo. Fernando Pessoa tem três almas, baptizadas na pia lustral da estética nova: Álvaro de Campos, o das odes, convulsivo de dinamismo, Ricardo Reis, o clássico, que trabalha maravilhosamente a prosa, descobrindo na cinza dos túmulos tesouros de imagens, e Alberto Caeiro, o super-clássico, majestoso como um príncipe. Mas desta vez fala Fernando Pessoa – em «pessoa». O título da sua obra recente, *Mensagem*, está entre nós, como um hífen de amizade literária. Porquê o título?

O poeta desce a escada de Jacob, lentamente, coberto de neblinas e de signos misteriosos. A sua inteligência geometriza palavras, que vai rectificando empós. A sua confidência é quase soturna, trágica de inspiração íntima:

– *Mensagem* é um livro nacionalista, e, portanto, na tradição cristã representada primeiro pela busca do Santo Graal, e depois pela esperança do Encoberto.

É difícil de entender, mas os poetas falam como as cavernas com boca de mistério. De resto os versos são oiro de língua, fortes como tempestades.

– É um livro novo?

– Escrito em mim há muito tempo. Há poemas que são de 1914, quase do tempo do *Orpheu*.

– Mas estes são agora mais clássicos, digamos. Versos de almas tranquilas...

– Talvez. É que eu tenho várias maneiras de escrever – nunca uma.

– E como estabelece o contacto com o deserto branco do papel?

Pessoa, numa nuvem do ópio:

– Por impulso, por intuição, que depois altero. O autor dá lugar ao crítico, mas este sabe o que aquele quis fazer...

– A sua *Mensagem*...

– Projectar no momento presente uma coisa que vem através de Portugal, desde os romances de cavalaria. Quis marcar o destino imperial de Portugal, esse império que perpassou através de D. Sebastião, e que continua, «há-de ser».

Fernando Pessoa recolhe-se. Disse tudo. Sobe a escada de Jacob e desaparece à nossa vista, num céu constelado de enigmas e de belas imagens. Ferreira Gomes que está ao nosso lado olha-nos com mistério. Que é do poeta?

O poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir.

Nada disto tem que ver com a sinceridade. Em primeiro lugar, ninguém sabe o que verdadeiramente sente; é possível sentirmos alívio com a morte de alguém querido, e julgar que estamos sentindo pena, porque é isso que se deve sentir nessas ocasiões. A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta. Tanto assim é que não creio que haja, em toda a já longa história da Poesia, mais que uns quatro ou cinco poetas que dissessem o que verdadeiramente, e não só efectivamente, sentiam. Há alguns, muito grandes, que nunca o disseram, que foram sempre incapazes de o dizer. Quando muito há, em certos poetas, momentos em que dizem o que sentem. Aqui e ali o disse Wordsworth. Uma ou duas vezes o disse Coleridge; pois a *Rima do Velho Nauta* e *Kubla Khan* são mais sinceros que todo o Milton, direi mesmo que todo o Shakespeare. Há apenas uma reserva com respeito a Shakespeare: é que Shakespeare era essencial e estruturalmente factício; e por isso a sua constante insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grande grandeza.

Quando um poeta inferior sente, sente sempre por caderno de encargos. Pode ser sincero na emoção: que importa, se o não é na poesia? Há poetas que atiram com o que sentem para o verso;

nunca verificaram que o não sentiram. Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas – tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.

O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo.

ÁLVARO DE CAMPOS

Anunciou Almada, no segundo número de *SW*, que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram de *Orpheu*. Cumpre-se.

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos. Excluídos, por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros – Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens – conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas excepções, uma delas atenuada com o sacrifício do ineditismo.

De Ângelo de Lima, como nada descobrísemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto – dos maiores da língua portuguesa – em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.

Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há tempos se vai

embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

Orpheu acabou. *Orpheu* continua.

APÊNDICE

Às vezes, quando penso nos homens célebres, sinto por eles toda a tristeza da celebridade.

A celebridade é um plebeísmo. Por isso deve ferir uma alma delicada. É um plebeísmo porque estar em evidência, ser olhado por todos inflige a uma criatura delicada uma sensação de parentesco exterior com as criaturas que armam escândalo nas ruas, que gesticulam e falam alto nas praças. O homem que se torna célebre fica sem vida íntima: tornam-se de vidro as paredes da sua vida doméstica; é sempre como se fosse excessivo o seu traje; e aquelas suas mínimas acções – ridiculamente humanas às vezes – que ele quereia invisíveis, coa-as a lente da celebridade para espectaculosas pequenezes, com cuja evidência a sua alma se estraga ou se enfastia. É preciso ser muito grosseiro para se poder ser célebre à vontade.

Depois, além dum plebeísmo, a celebridade é uma contradição. Parecendo que dá valor e força às criaturas, apenas as desvaloriza e as enfraquece. Um homem de génio desconhecido pode gozar a volúpia suave do contraste entre a sua obscuridade e o seu génio; e pode, pensando que seria célebre se quisesse, medir o seu valor com a sua melhor medida, que é ele-próprio. Mas, uma vez conhecido, não está mais na sua mão reverter à obscuridade. A celebridade é irreparável. Dela como do tempo, ninguém torna atrás ou se desdiz.

E é por isto que a celebridade é uma fraqueza também. Todo o homem que merece ser célebre sabe que não vale a pena sê-lo. Deixar-se ser célebre é uma fraqueza, uma concessão ao baixo-instinto, feminino ou selvagem, de querer dar nas vistas e nos ouvidos.

Penso às vezes nisto coloridamente. E aquela frase de que «homem de génio desconhecido» é o mais belo de todos os destinos, torna-se-me inegável; parece-me que esse é não só o mais belo, mas o maior dos destinos.

Diz-se que os herméticos da Rosa-Cruz, seita esotérica e magista, descobriram, desde o início dos tempos, o segredo da vida-eterna, o elixir da vida; que, nunca morrendo, passam de época em época, através dos ciclos e das civilizações, despercebidos, nenhuns e, contudo, pela grandeza da cousa transcendental que criaram, maiores do que os génios todos da evidência humana. Da sua seita é o preceito, que cumprem, de se não darem nunca a conhecer. A sua presença eterna, que vive à margem da nossa transiência, vive também fora da nossa pequenez.

