


ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA



**A ARTE**  
**E**  
**A VIDA**



PÓRTO — 1941

LIVRARIA JOAQUIM MARIA DA COSTA

**CADERNOS AZUIS**

Shi

ALIA SOMA O

CO  
L  
L

1875-1876

CADERNOS AZUIS

PUBLICADOS

1 - O CENSO EM MACHADO  
2 - A VIDA E A MORTE DE MACHADO

A SEGUIR

3 - A MORTE DE MACHADO  
4 - A MORTE DE MACHADO

# CADERNOS AZUIS

## PUBLICADOS

- 1 — O CINEMA EM MARCHA, *Ensaio* — Manuel de Azevedo.
- 2 — A ARTE E A VIDA, *Conferência* — António Ramos de Almeida.

## A SEGUIR

- 3 — AURORA E CREPÚSCULO DUMA IDADE, *Ensaio* — Júlio Filipe.

OPRAS DO AUTOR

PUBLICADAS

## A ARTE E A VIDA

NO PREÇO

A PUBLICAR

SANGUE — Ombudsman e a Nova Constituição

Crítica e Polemica

BALANÇO AO NOVO SÉCULO A ARTE — Ombudsman e

Filosofia e Crítica

A APLICAÇÃO DA TEORIA GERAL DO DIREITO DE  
HANS KELSEN AO DIREITO INTERNACIONAL PRIVADO E  
AO DIREITO INTERNACIONAL PÚBLICO.  
A IMPORTÂNCIA DO REFERENDO NO REGIME DE  
HOSIUS DA DO DIREITO NA EXPERIÊNCIA DE COLÔMBIA E  
A SUA APLICAÇÃO NA MENTALIDADE JURÍDICA DO PAÍS

# OBRAS DO AUTOR

## PUBLICADAS

### Poesia :

SINAL DE ALARME — *Poemas*, Coimbra, 1938.

SINFONIA DA GUERRA — *Poema*, Edições «Sol Nascente»,  
Pôrto, 1939.

### Crítica e Polémica :

A ARTE E A VIDA — *Conferência*, «Cadernos Azuis»,  
Pôrto, 1941.

### Filosofia e Direito :

A TEORIA PURA DO DIREITO DE HANS KELSEN —  
*Dissertação de licenciatura em ciências jurídicas*, Suplemento ao volume xv  
do *Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra*.

## NO PRELO

VÉSPERA — *Novela*.

## A PUBLICAR

### Poesia :

SANGUE — Contribuição para o «Novo Cancioneiro».

### Crítica e Polémica :

FALANDO AO POVO SÔBRE A ARTE — *Conferências e discursos*.

### Filosofia e Direito :

A APLICAÇÃO DA TEORIA PURA DO DIREITO DE  
HANS KELSEN AO DIREITO INTERNACIONAL PRIVADO E  
AO DIREITO INTERNACIONAL PÚBLICO.

A IMPORTÂNCIA DO RESSURGIMENTO DO ENSINO DA  
FILOSOFIA DO DIREITO NA UNIVERSIDADE DE COIMBRA E  
A SUA PROJECCÃO NA MENTALIDADE JURÍDICA DO PAÍS.

**ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA**

---

A

# **ARTE E A VIDA**

Para esclarecimento e compreensão da literatura  
moderna portuguesa e da estéril polémica  
arte pura e arte social



**CADERNOS AZUIS**

LIVRARIA JOAQUIM MARIA DA COSTA

PÔRTO / 1941

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

# ARTE E A VIDA

Um ensaio sobre a arte e a vida  
em Portugal e no estrangeiro



CADERNOS AZUIS  
LIVRARIA JOAQUIM MARIA DA COSTA

Imprensa Portuguesa—108, Rua Formosa, 116—Pórtio



MINHAS SENHORAS  
MEUS SENHORES:

No momento que passa, neste angustioso instante histórico, quando a Europa e o Mundo se debatem na segunda guerra imperialista, quando a mocidade está outra vez condenada a morrer antes de ter vivido a vida, parecerá crime vir falar-vos em Arte ou em Cultura.

Enquanto nós aqui estamos frente a frente, os senhores para me ouvir e eu para vos falar, há aviões despejando toneladas de metralha sôbre as principais cidades da Europa, há milhares de pessoas refugiadas nas catacumbas dos abrigos, há navios afundando-se no alto mar. Quere dizer: enquanto nós estamos aqui saboreando a paz, lá fora, há guerra. E na guerra, um litro de combustível vale mais do que a Vénus de Milo, um porta-aviões mais do que o Museu do Louvre, o hangar de um aeródromo mais do que a catedral de Reims...

Mas por ser assim, é que, apesar da nossa aparente passividade, nós estamos combatendo; nós estamos, neste momento, empenhados com heroísmo maior, na verdadeira luta que combate uma luta fictícia e falsa; nós estamos lutando pela vida contra a morte, dizendo alto que apesar da morte ser semeada dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, a vida nasce a cada momento e se conservará intacta, para lá de todos os desvairados atentados que no seu próprio seio se criem e medrem.

Nós estamos afirmando que a Vénus de Milo sempre vale mais do que um torpedo, uma bomba ou um litro de combustível; que o Louvre sempre vale mais do que o

Ark Royal; que a catedral de Reims sempre vale mais do que o hangar de um aeródromo qualquer. Mais do que isso, nós estamos afirmando a complexidade, a riqueza e o verdadeiro sentido da vida. É que a Vénus de Milo, o Museu do Louvre, a Catedral de Reims não são relíquias mortas do passado, mas representam a fôrça e a grandeza do homem através das suas idades de libertação.

Nós estamos aqui afirmando a utilidade da Arte e da Cultura, que na guerra parecem ainda mais inúteis do que nos ensaios daqueles escritores mistificadores cuja consciência mistificada os leva a afirmar, com a inutilidade da Arte, a sua própria inutilidade.

Nós estamos aqui afirmando a inter-dependência íntima entre a Vida, a Cultura e a Arte, o todo constituído pela existência do homem na sociedade, o estabelecimento, o progresso e a riqueza da vida social.

Sim, meus senhores, falar da Arte ou da Cultura é falar da Vida. Não há Arte nem Cultura independentes da Vida e da Realidade. É na Vida que a Arte e a Cultura têm as suas raízes mais profundas. Só o formalismo estéril de uma cultura em crise, que corresponde à depravação de uma consciência, é que pode afirmar o contrário. A Cultura e a Arte são elementos de Vida, emanam da Realidade. E porque a Cultura e a Arte são Vida, é que todo o logicismo formal que surge para as separar, além de demonstrar a agonia daqueles que ainda o usam como expressão dialéctica, se apresenta superficial, caricato e até ridículo perante a seriedade do momento que vivemos.

Só em pura lógica formal é que se pode separar a Arte da Vida, mais ainda, só em pura lógica formal é que tal pseudo-problema pode ser levantado, discutido e solucionado ao bel-prazer daquele que o levantou. Mas, em pura lógica formal todos os «problemas» lógico-formais são legítimos. O que é preciso, o que é essencial, é antes saber-se que não existem problemas humanos de pura lógica formal; mais, que colocar um problema

humano em tѐrmos lѐgico-formais   mistific -lo, false -lo, retirar-lhe todo o seu conteúdo, transformá-lo numa rixa abstrata de palavras.