Vão-se-me os olhos da alma nessas figuras supostas – e quem sabe a que pontos reais? – que, verdadeiramente, realizam o supremo destino do homem: o máximo do poder no mínimo da exibição; o mínimo da exibição por certo, por terem o máximo do poder. O sentido das suas vidas é divino e longínquo. Apraz-me crer que eles existam para que possa pensar nobremente da humanidade.

CARTA PARA *A CAPITAL*

Lisboa, em 6 de Julho de 1915.

Ex.mo Senhor Director de «A Capital».

A notícia inserta em «A Capital» de ontem regista uma informação imperfeita com respeito aos intuitos teatrais que tomaram alguns dos meus colegas de «Orpheu», sob a minha diligente orientação.

Não se trata nem de futurismo nem de representar um drama dinâmico da categoria litográfica que V. Exa. indica. Para esclarecer bem o assunto – e visto que já se fala nele em público – direi que o drama que tencionamos apresentar se chama «Os Jornalistas», que é um estudo sintético do jornalismo português, e que, como (em parte) V. Exa. diz, se vêem apenas os doze pés dos três jornalistas que estão em quase-cena.

Passo em branco – porque seria inútil protestar nesse lance – sobre a atribuição de futurismo que nos pretendem lançar. Seria de mau gosto repudiar ligações com os futuristas numa hora tão deliciosamente dinâmica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos.

De V. Exa.

Respeitador e criado,

Álvaro de Campos
engenheiro e poeta sensacionista

ORIGEM DOS TEXTOS

1912-1916

- A nova poesia portuguesa
sociologicamente considerada *A Águia* 4, 2ª série, Abril de 1912
Reincidindo *A Águia* 5, 2ª s., Maio de 1912
- A nova poesia portuguesa no seu
aspecto psicológico *A Águia* 9, 11 e 12, 2ª s., Setembro,
Novembro e Dezembro de 1912
- Uma réplica ao sr. dr. Adolfo Coelho
Naufrágio de Bartolomeu *República*, 21 de Setembro de 1912
Teatro: *Revista de Crítica* 1, 1 de
Março de 1913
- Coisas estilísticas que aconteceram a
um gomil cinzelado, que se dizia ter
sido batido no céu, em tempos da velha
fábula, por um deus amoroso Teatro: *Revista de Crítica* 2,
8 de Março de 1913
3 Teatro: *Revista de Crítica* 3,
13 de Março de 1913
- As caricaturas de Almada Negreiros
Balança de Minerva – Aferição *A Águia* 16, 2ª s., Abril de 1913
Teatro: *Jornal d'Arte*, 22 de Novembro
de 1913
- Resposta ao inquérito «O mais belo
livro dos últimos trinta anos» *República*, 7 de Abril de 1914
Crónica decorativa *O Raio*, 12 de Setembro de 1914
A quadra popular António Ferro e Augusto Cunha
Missal de Trovas, Lisboa, 1914
- Para a memória de António Nobre
Fábula *A Galera* 5-6, 25 de Fevereiro de 1915
O Jornal, 4 de Abril de 1915
O Inquérito Literário,
de Boavida Portugal *O Jornal*, 4 de Abril de 1915
Crónica da vida que passa... I *O Jornal*, 5 de Abril de 1915
Orpheu – Revista Trimestral
de Literatura – n.º 1 *O Jornal*, 6 de Abril de 1915
Crónica da vida que passa... II *O Jornal*, 8 de Abril de 1915
Crónica da vida que passa... III *O Jornal*, 11 de Abril de 1915
Crónica da vida que passa... IV *O Jornal*, 15 de Abril de 1915

- O Varre Canelhas*, de Joaquim Leitão
Crónica da vida que passa... V
Crónica da vida que passa... VI
O preconceito da ordem
Resposta ao inquérito «Qual tem sido
a influência da nova geração
na vida portuguesa?»
Movimento sensacionista
- O Jornal*, 15 de Abril de 1915
O Jornal, 18 de Abril de 1915
O Jornal, 21 de Abril de 1915
Eh Real! 13 de Maio de 1915
- A Ideia Nacional*, 13 Abril de 1916
Exílio, Abril de 1916

1919-1926

- Como organizar Portugal
A opinião pública
- António Botto e o ideal estético
em Portugal
De Newcastle-on-Tyne Álvaro
de Campos escreve à *Contemporânea*
Carta ao autor de *Sachá*
Entrevista sobre a arte e
a literatura portuguesas
- Aviso por causa da moral
(Álvaro de Campos)
- Sobre um manifesto de estudantes
- Prefácio
- Posfácio
- Edgar Allan Poe
- Luís de Camões
- Athena
Entrevista sobre Athena
- Mário de Sá-Carneiro
O que é a metafísica? (Álvaro de Campos)
Apontamentos para uma estética
não-aristotélica (Álvaro de Campos)
- Acção* 1, 1 de Maio de 1919
Acção 2 e 3, 19 de Maio e 4 Agosto
de 1919
- Contemporânea* 3, Julho de 1922
- Contemporânea* 4, Outubro de 1922
Contemporânea 8, Fevereiro de 1923
- Revista Portuguesa* 23-24,
13 Outubro 1923
- Manifesto em folha volante,
Lisboa, 1923
- Manifesto em folha volante,
Lisboa, 1923
- António Botto, *Motivos de Beleza*,
Lisboa, 1923
- F. M. Cabral Metello, *Entrevistas*,
Lisboa, 1923
- E. A. Poe, *O Baile das Chamas*,
Lisboa, 1923
- Diário de Lisboa*, 4 de Fevereiro
de 1924
- Athena* 1, Outubro de 1924
Diário de Lisboa, 3 de Novembro
de 1924
- Athena* 2, Novembro de 1924
Athena 2, Novembro de 1924
- Athena* 3 e 4, Dezembro de 1924
e Janeiro de 1925

- Palavras iniciais
- A essência do comércio
- A coração C.I.F. inclui as despesas
com a factura consular?
- Como os outros nos vêem
- A inutilidade dos Conselhos Fiscais
e dos Comissários do Governo nos
Bancos e nas Sociedades Anónimas
- As algemas
- Régie, monopólio, liberdade
- A evolução do comércio
- Organizar
- O arquivo de correspondência
- Resposta ao inquérito
«Portugal, vasto império»
- Os preceitos práticos em geral e
os de Henry Ford em particular
- A reforma do calendário e
as suas consequências comerciais
- Aforismos, preceitos e considerações várias
- Carta-resposta a um inquérito de
Augusto Ferreira Gomes
(Álvaro de Campos)
Um grande português
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
25 de Janeiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
25 Janeiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
25 de Janeiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
25 de Janeiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
25 de Janeiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 2,
25 de Fevereiro de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 2 e
3, 25 de Fevereiro e 25 de Março de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 3,
25 de Março de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 4,
25 de Abril de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 4
e 5, 25 de Abril e 25 de Maio de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade*,
28 de Maio e 5 de Junho de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 6,
25 de Junho de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 6,
25 de Junho de 1926
- Revista de Comércio e Contabilidade* 1,
2, 3, 4, 5, 6
- A Informação*, 17 de Setembro de 1926
Sol, 30 de Outubro de 1926

1927-1935

- Ambiente (Álvaro de Campos)
Luís de Montalvor
- presença* 5, 4 Junho de 1927
O Imparcial, 13 de Junho de 1927

O provincianismo português	<i>O Notícias Ilustrado</i> , 12 de Agosto de 1928
Tábua bibliográfica – Mário de Sá-Carneiro	<i>presença</i> 16, Novembro de 1928
O Interregno – Defesa e justificação da Ditadura Militar em Portugal	opúsculo, 1928
Tábua bibliográfica – Fernando Pessoa	<i>presença</i> 17, Dezembro de 1928
Resposta a um inquérito sobre o fado	<i>O Notícias Ilustrado</i> , 14 de Abril de 1929
Prefácio	<i>Antologia de Poemas Portugueses Modernos</i> , Solução Editora, 1929
Nota (Álvaro de Campos)	<i>Catálogo do I Salão dos Independentes</i> , Lisboa, 1930
Depoimento sobre Aleister Crowley	<i>O Notícias Ilustrado</i> , 5 de Outubro de 1930
Entrevista sobre Aleister Crowley	<i>Girassol</i> , 16 de Dezembro de 1930
Poemas, de Paulino de Oliveira	<i>Descobrimto</i> , Verão-Outono, 1932
O caso mental português	<i>Fama</i> 1, Novembro de 1932
António Botto e o ideal estético criador	António Botto, <i>Cartas que me Foram Devolvidas</i> , Lisboa, 1932
Prefácio	Eliezer Kamenezky, <i>Alma Errante</i> , Lisboa, 1932
Prefácio	Luís Pedro, <i>Acrónios</i> , Lisboa, 1932
O que um milionário americano fez em Portugal	<i>Fama</i> , 10 de Março de 1933
Estudo crítico	António Botto, <i>António</i> , Lisboa, 1933
O homem de Porlock	<i>Fradique</i> 2, 15 de Fevereiro de 1934
Prefácio	Augusto Ferreira Gomes, <i>Quinto Império</i> , Lisboa, 1934
Entrevista sobre <i>Mensagem</i>	<i>Diário de Lisboa</i> , 14 de Dezembro de 1934
<i>A Romaria</i> , de Vasco Reis	<i>Diário de Lisboa</i> , 4 de Janeiro de 1935
Associações secretas	<i>Diário de Lisboa</i> , 4 de Fevereiro de 1935
<i>Ciúme</i> , de António Botto	<i>Diário de Lisboa</i> , 1 de Março de 1935
Poesias dum prosador	<i>Diário de Lisboa</i> , 11 de Novembro de 1935
Nota ao acaso (Álvaro de Campos)	<i>Sudoeste</i> , Novembro de 1935
Nós os de <i>Orpheu</i>	<i>Sudoeste</i> , Novembro de 1935

NOTAS

Esta edição recolhe todos os textos de intervenção crítica que Pessoa publicou durante a sua vida, quer na imprensa periódica quer sob as formas de folha volante ou folheto. Os artigos publicados em números sucessivos dos mesmos jornal ou revista aparecem como um todo, sendo dada em nota indicação desse detalhe.

Não se inclui um trabalho escolar em inglês, «Macaulay», publicado em *The Durban High School Magazine* em Dezembro de 1904. Esse ensaio vem reproduzido na íntegra no livro de Maria da Encarnação Monteiro *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*, Coimbra, 1961, pp. 17-22.

Exceptuam-se ainda, por não se terem podido encontrar os números da revista em que saíram (*Teatro: Jornal d'Arte* 2 e 3, em 1913), os artigos «Algumas considerações sobre a obra do sr. João de Barros» e «Palqueiros».

Acrescentam-se, em apêndice, três textos que só não foram publicados por Pessoa porque diferentes modos de censura o impediram, como adiante se explica.

O critério de arrumação é cronológico. Este critério é mantido mesmo contra a tentação de constituir conjuntos de artigos com evidentes afinidades, seja por serem publicados numa mesma revista, ou terem um mesmo tema, ou serem assinados por Álvaro de Campos. Os artigos cuja publicação ocorre segunda vez são seriados pela data da primeira publicação, sendo indicadas as diferenças que possam ocorrer na segunda.

Adaptam-se alguns dos títulos, de modo a ser mais fácil a identificação das matérias a que correspondem, ou para estabelecerem melhor um paradigma com os outros, sendo em nota apontado o título original da sua primeira publicação (que muitas vezes não é da responsabilidade de Pessoa).

Actualiza-se a ortografia e corrigem-se gralhas evidentes.

Seguem-se, como roteiros indispensáveis, *Fernando Pessoa – Esboço de uma Bibliografia*, de José Blanco (Lisboa, IN-CM, 1983), e *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, de João Rui de Sousa (Lisboa, IN-CM e BN, 1988).

A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico

Publicado em três números sucessivos de *A Águia*, o de Setembro (capítulos I, II e III), o de Novembro (capítulos IV e V) e o de Dezembro de 1912 (capítulos VI, VII e VIII).