Tanto a Cultura como a Arte representam muito mais do que um conjunto de problemas formais, muito mais do que pura lѐgica.

Entre tѐdas as actividades do homem existe uma interdependência permanente e concreta, uma concatena o material e íntima, que não podem ser desmentidas pelos malabarismos formais, mesmo os mais hábeis, mesmo os aparentemente mais inteligentes.

Esta nossa posi o não nos leva — como muitos mal intencionados, manietados intelectualmente pelo seu próprio formalismo, pretendem fazer crer — a negar a classifica o das ciências, a diversidade dos métodos, a variedade, ou melhor, as múltiplas faces do objecto do conhecimento.

Está muito certo que se separem as actividades, os problemas, as questѐes, as coisas; que se usem vários métodos, que se estabeleçam os limites das ideologias, etc., etc.

Os romances de Balzac, os quadros de Goya, as sinfonias de Beethoven, as esculturas de Miguel  ngelo não podem ser estudados à luz da economia política, nem os minerais se podem estudar conjuntamente com os animais, nem o método matemático pode ser generalizável a tѐdas as outras ciências. Quando se critica um romance, critica-se um romance, nunca ninguém disse o contrário; quando na economia política se estudam as crises econ micas, estudam-se as crises econ micas; quando se classificam os mamíferos usam-se elementos de classifica o diversos daqueles que se usam para se classificarem as aves, etc., etc.

(Tudo isto parecem verdades de Mr. de La Palisse, mas a sua incompreensão, consciente ou não, propositada ou não, serve, para — depois de uma tremenda baralhada formal que quási sempre d  artigo — certos inteligentes responsáveis, nos chamarem ignorantes).

Todos nós sabemos que a lei de Newton tem um

campo de aplicação diferente da lei da oferta e da procura formulada pelo economista Ricardo, e esta, tão-pouco, nada tem que ver com o princípio de Lavoisier e as descobertas de Pasteur.

Mas o que afirmamos é que a lei de Newton, o princípio de Lavoisier, as descobertas de Pasteur e a lei económica de Ricardo marcaram no seu conjunto um índice de cultura, que se reflectiu na vida modificando-a, assim como a própria vida apresentou novos problemas que deram origem a novas leis e a novos princípios. A cultura representa portanto a interdependência de tôdas as descobertas, certezas e aventuras do conhecimento humano, que partindo da realidade agem sôbre a realidade, aprofundando e alargando o âmbito de uma conquista cada vez mais larga, mais ampla e mais profunda sôbre o mundo externo e sôbre êle próprio.

Ora, é nesse sentido que os novos, hoje, têm afirmado a integração da Vida com a Cultura e com a Arte, isto é, a inter-acção permanente e latente que marca o evoluir total da Realidade, como se fôsse uma bola de neve que rolasse do alto da montanha, aumentando sempre de volume conforme vai rolando.

A bola é a cultura, a neve é a vida, o esforço do homem é transformar a neve em bola, mas nunca esquecendo que a bola é feita de neve.

## II

Depois desta breve justificação, dita à guisa de intróito, já poderemos começar a falar em Arte, porque ao falar em Arte não nos estamos atraindo, nem fugindo à responsabilidade da nossa hora histórica, antes pelo contrário, estamos imputando a nós próprios o máximo de responsabilidade.

Depois do que vos disse, ficou marcada, sem tibiezas cépticas ou hesitações metafísicas, a minha posição perante a Arte — que não tem a pretensão de ser original, e antes pelo contrário, marca uma atitude «filosófica», conseqüente e activante, de âmbito universal.

Taine, que na sua *Philosophie de l'Art* foi como poucos ao fundo do fenómeno estético, já dizia:

«A antiga estética começava por dar uma definição do belo e dizia, por exemplo, 1.º que o belo é a expressão do ideal moral, ou então, 2.º que o belo é a expressão do invisível, ou ainda, 3.º que o belo é a expressão das paixões humanas; depois, partindo desta definição, como se partisse de um artigo de código, absolvía, condenava, admoestava e guiava.»

Para Taine, a moderna estética diferia da antiga por ser histórica e não dogmática. E Taine viveu no século passado, deu aos seus alunos a sua célebre filosofia da arte.

Eu também não vou partir de um dogma e depois levar uma ou meia hora a convencer-vos de que o meu dogma é indiscutível e infalível. Vou apenas tentar uma explicação material e histórica da Arte Moderna, não ainda com aquêlê mecanismo que macula e limita as lições de Taine, mas procurando dizer, sem ser através do simples enunciar do paralelismo estabelecido entre os fenómenos sociais e os fenómenos estéticos, porque existiu um movimento artístico tão profundamente revolucionário que se iniciou no final do século passado e que se projectou nos anos já decorridos do nosso século, através de uma multiplicidade de escolas.

Não vou partir de uma afirmação subjectiva e arbitrária, tal como dizer que a arte é expressão ou que a deformação é a génese de tôda a arte, mas antes estabelecer, com a clareza que me fôr possível dentro dos limites desta palestra, todo o complexo âmbito da actividade artística, não como qualquer coisa de teórico, de abstracto, de lógico-formal, de puro, capaz de ser «explorado» — confundido é o que costuma ser — por meia

dúzia de silogismos mais ou menos habilidosos, mas sim antes como actividade humana, profundamente enraizada na realidade concreta da vida social.

Começar por afirmar que a arte é expressão — o que é uma definição insuficiente — ou que a deformação é a génese de tóda a arte, é amputar imediatamente tódas as possibilidades de esclarecimento, porque o que interessa saber é antes qual é a expressão que é estética, não comparando uma expressão que se diz «a priori» que é estética com outra que se diz «a priori» e dogmáticamente que é mística ou retórica, mas sim desintegrando das obras de arte, das realizações estéticas, as características essenciais da expressão artística, melhor, os caracteres que através dos tempos deram a expressão humana, a natureza de expressão estética. Assim como, o que interessa não é afirmar dogmáticamente que a deformação é a génese de tóda a arte, e depois ilustrar com meia dúzia de exemplos capciosos tal afirmação, mas, antes, dizer porque é que a realidade surge deformada na obra de arte. Dizer que a deformação é a génese de tóda a arte é afirmar sem mais nada, transformando-se no mais irredutível dogmatismo, uma observação empírica, que por si só nada vale, ou melhor, vale apenas como resultado de uma simples observação. Quere dizer: um indivíduo depois de ouvir a Nona Sinfonia de Beethoven, o bolero de Ravel, a música de Strawinsky; de ver as Meninas de Velasquez, os cristos de Greco, o Fuzilamento de Goya, a Quermesse de Rubens, a pintura de Chagall, de Chirico ou de Picasso; de visitar a Catedral de Reims ou a Batalha ou até os arranha-céus de Nova-Iorque; depois de ler os *Lusiadas*, o *D. Quixote*, *A Guerra e a Paz*, o *Père Goriot*, depois de ler ou ver representar o teatro de Shakespeare ou de Pirandello, de ver os filmes de Charlot, de Renoir ou de Pabst, pode chegar a esta conclusão: Na obra de arte a realidade surge deformada. ¿Mas qual será o alcance de tal conclusão? ¿Qual será o resultado desta observação ou desta série de observações?

Todos, excepto aquêles que consiste na própria inversão do fenómeno, isto é, começar por afirmar que a deformação é a génese de toda a arte e depois apresentar como para ilustrar a sua «descoberta intuitiva» os quadros de Velasquez, as sinfonias de Beethoven, as esculturas de Miguel Ângelo, os romances de Balzac, os filmes de Charlot, etc., etc., que foi tudo aquilo que lhe disse que a realidade surge deformada na obra de arte.

¿Em primeiro lugar, vejamos, uma observação ou uma série de observações de várias obras de arte pode fornecer uma verdade axiomática, um princípio geral, permanente no tempo e no espaço? Parece que não.

Para compararmos a realidade expressa numa obra de arte com a realidade viva, temos não tão somente de nos colocar no momento em que a obra de arte foi realizada mas também no momento em que a contemplamos e só assim saberemos até que ponto a Realidade foi deformada. É que não podemos dizer que a realidade está deformada sem conhecermos a realidade, pela mesma razão que não podemos dizer que um retrato fotográfico não está parecido, perfeito, ou até deformado, sem conhecermos o retratado. Além disso, tal afirmação é absolutamente arbitrária, porque uma observação ou uma série de observações de variadíssimas obras de arte: musicais, picturais, literárias, teatrais, cinematográficas, etc., etc., pode levar a concluir o seguinte, com a mesma legitimidade e a mesma lógica com que se concluiu que a deformação é a génese de toda a arte: Em todas as realizações artísticas, nas sucessivas conquistas da expressão estética o artista tem vivido num contínuo esforço para reproduzir a realidade; toda a obra de arte pretende revelar a realidade, exprimir a Vida, que é a realidade em movimento. Verifica-se que é tão legítimo, tão lógico — dentro da lógica formal, está claro — dizer que a deformação é a génese de toda a arte, como dizer que a génese da arte é a reprodução da realidade, isto é, o contrário. Seria fácil ilustrar o segundo dogma tão bem como o primeiro,

bastaria começar a reproduzir desenhos primitivos e depois ir avançando lentamente. O pintor teria um só plano para reproduzir vários planos e objectos situados em vários planos. ¿Como fazer tal reprodução?

Depois de longas lutas e conquistas a perspectiva disse-lhe como era. A perspectiva é pois um meio de reproduzir a realidade, ou melhor, de conduzir à reprodução da realidade, colocando num único plano, numa tela, numa superfície, os vários planos da realidade; a profundidade, a distância, as dimensões, os volumes. Assim as leis da perspectiva reduzem uma casa, que está no último plano da paisagem, a um simples ponto branco, e no mesmo quadro surge no primeiro plano um homem no tamanho natural. Apesar da casa ser maior do que o homem, não chegou a haver deformação, antes pelo contrário, houve uma tentativa de reprodução integral da realidade. Na visão do artista, como de resto na visão de qualquer, já a casa era um ponto branco e o homem tinha o tamanho natural. Pôr a casa maior do que o homem é que seria deformar a realidade. Entre a casa e o homem havia uma distância, que a perspectiva ensinou a desenhar, isto é, a colocar num plano o que se estabelecia numa sucessão de planos. O que se deu com a perspectiva deu-se com as projecções, as sombras, etc.

E assim em lugar de concluirmos dogmáticamente e depois deitarmos ensaio, seria melhor continuar ainda a perguntar, procurando conciliar o resultado das observações que em pura lógica-formal surgiam paradoxais: ¿Porque é que a realidade surge deformada na obra de arte se o artista pretende reproduzir a realidade, se tôda a obra de arte pretende ser uma reprodução da realidade viva?

Quem não se contentar com teorias arbitrárias e dogmáticas, quem não aceitar o princípio basilar do anarquismo formalista: «Tôdas as teorias são verdadeiras»; base de todo o cepticismo metafísico e de tôdas



as polémicas estéreis do idealismo puro, continuará a procurar dentro do próprio fenómeno estético, através da sua evolução e das suas contradições, a resposta; não ainda para transformá-la em verdade eterna e indiscutível, mas apenas como síntese de um movimento dialéctico que não estaciona, nem pode ficar engaiolado em qualquer rigidez dogmática.

É o que vamos tentar fazer.

### III

Cada arte tem um meio específico de expressão, uma possibilidade estética de revelar a complexidade da realidade. A pintura tem a côr, a música o som, a escultura a forma, etc., etc.

Mas a realidade tem côr, som e forma simultaneamente.

¿Como é que um pintor poderá pintar uma tempestade, melhor, uma trovada? O trovão é só som. ¿Como é que um músico poderá musicar o vermelho? ¿Musicalmente haverá alguma diferença entre o vermelho e o azul? ¿O arco-íris poderá ter uma expressão musical? ¿Um escultor poderá dar forma a um trovão ou ao vermelho?

As obras de arte é que devem responder.

Se em qualquer época ou lugar analisarmos as mais variadas obras de arte, se não formos para essa análise mistificados por qualquer *parti-pris* dogmático, mas apenas capazes de aprender através da materialidade da obra de arte qual o seu verdadeiro significado estético, nós chegaremos à conclusão que o pintor será aquêlê que pode pintar mais do que côres, embora se sirva das côres para pintar êsse mais; o músico aquêlê que musica mais do que sons, embora também se sirva dos sons para musicar êsse mais; o escultor, aquêlê que dá forma ao

que não é formal. Concretizemos: qualquer de nós sabe pintar uma tela de vermelho, azul ou amarelo, e, no entanto, não seremos pintores; bater com os dedos ao acaso num piano e não seremos músicos; amassar barro e fazermos uma bola e não seremos, tão-pouco, escultores.

Nem tôda a expressão é estética. Entre a palavra paisagem sem mais nada e uma paisagem pintada por um pintor vai uma grande distância.

É que a palavra paisagem é um símbolo comum de expressão e a paisagem pintada pelo pintor já é mais alguma coisa. Ambas querem exprimir uma porção de natureza, isto é, uma parte da realidade viva. Mas se a palavra diz apenas como símbolo lingüístico o significado do seu conteúdo, aquilo que ela exprime de real, a paisagem do pintor vai mais longe, tenta exprimir o mais totalmente possível êsse real. Eis porque o grande pintor pinta formas, sons e sentimentos humanos; o músico musica côres, formas e sentimentos humanos; o escultor dá forma ao sofrimento, à dor, ao amor, etc., etc. Velasquez, Goya, Rubens, Rafael, Picasso, pintam tudo: côres, formas, sentimentos humanos; Beethoven, Mozart, Chopin, Stravinsky, musicaram, por sua vez, côres, formas, sentimentos.

¿ Como o conseguiram ?

No n.º 32 da revista *Sol Nascente*, de 1 de Dezembro de 1938, num artigo sôbre o romance brasileiro contemporâneo, digo quando me refiro ao romancista Amando Fontes:

« É que a realidade da arte, embora objectiva, não pode ser fotográfica. A realidade em si mesma é amorfa. Até a fotografia para ser artística tem de focar de certa maneira artificial a realidade, isto é, o específico da arte reside num artifício e o artifício é uma maneira de deturpar a realidade com uma semelhança da realidade. E é assim porque a realidade é inapreensível na sua plena totalidade, impossível de cópia ou de *pastiche*. Um pintor só consegue pintar, quer seja a côr, o som ou os sentimentos humanos.