Uma réplica ao sr. dr. Adolfo Coelho

Adolfo Coelho, filólogo e lente da Faculdade de Letras, citara com displicência os artigos de Pessoa sobre a «nova poesia», sem sequer nomear o autor, na sua resposta a um inquérito organizado por Boavida Portugal em que se perguntava aos intelectuais portugueses se consideravam existir um renascimento literário.

Esta réplica é retomada em 1915 no volume *O Inquérito Literário*, que reúne as peças do inquérito realizado em 1912.

Resposta ao inquérito «O mais belo livro dos últimos trinta anos»

Surge no jornal *República*, onde Pessoa é apresentado como «Escritor, crítico de arte».

Crónica decorativa

O título genérico da secção do jornal republicano *O Raio*, de que só chega a sair esta peça sem título, é «Crónicas Decorativas».

Crónica da vida que passa...

Esta secção de *O Jornal*, que é dirigido por Boavida Portugal, tem outros colaboradores, por exemplo o modernista Albino de Meneses.

O preconceito da ordem

Primeiro publicado no *Eh Real!*, é depois republicado em *Portugal*, semanário republicano, a 12 de Dezembro do mesmo ano de 1915, sem diferenças assinaláveis.

A opinião pública

Publicado em dois números sucessivos do jornal sidonista *Acção*, órgão do Núcleo de Acção Nacional, dirigido por Geraldo Coelho de Jesus, tem no final da segunda parte a menção «(conclui)», que indica que havia de ter uma terceira parte em conclusão (que não teve). A divisão das duas partes publicadas é aqui marcada pela inclusão dos numerais romanos, mas fica a notar-se no texto por, na parte II, existir a frase «no anterior artigo».

Carta ao autor de Sachá

O livro de Francisco Manuel Cabral Metello *Sachá. Comentários à Vida Moderna*, é uma peça de teatro sobre ricos ociosos na Lisboa dos salões, teatros e concertos.

Entrevista sobre a arte e a literatura portuguesas

Com o título completo «O escritor Fernando Pessoa expõe-nos as suas ideias sobre os vários aspectos da arte e da literatura portuguesas», esta entrevista é realizada pelo poeta e jornalista Alves Martins.

Sobre um manifesto de estudantes

Este manifesto vem fechar uma polémica que tinha começado nas páginas da *Contemporânea* com o artigo de Pessoa «António Botto e o ideal estético em Portugal», a que se seguira um artigo de Álvaro Maia nas páginas da mesma revista, e em que Raul Leal entrara com o folheto *Sodoma Divinizada*. Desencadeia-se então a ira da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, capitaneada por Pedro Teotónio Pereira, sob a forma de um manifesto, exigindo a apreensão pela polícia das *Canções* de António Botto e do referido folheto de Raul Leal (ambos publicados pela Olisipo, editora de que Pessoa é proprietário), bem como de *Decadência*, de Judith Teixeira. Esses textos encontram-se reunidos em Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, edição de Aníbal Fernandes, Lisboa, Hiena, 1989.

Este manifesto de Pessoa sobre um manifesto de estudantes contra um manifesto de Raul Leal (sendo este, por sua vez, contra um artigo de Álvaro Maia sobre um artigo de Pessoa sobre António Botto), não tem sido transcrito na íntegra.

Prefácio a Motivos de Beleza, de António Botto

Tem o título «Notícia» e vem a abrir o livro.

Posfácio a Entrevistas, de Francisco Cabral Metello

É um livro de contos breves com um apêndice, «Palavras da crítica», que inclui «Uma carta de Aquilino Ribeiro» e «Palavras de Fernando Pessoa».

Edgar Allan Poe

Texto que serve de apresentação a dois pequenos volumes, *William Wilson* e *O Baile das Chamas*, e que em 16 de Setembro de 1928 virá reproduzido em *O Notícias Ilustrado*.

Atena

Primeiro texto de *Athena*, revista dirigida por Pessoa e Ruy Vaz. O nome da revista é mantido com a grafia que lhe deu Pessoa, mas, aqui, o título implica de modo directo o nome da deusa, pelo que se escolhe a grafia actualizada, como no caso de Apolo, por exemplo.

Palavras iniciais da Revista de Comércio e Contabilidade

Intitulado simplesmente «Palavras iniciais».

A inutilidade dos Conselhos Fiscais e dos Comissários do Governo nos Bancos e nas Sociedades Anónimas

Artigo assinado por Pessoa e Francisco Caetano Dias, director da revista.

As algemas

Mais tarde, a abrir o nº 6 da *Revista de Comércio e Contabilidade*, datado de 25 de Junho de 1926 mas publicado no final do ano, e sob o título «O Manifesto Internacional», pode ler-se, da lavra de Pessoa: «Assinado por 181 banqueiros e comerciantes de vários países europeus e dos Estados Unidos da América, e marcan-temente, entre eles, por 42 dos nomes de maior relevo na grande finança e indústria de Inglaterra, foi tornado público em Outubro deste ano o curioso manifesto que, em tradução fidelíssima, damos a seguir na íntegra». Seguem-se duas páginas de tradução de um documento intitulado «Apelo em favor da remoção de restrições ao comércio europeu». E Pessoa conclui: «Não será imodesto nem descabido que chamemos a atenção dos que acabaram de ler este Manifesto para o artigo intitulado “As algemas”, que publicamos de p. 17 a p. 24 do presente volume».

Régie, monopólio e liberdade

Dividido por dois números da revista, indicam-se as duas partes do artigo com numerais romanos.

Republicado tal e qual, e também em duas partes, a 31 de Junho e a 1 de Agosto de 1926, em *A Informação*.

Organizar

Republicado no bi-semanário *Sol* em 4 de Agosto de 1926.

O arquivo de correspondência

Vem dividido em dois números sucessivos. Marca-se a primeira e a segunda partes com numerais romanos.

Resposta ao inquérito «Portugal, vasto império»

A primeira pergunta, com a resposta e o respectivo comentário, deste «depoimento do escritor Fernando Pessoa» ao «inquérito nacional» organizado por Augusto da Costa, saem num dia, e o restante noutro. Os comentários do inquiridor às respostas foram suprimidos.

O inquérito será publicado em livro em 1934, com diferenças de pormenor.

Aforismos, preceitos e considerações várias

Fragmentos disseminados ao longo dos seis números da Revista de Comércio e Contabilidade.

Carta-resposta a um inquérito de Augusto Ferreira Gomes

Em introdução à resposta ao inquérito de *A Informação*, jornal dirigido por Homem Cristo Filho, Augusto Ferreira Gomes escreve o seguinte, também sob a forma de carta:

«Exm.º Sr. Álvaro de Campos:

Recebi hoje, inesperadamente, as respostas ao inquérito de *A Informação*.

Li-as com atenção. Tomei nota. Vou publicá-las por este simples dever de dar publicidade a todas as opiniões que me aparecem na mesa de trabalho, mesmo as mais parvas.

As suas repostas não pertencem a essa categoria – são suas. E por tal lhas publico, mas deixe-me lhe diga que, de hoje em diante, embora continue a ter por V. Ex.^a a mesma admiração que me vem de larga data, fico obrigado a não conhecer mais, pessoalmente, a pessoa de V. Ex.^a.

Como o que me interessa são as suas personalidades, lerei com atenção os seus futuros livros ou poemas e isso me bastará.

De V.Ex.^a

Augusto Ferreira Gomes».

Um grande português

Este esclarecimento do sentido da expressão «conto do vigário» vai ser repetido em *O Notícias Ilustrado* a 18 de Agosto de 1929, mas aí expurgado de todas as passagens não exclusivamente narrativas. Por exemplo, o último parágrafo desta versão original é suprimido. Além disso, fazem-se nessa republicação retoques na sintaxe, por forma a torná-la mais «fácil».

Luís de Montalvor

A seguir a esta apresentação de Pessoa, segue-se a transcrição de cinco poemas de Luís de Montalvor: três sonetos, o I, o II e o V da série *Infante; Canção*, sem o título; e *A Vida*.

O Interregno – Defesa e justificação da Ditadura Militar em Portugal

Opúsculo editado pelo Núcleo de Acção Nacional (e, segundo informa João Rui de Sousa na *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, p. 162, saído antes de Dezembro), e que em 1935 há-de ser reproduzido, a seguir à morte de Pessoa, nos últimos números do semanário *Bandarra*: a 14, 21 e 28 de Dezembro de 1935, e 11 de Janeiro de 1936.

Tábua bibliográfica – Fernando Pessoa

Tal como a «Tábua bibliográfica» sobre Sá-Carneiro, é uma colaboração não assinada.

Prefácio à Antologia de Poemas Portugueses Modernos

Preparada para sair em fascículos, só os três primeiros foram publicados pela Solução Editora. É uma antologia preparada por Pessoa e António Botto, que este concluirá e publicará completa em 1944.

Nota

Texto publicado, sem título, no *Catálogo do I Salão dos Independentes*.

Testemunho sobre Aleister Crowley

Reportagem assinada por Augusto Ferreira Gomes e intitulada «O mistério da Boca do Inferno», num número da edição semanal do *Diário de Notícias* que dedica a capa ao assunto.

Entrevista sobre Aleister Crowley

Não assinada, vem sob o título: «Aleister Crowley foi assassinado? Um novo aspecto do caso da “Boca do Inferno”».

Poemas, de Paulino de Oliveira

Na secção «Notas» da revista *Descobrimento*, dirigida por João de Castro Osório, surge o artigo «Sobre os *Poemas* de Paulino de Oliveira» (poeta que é o pai do director), em que se transcreve uma carta de Pessoa – aqui recuperada – e outra de Joaquim de Carvalho, considerados «dois dos raros espíritos críticos da nossa terra».

O caso mental português

Publicado numa revista dirigida por Augusto Ferreira Gomes: *Fama*.

António Botto e o ideal estético criador

Integrado, com este título, na «Marginália» de *Cartas que me Foram Devolvidas*, de António Botto, onde também figura um «Ensaio crítico de José Régio».

Estudo crítico em António, de António Botto

Incluído no livro de António Botto, o título exacto é «“António”». Estudo crítico de Fernando Pessoa».

Prefácio a Acrónios, de Luís Pedro

Luís Pedro Moitinho de Almeida é filho do dono de um dos escritórios em que Pessoa trabalha.

Prefácio a Quinto Império, de Augusto Ferreira Gomes

Antes do «Prefácio», há a dedicatória grafada em maiúsculas: «A Fernando Pessoa, nascido no ano certo».

A Romaria, de Vasco Reis

O comentário inicial de Pessoa é seguido por «um trecho e os dois sonetos finais do auto lírico de Vasco Reis».

Associações secretas

Este artigo, depois da sua publicação no *Diário de Lisboa*, será retomado num opúsculo, editado pelo Grande Oriente Lusitano, com o título *A Maçonaria vista por Fernando Pessoa*. Essa reedição é uma versão reduzida do artigo, do qual são cortados sete parágrafos (antes dos dois últimos). Mantém-se a versão original.

Ciúme, de António Botto

A publicação deste artigo no *Diário de Lisboa* tem como título completo «Dois poetas. Como Fernando Pessoa vê António Botto. O seu lirismo e a sua paixão».

Crónica da vida que passa... VII

Escrito para a secção de *O Jornal* «Crónica da vida que passa...», já não foi publicado, dado o seu director, Boavida Portugal, ter suspenso a colaboração de Pessoa.

Publicado pela primeira vez em: Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966, p. 65.

Carta para A Capital

Álvaro de Campos entra com esta carta na polémica à volta de *Orpheu*. Já o havia tentado com uma outra carta para o *Diário de Notícias* de 4 de Junho de 1915, que não chega a ser publicada, ou, talvez, sequer enviada (*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. 412-414). Agora, também só meio parágrafo dela é publicado, numa notícia cujo título, «Antipático Futurismo», tem um subtítulo ainda mais eloquente: «Os poetas do “Orpheu” não passam, afinal, de criaturas de maus sentimentos» (*A Capital*, 6 de Julho de 1915). O meio parágrafo publicado é aquele, último, em que se

alude ao acidente de Afonso Costa com um carro eléctrico. Esta carta de Álvaro de Campos foi repudiada publicamente, de imediato, por vários poetas órficos, Alfredo Guisado, Almada Negreiros, António Ferro e Mário de Sá-Carneiro.