Um músico só pode revelar a « magia » e o « mistério » do som, e só através do som pode dar côres, formas e até sentimentos humanos. Um literato escreve o som, a côr, as formas, os sentimentos humanos. Ora, o pintor quando pinta o som serve-se de um artifício pictórico; o músico quando musica as côres usa também um artifício musical; o mesmo acontece ao literato, que mais do que nenhum outro artista, usa para se revelar e revelar a vida e a realidade (a vida é realidade em movimento) os mais variados artifícios literários. (Não confundir, portanto, o sentido em que uso a palavra artifício — à falta de outra mais expressiva — com aquêlê outro sentido, em que vulgarmente se emprega, na acepção polémica e depreciativa, significando disfarce intencional, insinceridade e imitação).

O artista serve-se portanto de um artifício para representar e reproduzir a realidade, porque é incapaz de a reproduzir em todos os seus cambiantes, em tôda a sua complexidade, na sua permanente mutação. E assim o pintor usa os artifícios pictóricos que deformando a realidade, dão a visão pictórica da realidade. Frente a uma paisagem, a uma seara tocada pelo vento, o pintor pode apenas reproduzir a impressão visual do vento sôbre a seara, quere dizer, usa um artifício pictórico para revelar o vento. Uma casa ou uma paisagem são materialmente as mesmas sob a chuva e sob o sol, mas o pintor pinta de uma maneira sob a chuva e de outra maneira sob o sol, procurando com artifícios pictóricos representar mais do que a materialidade da casa ou da paisagem, a visão total da realidade que varia conforme há chuva ou sol, com o amanhecer e com o crepúsculo. O mesmo acontece a um retrato, quando o pintor quere revelar e interpretar a psicologia do retratado; para tal deforma o seu aspecto físico, que é aquilo que êle pode pintar, e para deformar o aspecto físico, de maneira a dar-lhe através dessa deformação o aspecto psicológico, usa um artifício pictórico.

Os segredos, a aprendizagem, a riqueza dêsses artificios é que revelam o artista, isto é, o homem com capacidade para reproduzir a realidade.

São tais artificios que constituem no seu conjunto o específico de cada arte, o que as diferencia e classifica. Os artificios dos pintores não são os usados pelos músicos, nem os dêstes são usados pelos escultores.

O artista tende a aperfeiçoar os artificios da sua arte, os seus meios de expressão, e é em tal que reside a realização de uma obra, porque o artista só se afirma e se aperfeiçoa, realizando. É aquilo que o artista realiza que serve de medida da sua própria personalidade. Eis porque o progresso da arte é o progresso dos artificios estéticos, isto é, traduz-se num progresso dos meios reveladores da realidade, melhor ainda, das conquistas dos processos de expressão. A perspectiva abriu novos horizontes à pintura. As orquestras sinfónicas cada vez mais ricas de instrumental revelaram aos músicos as enormes possibilidades da sua arte. No cinema, os artificios são tantos e tais, que o artista consegue reproduzir a totalidade da realidade. Eis a razão do seu triunfo, da sua acessibilidade, da universalidade, da sua contagiante humanidade.

No cinema ouve-se, vê-se, quere dizer, a realidade é apanhada flagrantemente no seu todo e sobretudo no seu movimento, isto é, o cinema é mais do que expressão da realidade, é aquela expressão, ou tende a ser, — que esteticamente melhor realiza a vida, embora tôdas as outras espécies de expressão estética pretendam também realizá-la.

#### IV

O que eu já vos disse chegaria para formular um princípio dogmático, que serviria de ponto final e inicial desta palestra, se eu vos quisesse impor a indiscutibilidade e infalibilidade de mais uma tese, através de um discurso lógico-formal mais ou menos habilidoso.

Mas, como já vos disse nas minhas palavras iniciais, eu não tenho o intuito de vos impingir mais um dogma, nem mesmo em nome da liberdade de pensamento, tal como é costume corrente.

Continuarei, portanto, a tratar do fenómeno estético e a extrair dêle próprio tudo aquilo que as minhas palavras vos conseguirem dizer.

Na obra de arte nunca poderemos abandonar o autor, esquecer o artista, desprezar o vínculo humano que une a realidade viva à realidade estética, o filtro ou crivo, através do qual a realidade passa para a obra de arte, isto é, o temperamento, o carácter e a consciência que transportam a vida para a materialidade de uma realização estética, que por sua vez pretende exprimir a vida.

Assim, dois escultores diante do mesmo modêlo realizam-no cada um de maneira diferente; dois escritores não escrevem páginas idênticas mesmo que se lhes dê, à guisa de tema, um certo e determinado assunto; um pintor prefere pintar paisagens, outro figuras humanas; há músicos que se dedicam às sinfonias ruídasas, cuja harmonia reside na violência dos sons, outros há que se dedicam antes às melodias delicadas cuja harmonia reside na subtilidade ou na brandura da composição tonal ou atonal, etc., etc. Quere dizer: todo e qualquer artista representa um complexo humano que não se repete jamais no todo da sua própria complexidade; tôda e qualquer obra de arte, porque representa uma projecção de tal complexo humano, adquire consequentemente uma individualidade correspondente à do autor. Mas, apesar dessa afirmação de personalidade inerente nas obras de arte, qualquer pode afirmar que há uma arte grega, uma arte medieval, uma arte moderna. É que a realidade que se impôs ao artista foi uma na Antiguidade, outra na Idade-Média, outra nos nossos dias; melhor, todo o artista, só porque é homem, esteve, está e estará condicionado pelas condições materiais e espirituais do seu momento histórico e tôda a obra de arte revela, portanto, tal condiciona-

mento. Só através de uma metáfora filosófica (como o fêz Rousseau, para tornar convincente o seu individualismo idealista perante a realidade social da vida humana, que para êle emergiu do romantismo do Contrato Social), ou através das filosofias meramente logicistas e místicas, capazes de todos os desvarios e de tôdas as arbitrariedades, ou ainda da hipótese literária do Robinson Cruscê, é que podemos supor o homem como ser isolado, colocado no «vácuo» ou até criando êle próprio as condições da sua própria vida, — tal como o quis o «racionalismo Kantiano». De resto, não poderemos deixar de o encontrar senão na própria vida, como condicionante e como condicionado.

Em cada época, a sociedade tem uma feição — a luta dos grupos sociais — que fornece o dinamismo da vida humana e varia de época para época. Um grupo que foi dominado passa a dominante, de dominante a decadente e de decadente a superado. A cada substituição das condições materiais, melhor ainda, a cada transformação nos meios de produção corresponde uma modificação, uma substituição e uma transformação nas ideologias vigentes: filosofia, arte, direito, moral, religião. E a vida humana e social não é permanente no tempo e no espaço, mas vive em constante transformação. Eis porque é precário o sedutor paralelismo que os idealistas, logicistas ou místicos, e os mecanicistas costumam estabelecer entre as sociedades humanas e as colmeias das abelhas. A vida social modifica-se constantemente através da sua própria estrutura constitutiva. Depois da luta primitiva com a natureza, luta pela fixação e pela constituição do modo de viver próprio do homem, isto é, depois da luta directa com a própria realidade, condicionada pelo domínio do homem sôbre o mundo externo, a vida humana estabelecida já nos seus têrmos sociais traduz-se numa permanente luta de grupos, influenciada pela evolução dos meios de produção. Do escravagismo para o feudalismo, do feudalismo para o lucrativismo, operou-se uma cres-

cente libertação do homem. O grupo dominante, o mais forte, o mais rico, começou por ser dono do grupo dominado. O homem produtor era uma coisa, uma pertença do cidadão. O vínculo de dependência estabelecia-se directamente entre a pessoa do senhor e a pessoa do escravo. O senhor não ficava simplesmente com a mais valia, mas sim com a totalidade do trabalho do escravo, porque era proprietário da própria pessoa do escravo. A classe produtora carecia então de personalidade jurídica e moral, o escravo não tinha relevância para o direito, para a arte, para a moral, para a filosofia, para a religião. O escravo era apenas objecto produtor, elemento de produção.

No feudalismo o homem produtor já não é escravo do amo, é escravo da terra que pertence ao senhor. O vínculo já não se estabelece directamente. É a terra que produz a riqueza, o dominante é dono da terra, o dominado é servo da terra, é servo da gleba. As ideologias então dominantes já não negavam a personalidade e a humanidade ao homem produtor, mas estabeleciam as místicas do poder divino para explicar o poder, a suserania, a vassalagem e a condição ínfima do servo da gleba. Mas a agricultura, não era a única actividade produtora. O comércio, a troca dos produtos, também produzia riqueza. O homem produtor libertou-se assim da escravatura da terra. O servo da gleba fugiu para as cidades onde residiam os mercados comerciais. O mercantilismo substituiu o feudalismo. Ao liberalismo económico responderam novas ideologias políticas, jurídicas e morais. Os princípios de igualdade, liberdade e fraternidade transformaram-se no dístico luminoso e no subtítulo ideológico de uma época histórica que surgiu como revolucionária, dos escombros do feudalismo.

Tudo isto, no entanto, não se passou com a naturalidade e a rapidez com que vos falo. Cada transformação social foi o ruir de um mundo de concepções, que não se opera senão depois de longas lutas, dos numerosos

embates das forças sociais, de um trabalho vigoroso realizado pela perfuração lenta das ideologias nascentes na carcassa corrompida da vida social vigente que, quando atinge a decadência, está espessamente *camouflada* pelas mais variadas teorias misticadoras. E estas lutas não se passaram simplesmente em tēmos de querelas filosóficas, mas em lutas físicas de suor e sangue.

E a arte tomou o seu lugar próprio em tais transformações, concorrendo com a sua quota parte para que elas se operassem e transformando-se com elas. Assim, na Grécia a arte esteve nas mãos dos cidadãos, cuja hegemonia social era sustentada pela multidão de escravos. Os cidadãos gregos viviam para a guerra e para a arte, o trabalho produtivo era indignidade própria dos escravos. A estatuária grega representa os corpos desses homens fortes, perfeitos e belos que se adestravam para a guerra, para os jogos olímpicos e para o amor. A beleza plástica do paganismo helénico, — tal e qual como o platonismo ideológico da democracia grega, — teve a sua vigência sobre uma economia escravagista.

A tragédia grega representa o embate dos sentimentos humanos da cidadania, assim como a poesia helénica não nos revela senão a epopeia guerreira do povo grego justificada pela sua mitologia, mais alegórica do que mística. Mas a organização grega ruíu quando o estado normal de guerras perdeu a sua vigência, quando os mercados de escravos desapareceram, pois estes eram recrutados nos prisioneiros de guerra. Os mais fortes tinham conquistado os mais fracos, e Roma conseguiu depois de setecentos anos de lutas consecutivas conter sob o seu domínio toda a bacia do Mediterrâneo. Mas a grandeza de Roma tinha dentro de si o germe da sua própria destruição: o predomínio cada vez maior dos cidadãos romanos, — que caíram lentamente na devassidão peculiar aos dominadores que herdaram a sua condição dominante, — e a ineficácia da economia escravagista, incapaz de prover os requintes, os prazeres e as pompas



dos patrícios. Neste período a Arte já canta e já diz o avizinhar-se do fim, demonstrando, através do seu poder estético de reproduzir a vida e a realidade, as contradições sociais latentes no mundo clássico. Foi o humanitarismo do cristianismo corroendo lentamente as ideologias do imperialismo romano; foram os mártires dos circos despedaçados nas arenas sob as patas das feras e os olhares dos céares; foram os condenados às galés; foram as bacanais dos grandes patrícios corrompendo com o seu amor decadente os corpos das virgens bárbaras e cristãs; finalmente, era o fim de uma «civilização», — cujos defensores também cobriam a nudez da sua degradação com o manto espesso das suas conquistas quer materiais, quer ideológicas, — que surgia como conteúdo das mais belas realizações estéticas. Os exércitos bárbaros quando atravessaram as fronteiras do império romano encontraram já a desorganização, a decadência, os escombros, os restos da antiga Roma poderosa e invencível. Depois do primeiro período de terror e de guerra, próprio das grandes transformações históricas e sociais, as ideologias adormecidas surgiram como dominantes, ou melhor, como ascendentes, pela vigência das novas condições materiais.

É o feudalismo; a Arte já não apresenta a beleza física, desaparece a tragédia pagã, os cânticos de amor platónico, a epopeia heróica das guerras clássicas justificada pelo maravilhoso da mitologia helénica; e o predomínio da Igreja, do clero e da cavalaria, que substituíram o primado da classe patrícia, constroem uma arte essencialmente religiosa, da qual havia de sair como expressão mais alta a arquitectura gótica, que encheu toda a Europa e que ficou como representação mais clara do requinte místico do medievalismo. Mas a evolução histórica da sociedade medieval encaminha-se no sentido de estabelecer cada vez mais flagrante e imperiosamente as contradições estabelecidas não só entre as ideologias dominantes, mas sobretudo entre as ideologias e o desenvolvimento das condições materiais que as condicionaram.

Para combater a multidão dos servos da gleba, os soberanos aliavam-se e por sua vez os mais poderosos estabeleciam lutas para manter e alargar o seu predomínio político. Das ruínas do feudalismo surge o absolutismo e nas côrtes do absolutismo a Arte atinge o mais requintado apogeu formal, um luxo exterior semelhante ao das favoritas dos monarcas. Em França é a época dos grandes estilistas: Corneille, Molière, Racine. É um período em que a Arte é palaciana, mais feita de símbolos estéticos do que de inquietações humanas e sociais. Há um abismo que separa a consciência do ser, abismo que atinge o ponto culminante no reinado de Luís XVI, quando a arte já anuncia o fim de uma época histórica através do humanismo da Revolução Francesa.

Vê-se, pois, que a Arte evoluciona com a vida, é projecção das sucessivas etapas sociais provocadas pelo embate dos grupos, melhor, a Arte, como ideologia e como expressão, é monopólio dos grupos sociais, ascende enquanto o grupo ascende, está em decadência quando esse grupo cai na devassidão e na ruína. Enquanto o grupo ascende a arte é viva, forte, viril. Depois torna-se débil, decadente e devassa, como a consciência que exprime. Quando é viva, forte e viril, é real e objectiva; quando débil, decadente e devassa, é subjectiva e formal. Nos períodos transitórios ou de incubação, quando um grupo social pretende sair da condição de inferioridade, impulsionado pelo surgir de uma nova estrutura económica, surge também um movimento da arte que acompanha essa primeira ascensão.