Transcreve-se na íntegra a carta que *A Capital* apenas em parte cita, e que se encontra em *Fernando Pessoa Hóspede e Peregrino*, catálogo de uma exposição organizada por Teresa Rita Lopes e Maria Fernanda de Abreu, Lisboa, S.E.C., 1983, p. 205.

Profecia italiana

Artigo destinado ao *Diário de Lisboa* e cortado pela censura, transcrito em *Fernando Pessoa: o Último Ano*, catálogo de uma exposição organizada por Teresa Sobral Cunha e João Rui de Sousa, Lisboa, BN, 1985 (pp. 121-122).

POSFÁCIO

*Un volume de Critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers,
considéré du point de vue strictement littéraire.*

Mallarmé, *Propos sur la Poésie*

*E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é (...)
disjecta membra (...).*

Fernando Pessoa, «O homem de Porlock»

O objectivo deste volume é reunir todos os textos por Pessoa publicados que não sejam de poesia ou ficção: todos os textos de teoria, de divulgação e até de provocação, sem excepção de temas, desde a arte ao comércio passando pela política e a sociologia. Isto é, todos os textos de crítica.

Crítica?

Difícil uma reunião dos textos de crítica de Pessoa.

É que em Pessoa não há crítica pura e simples. No mínimo artigo, resposta a um inquérito ou entrevista, se encontra um *quantum* de ficção. A não ser assim, como se entenderia a defesa de Pascoaes e dos saudosistas em 1912, e em 1913 a ruptura com eles? Ou como entender o interesse por António Botto, um poeta menor que é integrado num universo de que passa a ser personagem típica? E, quanto ao seu prefácio a um livro de Eliezer Kamenezky cuja qualidade é muito abaixo do suportável, a apropriação por Pessoa

da «alma errante» como mito não terá muito mais a ver com a parte de judeu que em si mesmo sublinha?

Depois, é intencionalmente marcado o traço ficcional de muitas colaborações, desde aquelas que escreveu para as secções «Crónicas da vida que passa...» e «Crónicas decorativas» até à que se intitula «Um grande português», para não falar das mistificações jornalísticas em torno da figura do mago Aleister Crowley.

Outro exemplo da radical ambiguidade crítico-ficcional em Pessoa é o de «Fábula», que pode ser, pelo menos, um poema em prosa, um conto breve e uma prosa crítica; escolher aqui a pertinência crítica é uma aposta de leitura.

E, se não parece oferecer dúvidas que um conto como *O Banqueiro Anarquista* não tem lugar num volume deste tipo, já não é nada óbvio que os fragmentos de Álvaro de Campos *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* não tenham a dimensão crítica, nem que se deva incluir o artigo «O que é a metafísica?» e excluir o monólogo sensacionista *Ultimatum*, ambos igualmente de Álvaro de Campos, até porque o primeiro faz referência ao segundo. E o facto é que as *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* fazem parte das *Páginas de Doutrina Estética* organizadas por Jorge de Sena, e *Ultimatum* vem no volume *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* organizado por Joel Serrão (que, neste último caso, colige sobretudo inéditos), duas importantes edições dos textos críticos de Pessoa. Aqui, no entanto, consideraram-se como peças típicas da ficção poética dos heterónimos, e não ensaios críticos que pudessem ser dessa ficção destacáveis.

De todo o modo, o caso dos textos críticos assinados por Álvaro de Campos é de uma ambiguidade especialmente inextricável, pois não se sabe até que ponto podem ser colocados a par dos textos críticos ortónimos, embora sendo de crítica em segundo

grau, ou até que ponto elaboram uma teoria ou um juízo cuja função é servir um sistema imaginário de relações entre personagens de «autores». Repare-se como os próprios artigos «teóricos» que Álvaro de Campos publica na *Athena* são, sem diferença nem hierarquia, uma discussão de pontos precisos da poética moderna, onde paira a sombra de Nietzsche, e ficções que ajudam a dar corpo à personagem de Álvaro de Campos.

Um caso no outro extremo é o da *Revista de Comércio e Contabilidade*. Nela Pessoa publica ensaios sobre o comércio mas também preceitos práticos, por vezes de grande minúcia, sobre aspectos concretos da vida comercial, que enquanto empregado de escritório conhece por dentro. Não parece haver aqui um fiapo de ficção, antes a secura de um livro de instruções, efeito que parece até retirar a esses textos, em simultâneo, a qualidade de textos de «crítica» – a não ser em certos artigos de carácter geral sobre o comércio. Esta variabilidade de registos e de ângulos de visão está patente na série de fragmentos «Aforismos, preceitos e considerações várias». Pessoa publica ainda artigos que são montagens de traduções ou citações de excertos ligadas por rápidos comentários – «A cotação C.I.F. inclui as despesas com a factura consular?» e «A reforma do calendário e as suas consequências comerciais» – ou traduções de um único texto com um comentário – «Como os outros nos vêem» e «O Manifesto Internacional». Incluem-se aqui todos menos o último, em que a parte de Pessoa, além da tradução de um documento, se limita a uma apresentação breve e uma conclusão que remete para o seu artigo «As algemas» (apresentação e conclusão que na nota a este artigo integralmente se transcrevem).

O tempo tem sobre nós demasiado império. Pretendemos sempre organizar, classificar, distinguir, «reescrever para tornar mais claro», desfazer o tempo em temporalidades, linhas paralelas, sobrevivências, ligações subterrâneas. O próprio Pessoa insiste na ideia de organização, que constitui um dos seus temas favoritos, do mesmo modo que muitas vezes define como essencial a vontade de síntese (decerto fantasia compensatória, pois as suas próprias práticas artística e intelectual são dispersas e paradoxais).