Arte é então arauto, grito, voz expressiva daquelas forças silenciosas que dormem nas entranhas mais recônditas da Vida Social. Eis porque a Arte tem sido o clarim das grandes revoluções, eis porque a arte vale muito mais como ideologia activante das revoluções históricas do que as próprias doutrinas filosóficas que as tentam explicar; é que a Arte fala aos sentidos, é dirigida à compreensão das multidões, das massas — qualquer artista pretende ser compreendido por todos — enquanto que as

doutrinas filosóficas dirigem-se à razão, e embora tendam para a universalização, tal universalização só pode realizar-se pelo convencimento individual de cada um.

As grandes obras de arte contêm em si um apêlo directo e polémico de inconformismo e de revolta precisamente porque representam as forças que embatem contra as ruínas do estabelecido que surgem aos olhos dos homens representativos dêsse estabelecido, em côma e em ruínas, como verdades eternas e permanentes. As grandes iniquidades, as grandes injustiças sociais específicas de cada época histórica, os grandes dramas passionais, onde a consciência do grupo dominante chega para esmagar até os impulsos mais naturais e elevados do homem, os preconceitos próprios e dominantes das sociedades fechadas pelo predomínio cego de uma classe, surgem em tôdas as obras-primas da arte, quer o artista seja Cervantes e escreva o *D. Quixote*; Shakespeare e escreva o *Romeu e Julieta*; Tolstoï e escreva a *Ressurreição* ou a *Ana Karenine*; Balzac e escreva *Le Père Goriot* ou *La Comédie Humaine*; Vítor Hugo e escreva *Os Miseráveis*; Zola e escreva *La Bete Humaine* ou *Thereze Raquin*; Camilo e escreva *O Amor de Perdição* ou qualquer um dos seus outros romances tão populares entre nós; Romain Rolland e escreva *Jean Cristhophe*, etc., etc.

Sim, meus senhores, os grandes símbolos literários foram arrancados da vida, o poder do artista é saber arrancá-los da realidade e exprimi-los como símbolos. O D. Quixote e o Sancho não nasceram por geração espontânea na cabeça de Cervantes, não são duas invenções arbitrárias como os dados de uma charada; num dêles, Cervantes concentrou tudo o que era passado e decadente no seu mundo; no outro, tudo o que era nascente e ainda embrionário; e estabeleceu com êstes dois símbolos a contradição da sua época: a consciência decadente que não conhece o ser, que via gigantes onde havia moinhos, ou melhor, que transformava os moinhos em gigantes; e a consciência nascente coincidente com a realidade que

dizia que os moinhos eram moinhos. O drama pungente do Romeu e Julieta também não surgiu por encanto da pena de Schakespeare; sem a luta das suas famílias, luta comum naquela época nas cidades italianas que foram as mães do mercantilismo, o drama amoroso de Romeu e Julieta seria falso e piegas. A sorte do Jean Valjean, condenado e perseguido por ter roubado um pão para matar a fome, não é uma hipótese literária de Vitor Hugo.

A galeria humana de um Balzac, as anomalias sociais de um Zola, as tragédias de consciências que enchem a obra de um Tolstoï, os tarados de Dostoiewsky, o romantismo patético do nosso grande Camilo, foram arrancados da vida, tal-qual como o cavador arranca da terra o pão ou o mineiro busca na escuridão das galerias as «preciosas» pedras que depois de facetadas assentam como ornamentações frívolas sôbre os colos das senhoras ou nos dedos rochunchudos de qualquer magnate.

A Arte emerge da vida, como a água que nasce duma fonte, e mesmo aquêles artistas que nos parecem mais puros, mais independentes, desde que sejam verdadeiramente artistas — quanto maiores melhor — vêm a essa fonte matar a sua sêde e concentrar na ânfora da sua obra aquilo que possa dessedentar os outros (perdõem-me o rectórico da imagem em troca do *simile* perfeito que ela evidencia). O que nos parece obra de mero talento individual é no artista apenas o poder de arrancar da vida e transmiti-lo em têrmos estéticos aquilo que nós sabemos que existe na vida. É o caso do Conselheiro Acácio e do Pacheco, que encontramos em todos os cantos do nosso país, desempenhando os mais diferentes cargos, de tôdas as idades e de todos os feitios, casados, solteiros e viúvos. Êles são, no entanto, sempre iguais aos dois símbolos criados pelo nosso maior romancista, que os arrancou de todos os Acácios e Pachecos com os quais foi obrigado a tropeçar todos os dias, ao virar da primeira esquina ou ao colher qualquer crisântemo *neste jardim à beira-mar plantado* — como diria qualquer Acácio ou até qualquer Pacheco.

Sim, meus senhores, — e apesar desta minha frase afirmativa, continuo, como acabais de ver, a não ser dogmático — aquêlê paralelismo que certos mecanistas estabelecem entre os grandes acontecimentos históricos e o aparecimento das grandes obras de arte, não é obra do acaso, nem possui apenas uma explicação lógico-formal, porque, ligando tôda a vida humana, existe uma concatenação material e concreta, que estabelece a evolução das próprias ideologias.

Não foi por acaso que *Os Lusíadas* surgiram depois da Época de grandeza histórica e económica da nação, nem depois da hegemonia política de Portugal no concêrto das nações europeias. Camões encarna o período áureo da vida nacional, eis aquilo que sobra do seu génio pessoal de artista.

Não foi também por acaso que na grande época espanhola, viveram os grandes pintores Velasquez, Morales e Herrera e os poetas Cervantes, Lope de Vega e Calderon. Não foi também por acaso que a pintura holandesa atingiu o seu apogeu no momento em que a Holanda se liberta da Espanha e se transforma no mais poderoso estado europeu. E se não foi o acaso que condicionou êstes paralelismos nos momentos de grandeza histórica, muito menos o foi nos momentos de decadência. Não foi por acaso que depois de Camões e Gil Vicente, a nossa literatura caíu no século XVII e atravessou um período de ruínosa decadência que é a expressão do século mais trágico para a história política e económica de Portugal. O mesmo aconteceu com a literatura e a pintura espanholas dos períodos de estabilização e decadência.

A arte é, pois, expressão da vida. O ideal de beleza varia de época para época porque é a expressão da Realidade e da Vida. E a realidade não é permanente no tempo e no espaço, mas vive em contínua mutação, contradizendo-se e afirmando-se através do seu movimento. E é nas sucessivas e permanentes contradições e afirmações da realidade que a arte estabelece o seu próprio movimento.

## V

Já poderemos agora falar sobre a Arte Moderna e tentar, eu e os senhores, que me estão ouvindo — e só por isso comigo estão colaborando nesta pequena obra de compreensão — uma explicação dos movimentos estéticos que tanto escandalizaram a rotina, os académicos, os conservadores da Arte e o senso comum. Poderemos ao mesmo tempo esclarecer quais o significado e o interesse do alto moinho de vento, Arte Pura e Arte Social, contra o qual tanto se tem esgrimido e que infelizmente (o que demonstra a inépcia mental dos nossos homens mais responsáveis) tem enchido com o seu volume incomensurável de pseudo-problema e de falso gigante o nosso limitadíssimo ambiente cultural.

Para estudar os movimentos da Arte Moderna e atingir a génese da « célebre polémica » devemos caminhar para lá das atitudes literárias e das posições formais perante a Arte, se não quisermos cair numa outra guerra do Alecrim e da Manjerona.

As renovações hoje são cada vez mais rápidas e o facto da técnica ter reduzido os obstáculos do tempo e do espaço ao mínimo tem a sua grande importância, mesmo até naquela face do mundo que certos olhos enxergam através de uma pureza imaculada, absolutamente livre de tôdas as degradações materiais: o decantado reino do espírito. A aceleração de movimento não foi uma simples questão de recorde desportivo, atingiu profundamente as bases da vida. Nada é portanto de admirar que três anos agora valham um século: é a proporção estabelecida entre as velocidades da diligência e do avião.

Qualquer que compare o avanço do mundo desde 1900 em tôdas as suas actividades verá nêle um avanço de séculos. O advento da técnica desequilibrou o mundo com a força da sua alavanca, retirou-lhe a sua estabili-

dade teórica, que tinha sido formulada utòpicamente em relação ao eterno. O triunfo da técnica criou na vida as contradições que o idealismo julgava ter transposto definitivamente através da vigência perene dos seus princípios imutáveis que deviam plasmar todo o «devir» histórico e social. O aparecimento e a preponderância da máquina na vida económica criaram novas forças sociais e políticas absolutamente imprevistas para os idealistas, que se julgaram os reveladores da verdade, de uma verdade absoluta e eterna, que o seu pensamento descobriu e retirou dêle próprio.

É a hegemonia da máquina dentro da economia liberal uma das principais, senão a principal condição da nossa aguda crise de superprodução. Eis porque certos idealistas viram na máquina o inimigo do homem, a causa única de tôdas as desgraças do mundo moderno: da miséria, do *chaumage*, etc., etc., e alguns mais desvairados chegaram a preconizar mais êste devaneio utópico: a destruição de tôdas as máquinas, o retôrno à vida patriarcal ou a volta à Idade-Média e outros delírios de semelhante jaez.

Quere dizer: 50 anos antes os idealistas «acreditavam» —ninguém tem mais capacidade de fé, de crença do que um idealista que combate a fé e a crença — que a técnica conduziria o homem ao Paraíso que o Adão perdeu tão ingênuamente, como nos diz o simbolismo primitivo da Bíblia; 50 anos depois, os idealistas perderam a fé no progresso, no qual tinham piamente acreditado, como projecção luminosa da ciência sôbre a realidade através da técnica. Da fé profunda os idealistas passaram pela fase céptica da desilusão, que Eça de Queirós caricaturou literariamente na figura de Fradique e a sua geração na vida encarnou através do vencidismo, até atingir o desesperado momento em que as contradições da realidade os empurraram para o despêro das soluções extremas irrealizáveis e delirantes, absolutamente inaplicáveis à realidade.

O equívoco dos idealistas, dos liberais ou dos místicos é apenas desconhecer que a máquina é um elemento de produção, o factor mais importante do regime da produção industrial moderna. Ao lado do trabalho do homem surgiu a máquina como seu multiplicador e com o desenvolvimento técnico e industrial dos maquinismos surgiu conseqüentemente a importância primeira dos capitais fixos como elemento de produção. E foi a concentração dos capitais fixos que deu origem ao grande capitalismo industrial moderno, caracterizado pelas grandes emprêsas, pelos *trusts* e pelos *carteis* que negaram a fórmula famosa *laisser faire, laisser passer*, base ideológica da livre concorrência. A produção passou a ser determinada pelo lucro, a lei dos preços deixou de ter qualquer validade, os mercados foram absorvidos pelas tenazes dos *trusts* que passaram a dominar segundo os seus interesses, etc., etc.

Surgiram as dinastias de novos dominadores, que tiveram e têm à sua frente o rei do ferro ou do estanho, dos automóveis ou das conservas em lata. Todos êsses soberanos quiseram e querem, como os soberanos de todos os tempos, cada vez mais poder e o poder que lhes resta é produzir mais, cada vez mais. Não produzir para satisfazer o consumo, mas produzir para conquistar os mercados, para dominar economicamente, para atirar os produtos para o fundo do mar se preciso fôr — como já tem acontecido — para realizar um *dumping* capaz de arruinar todos aquêles que ainda perdurem como concorrentes. Em suma, produzir para lucrar. Cada um destes dominadores teve e tem na sua « dependência » milhares de homens, cujo destino « depende » dos lucros das emprêsas. São aquêles homens que nós vemos sair das grandes fábricas modernas, em bichas intermináveis, cada vez maiores, como se fôsem os exércitos que outrora defendiam as fortalezas dos senhores feudais.

A êste desequilíbrio económico correspondeu um desequilíbrio político e social. A falência do liberalismo



económico acarretou consigo a falência do liberalismo político e da solução social prometida pelo romantismo do contratualismo rousseauiano, base das democracias modernas. A liberdade política passou a valer apenas como princípio abstracto adormecido nos códigos políticos das chamadas nações liberais e todos os dias era desmentida categoricamente pelas condições reais da vida social e política. O sufrágio universal tornou-se um grosseiro embuste; na realidade a maioria é o patrão. A opinião pública passou a ser informada por uma grande imprensa que vive ao serviço das grandes empresas, como órgãos tentaculares dos *trusts* mais poderosos. O dinheiro exerce cada vez mais a sua função de suborno, fabricando engajadores de votos e falsificando *leaders*. A decantada liberdade política transforma-se no mais obscuro absolutismo. É que a liberdade tem de assentar na independência e a igualdade política do liberalismo será apenas um mito teórico, enquanto o mendigo pedir esmola ao seu igual.

O terceiro princípio lapidar demo-liberal — a fraternidade — foi desmentido pelo antagonismo mais dramático da história.

O mundo atravessou um período intenso de agitação social. O grupo economicamente dominante tornou-se, como não podia deixar de ser, política e socialmente dominador. As virtudes burguesas desvirtuaram-se, corromperam-se os quadros da sua moral. O dinheiro estabeleceu um domínio hereditário tão intenso como aquêl que caracterizava o poderio das grandes famílias aristocráticas. O filho-família substituiu o fidalgo nos seus esbanjamentos, na sua boémia, na vida despreocupada e fácil. As pessoas *bem* entregam-se totalmente a uma vida feita de prazeres, onde predominam os caracteres frívolos, isto é, os caracteres próprios das sociedades em decadência. O adultério torna-se comum, quasi elegante. Nos negócios abundam os aventureiros e os audaciosos.

A vida dos grandes meios é vivida com cada vez mais dinheiro e só o dinheiro seduz o homem. «Com o dinheiro compra-se tudo», é a máxima, onde se contém um misto de sinceridade e de cinismo. E as classes inferiores vendem-se ao gôzo e ao vício das classes abastadas. As grandes cidades enchem-se de ruelas de toleradas e grupos de *gangsters*. O cristianismo corrompe-se. As suas virtudes primitivas, os princípios da sua moral de pureza, de renúncia e de sacrifícios são recalçadas pelo egoísmo de uma sociedade onde tudo se mede pelo lucro. Em conclusão: tôdas as condições materiais da vida se encaminharam para negar o idealismo que assentava as suas bases sôbre a revelação das verdades eternas.