De todo o modo, não é essa ambição estruturante a que neste livro se encontra, mas outra mais modesta. A unir os artigos entre si está o simples fio da cronologia. E aceita-se a dispersão que esse fio implica: a uma entrevista se sucedendo um manifesto ou um prefácio pelo simples facto de as suas datas de publicação assim o ordenarem. O que se ganha pelo respeito do tempo é a dimensão da História que estes textos são.

Grande parte do interesse da sucessão cronológica dos textos por Pessoa publicados está em mostrar que existem ciclos, correspondendo a certos lugares de publicação e a zonas temáticas. Um bom exemplo é a própria abertura – da carreira crítica de Pessoa e deste livro –, com os quatro artigos sobre a nova poesia portuguesa. E há constatações imediatas, como a da grande, e única, interrupção de três anos que encontramos nas publicações críticas de Pessoa, entre 1916 e 1919.

A observação da História pode ser iluminadora, por outro lado, no que ajuda à própria compreensão das leis gerais deste universo – ou seja, o fio cronológico dos textos pode tornar legíveis conexões teóricas: quando se dá conta de que Campos dialoga com Pessoa numa sequência de artigos que são como que as réplicas, em

cena de papel, de uma peça de teatro teórico (*Athena*); ou quando se percebe que há temas que permanecem, por exemplo o paganismo de António Botto; ou ainda que pode verificar-se um corte violento, e no entanto sem solução de continuidade, entre uma publicação de arte como *Athena* (1924-1925) e outra como a *Revista de Comércio e Contabilidade* (1926) – arte e comércio se sucedendo como pólos que se tocam.

Comércio que se aproxima da arte, em Pessoa, de um modo concreto: logo a seguir a 1926, Bernardo Soares, empregado de escritório comercial, é fixado na sua forma definitiva de personagem, e em 1929 começam a publicar-se os primeiros excertos do seu *Livro do Desassossego*.

Três fases

Encontra-se um seguimento de nomes de revistas e de jornais como definindo conjuntos, de forma quase perfeita até 1926, entre os materiais reunidos: *A Águia* em 1912, *O Jornal* em 1915, a *Ação* em 1919, a *Contemporânea* em 1922-1923, a *Athena* em 1924-1925, a *Revista de Comércio e Contabilidade* em 1926. Depois, apesar da importância de publicações como a *presença* em 1927-1928, o *Diário de Lisboa* em 1934-1935 e *Sudoeste* em 1935, a dispersão mais evidente prova uma fase última de menor militância exterior, tendo a enquadrá-la dois longos textos de reflexão política entre si contraditórios: um de apoio à ditadura militar que levaria ao Estado Novo, em 1928, outro de defesa da Maçonaria, em 1935.

(1) Os anos 1912 a 1916 são os da revolução artística a que se chama Vanguarda. Daí que a primeira fase seja a da virulência crítica. Em vários artigos que Pessoa escreve em 1913, contra Afonso

Lopes Vieira ou Manuel de Sousa Pinto, ela está já prefigurada, embora seja nas suas várias colaborações para a secção «Crónica da vida que passa...» que atinge a sua culminância, e se transforma, de facto, de um exercício de crítica numa afirmação vanguardista, numa bofetada ao senso comum. E Álvaro de Campos entrará por direito próprio em cena, criando em Julho de 1915 (com uma carta para *A Capital* que se transcreve em apêndice) uma enorme comovção pública com os seus insultos aos jornalistas e a Afonso Costa.

Faz parte desta estética da provocação, ou da atitude geral que a sustenta, uma característica hiperbólica que se encontra desde os primeiros artigos, com o reiterado anúncio de um «supra-Camões» que não pode ser outro que não ele, Pessoa (ou, sem dúvida, Álvaro de Campos, o da grande, supra-camonianiana *Ode Marítima*). Hipérbole que se repete, por exemplo, no artigo sobre *Orpheu*, em que sugere a sua própria genialidade e a dos amigos. E que herdará com naturalidade Álvaro de Campos, quando, no último ano («Nota ao acaso»), apontar Alberto Caeiro como «o único poeta inteiramente sincero do mundo».

(2) A partir de 1919 e de «Como organizar Portugal», o tom da intervenção de Pessoa muda por completo. Imprevisível até então, trata agora de fazer uma análise político-histórica, que conclui pela urgência da industrialização do país. Opinião crítica que um economista ou sociólogo dos mais sérios subscreveria. Acabaram-se os paradoxos sistemáticos, as provocações gratuitas. Trata-se, não apenas de agitar, ou já não, mas de influenciar. É a segunda fase, de 1919 a 1926. São os anos das publicações em que se empenha profundamente. É o momento de instalação de um desejo de razão prática, quer pela sua crítica política da democracia (*Ação*), quer pela apresentação encenada da sua arte poética (*Athena*), quer pela teoria económica e pela pedagogia da organização no trabalho (*Revista de Comércio e Contabilidade*).

(3) Os últimos anos, de 1927 a 1935, são já marcados por uma nova revista, a *presença*, e uma nova geração. Uma nova situação política também – que Pessoa e'logia, num folheto, *O Interregno*, que mais tarde havia de repudiar. São anos de publicações soltas, em que se fere cada vez mais a nota do Quinto Império, que o livro *Mensagem* tornará a chave de ouro da sua vida. É a terceira fase (a própria carreira de Pessoa imitando, assim, a tripartição obsessiva que anima os seus textos críticos).

Da tradição editorial

A poesia inédita e dispersa de Pessoa, a do ortónimo e a dos três heterónimos, é publicada pela primeira vez, em livros preparados por João Gaspar Simões e Luís de Montalvor, entre 1942 e 1944.

Em 1944, o volume, prefaciado por Álvaro Ribeiro, *A Nova Poesia Portuguesa*, integra os três artigos de *A Águia* e a resposta a Adolfo Coelho com esse tema. São os primeiros quatro textos críticos de Pessoa, que formam um todo.

E, em 1946, sai a antologia de Jorge de Sena *Páginas de Doutrina Estética*. Inclui vários artigos publicados, mais algumas cartas postumamente reveladas, sobretudo a carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos. Neste caso, o efeito é ensaístico, no sentido em que se trata de uma proposta de leitura de Pessoa por Jorge de Sena acompanhada de antologia a propósito, com boa cópia de notas que tudo explicam, e critério do antologador devidamente exposto (por exemplo, o artigo de *Exílio* «Movimento sensacionista» é considerado dispensável). O lugar desta recolha, porém, é capital na história da leitura de Pessoa.

Petrus, no seu labor quase isolado a partir do início da década de 50, em recolhas como *Apreciações Literárias, Sociologia do*

Comércio, Crônicas Intemporais, Ensaio Político, Hiram, etc., constitui um exemplo particular da atenção que tem sido dada às prosas críticas de Pessoa. Não tanto pela rigorosa transcrição dos textos, que muitas vezes nem sequer identifica, integrando-os em montagens com acrescentos de comentário, mas sobretudo pela revelação que faz de textos perdidos em revistas e jornais, assim dados a ler.

Os artigos sobre comércio têm uma reedição em 1969, por Eduardo Freitas da Costa, *Textos para Dirigentes de Empresas*, e outra em 1986, por António Mega Ferreira, *O Comércio e a Publicidade*, ambas publicadas pela Cinevoz.

A antologia de Jorge de Sena é ampliada em 1980, pela Ática, sob o título *Textos de Crítica e de Intervenção*. Contém diferenças importantes, como a ausência de notas (e até de indicação do nome do organizador), e a arrumação separada dos artigos de Álvaro de Campos e dos artigos de Pessoa.

ÍNDICE

1912-1916

A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada	7
Reincidindo	18
A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico . .	36
Uma réplica ao sr. dr. Adolfo Coelho	68
Naufrágio de Bartolomeu	78
Coisas estilísticas que aconteceram a um gomil cinzelado que se dizia ter sido batido no céu, em tempos da velha fábula, por um deus amoroso	81
3	84
As caricaturas de Almada Negreiros	88
Balança de Minerva – Aferição	91
Resposta ao inquérito «O mais belo livro dos últimos trinta anos»	93
Crónica decorativa	94
A quadra popular	99
Para a memória de António Nobre	100
Fábula	102
<i>O Inquérito Literário</i> , de Boavida Portugal	103
Crónica da vida que passa... I	105
<i>Orpheu</i> – Revista Trimestral de Literatura – n.º 1	107

Crónica da vida que passa... II	109
Crónica da vida que passa... III	112
Crónica da vida que passa... IV	114
<i>O Varre Canelhas</i> , de Joaquim Leitão	116
Crónica da vida que passa... V	118
Crónica da vida que passa... VI	120
O preconceito da ordem	122
Resposta ao inquérito «Qual Tem Sido a Influência da Nova Geração na Vida Portuguesa?»	126
Movimento sensacionista	127

1919-1926

Como organizar Portugal	133
A opinião pública	148
António Botto e o ideal estético em Portugal	173
De Newcastle-on-Tyne Álvaro de Campos escreve à <i>Contemporânea</i>	186
Carta ao autor de <i>Sachá</i>	190
Entrevista sobre a arte e a literatura portuguesas	194
Aviso por causa da moral (Álvaro de Campos)	200
Sobre um manifesto de estudantes	202
Prefácio a <i>Motivos de Beleza</i> , de António Botto	210
Posfácio a <i>Entrevistas</i> , de Francisco Cabral Metello	212
Edgar Allan Poe	213
Luís de Camões	215
Atena	217

Entrevista sobre <i>Athena</i>	224
Mário de Sá-Carneiro	227
O que é a metafísica? (Álvaro de Campos)	231
Apontamentos para uma estética não-aristotélica (Álvaro de Campos)	236
Palavras iniciais da <i>Revista de Comércio e Contabilidade</i>	246
A essência do comércio	249
A cotação C.I.F. inclui as despesas com a factura consular?	256
Como os outros nos vêem	260
A inutilidade dos Conselhos Fiscais e dos Comissários do Governo nos Bancos e nas Sociedades Anónimas	264
As algemas	268
<i>Régie</i> , monopólio, liberdade	280
A evolução do comércio	293
Organizar	306
O arquivo de correspondência	312
Resposta ao inquérito «Portugal, Vasto Império»	326
Os preceitos práticos em geral e os de Henry Ford em particular	333
A reforma do calendário e as suas consequências comerciais	343
Aforismos, preceitos e considerações várias	350
Carta-resposta a um inquérito de Augusto Ferreira Gomes (Álvaro de Campos)	361
Um grande português	364

1927-1935

Ambiente (Álvaro de Campos)	367
Luís de Montalvor	369
O provincianismo português	371
Tábua bibliográfica – Mário de Sá-Carneiro	374
O interregno – Defesa e justificação da ditadura militar em Portugal	376
Tábua bibliográfica – Fernando Pessoa	404
Resposta a um inquérito sobre o fado	408
Prefácio à <i>Antologia de Poemas Portugueses Modernos</i> . .	409
Nota (Álvaro de Campos)	411
Depoimento sobre Aleister Crowley	412
Entrevista sobre Aleister Crowley	425
<i>Poemas</i> , de Paulino de Oliveira	432
O caso mental português	434
António Botto e o ideal estético criador	442
Prefácio a <i>Alma Errante</i> , de Eliezer Kamenezky	459
Prefácio a <i>Acrónios</i> , de Luís Pedro	471
O que um milionário americano fez em Portugal	474
Estudo crítico em <i>António</i> , de António Botto	482
O homem de Porlock	490
Prefácio a <i>Quinto Império</i> , de Augusto Ferreira Gomes .	493
Entrevista sobre <i>Mensagem</i>	496
<i>A Romaria</i> , de Vasco Reis	498
Associações secretas	500
<i>Ciúme</i> , de António Botto	514
Poesias dum prosador	518

Nota ao acaso (Álvaro de Campos)	520
Nós os de <i>Orpheu</i>	522

Apêndice

Crónica da vida que passa... VII	527
Carta para <i>A Capital</i> (Álvaro de Campos)	529
Profecia italiana	530

<i>Índice de autores citados</i>	535
<i>Origem dos textos</i>	539
<i>Notas</i>	543
<i>Posfácio</i>	555