Não é a máquina por si inimiga do homem mas foi o advento dela como fôrça económica que estabeleceu com mais evidência a contradição entre a realidade do mundo moderno e a sua organização económica, política e social. As riquezas que a técnica ofereceu ao homem não foram aproveitadas para melhorar as condições gerais de vida, através de uma nova estrutura económica, social e política compatível e própria com o industrialismo mecânico, mas sim antes absorvidas para manter o domínio, a devassidão e o luxo dos homens possuidores dos capitais fixos. Eis o que provocou a «luta» do Mundo Moderno. E esta luta não conheceu pátrias, nem limites de nações, saltou fronteiras com a mesma facilidade que o caudal de um rio salta para fora do seu leito, inundando na sua ânsia de mais espaço os terrenos marginais. As nações disputaram os mercados e os monopólios. As chamadas grandes potências pretenderam dirigir com a sua hegemonia política a economia internacional, dominar as pequenas nações. Todos os meios foram lícitos e sob o pretexto fútil de Serajevo lançaram-se numa guerra de quatro anos, onde morreram milhões.

A grande guerra, a guerra de 1914-1918, foi então apresentada como ponto final de uma época histórica.

Da sua avalanche de sangue e de morte nasceria um mundo novo, uma vida redimida dos seus próprios vícios, uma outra civilização. Mas a grande guerra foi, como a cinematografou Jean Renoir, a *Grande Ilusão*. É que foram ainda as forças que a desencadearam as mesmas que a venceram, embora à custa da vida de milhares de homens.

Terminados os primeiros anos de cansaço e de pasmo, quando os homens começaram a limpar os olhos da poeira das trincheiras, quando as mãos sujas de sangue dos inimigos e da lama da *terra de ninguém* se lavaram na nova faina do trabalho, — trocando as espingardas pelos machados e pelas enxadas, — quando os ouvidos ensurdecidos pelo troar do canhão recomeçaram a ouvir, os homens repararam que a vida continuava a escorregar vertiginosamente pela mesma ribanceira. A crise parece então cada vez mais insolúvel. Nas grandes metrópoles, a abarrotar de luxo e de comodidades, vivem milhões de desempregados. Os arranha-céus crescem para cada vez mais alto, mas o operário que caiu do último andaime deixou ficar à família, que à custa d'ele vivia, apenas a mancha do seu sangue no asfalto das ruas.

A técnica vence tudo, o espaço e o tempo passaram a ser pequenos obstáculos à expansão do homem, mas socialmente os homens continuaram cada vez mais separados e cada vez mais inimigos. As guerras, as revoluções, os motins são cada vez mais sangrentos. De todos os lados há gritos de desespero. As propagandas mais audaciosas encobrem os sofrimentos mais profundos. Antes das grandes eleições a propaganda apresenta os candidatos tal e qual como as emprêsas apresentam produtos nos mercados: faz homens prodígios, ídolos, semi-deuses.

E a vida continua com os mesmos antagonismos que a propaganda enquadra em palavras alti-sonantes: efeitos da crise. Os ídolos que traziam a panaceia no bôlso são impotentes diante da avalanche das condições materiais

da vida, embora se continue a jurar a pés juntos que aquêle será o salvador. E a ameaça de uma guerra páira novamente sôbre a Humanidade. As nações preparam-se para a luta, concentrando as suas fôrças económicas na produção de material bélico, organizando-se no sentido de uma resistência ao novo cataclismo que se avizinha.

A nova guerra é anunciada como dilúvio. Para certos povos e para certos homens é necessária como redenção. Para outros a guerra é o fim, a queda da civilização ocidental. Dum lado diz-se que Paris é a Sodoma da Burguesia e de outro lado diz-se que Paris é a capital do espírito, o cérebro da Europa. Há quem diga que Londres é o bêrço da liberdade do Mundo, mas também há quem diga que Londres é a *city* da grande finança. Em Nova-Iorque, crescem os arranha-céus e o número de desempregados.

A paz de Versalhes foi mais uma panaceia inútil e a Sociedade das Nações mais uma promessa utópica para a manutenção de uma paz *soit disant* eterna. Formulada à maneira democrática, assente sôbre o idealismo americano «de Wilson», infantil em relação à «velhice» do velho Mundo, com a sua engrenagem jurídica preparada para só aceitar no seu seio países com forma de govêrno parlamentar, onde os sectores partidários da opinião pública pudessem pelo menos aparentemente ter influência na política externa dos países, a S. N. tornou-se praticamente ineficaz desde que perfilhou os estados não democráticos cuja política «realista» estava em contradição com o idealismo da pombinha branca com o raminho de oliveira no bico. E com a falência fraudulenta do seu organismo n.º 1, em relação ao qual os homens da guerra de 14 depositaram o máximo de confiança, o princípio basilar do direito internacional transformou-se numa promessa que os acontecimentos se encarregaram de desmentir e na qual todos deixaram de acreditar. Os tratados foram denunciados unilateralmente poucos dias depois de serem assinados e aceites, pelos

próprios signatários, sem que fôsse preciso quedas formais de governos ou afastamentos temporários de ministros.

Contra isto continuavam os idealistas a opor o principio teórico *pacta sunt servanta* ou o lirismo do respeito pela palavra dada. As nações filiadas na Sociedade das Nações perdem o tempo em discursos e comissões. As raças são perseguidas, as religiões novas nascem ao lado das novas místicas políticas, prontas a esmagar o cristianismo, sobretudo o catolicismo. Não somente porque a doutrina da Igreja é essencialmente universalista, mas também pela qualidade de estado da Santa Sé, que quer dizer, não somente pelo anti-racismo da doutrina cristã, mas pela existência da Santa Sé na vida internacional como estado independente, dentro da expressão territorial do estado do Vaticano e independente ainda dentro dos outros estados onde exerce o seu poderio espiritual (duplo atentado ao totalitarismo dos «Estados Modernos»). E preconiza-se como elixir milagroso a *guerra total*, que não seja uma guerra de exércitos mas de povos e de nações, que dite a vitória final não a um exército sobre outro exército, não ao poderio militar de uma nação sobre o de outra nação, mas antes a vitória de um povo sobre outro povo. A vitória total de uma nação com tôdas as suas forças, o que representa o aniquilamento total da nação vencida, que só poderá viver como subordinada da nação vencedora.

E a tal guerra chegou, rebentou no dia 1 de Setembro de 1939. Dessa data até hoje o homem tem seguido perplexo o desenrolar dos acontecimentos, que continuam a ser «explicados» segundo os interesses de cada um. Muitas surpresas já surgiram, outras ainda surgirão. Surpresas que variam conforme a consciência iludida de cada espectador desta tremenda tragédia que se desenrola pela segunda vez na nossa vida.

A guerra actual surge aos nossos vinte e tantos anos com tôda a força do seu delírio sangüinário e destruidor. E mesmo dentro da nossa neutralidade nacional nós

sofremos como homens e como europeus a amargura dolorosa da hora que passa. Um ano de guerra, ou pouco mais, já deu à nossa mocidade enormes elementos de facto para corroborar aquilo que sempre nós defendemos. A vida dá-nos razão, porque é dela que tiramos as nossas razões. O delírio idealista e retórico é desmentido quotidianamente, embora continue a afirmar ingenuamente e cada vez com mais veemência a permanência das suas verdades eternas. Nem a queda repentina da França, no seu colapso de decadência integral, os comoveu ou os convenceu sobretudo porque para eles não são os factos que os convencem. Os factos para eles não são argumentos. No entanto certos dos seus imortais princípios são hoje apenas sucata para material de guerra. Certos dos seus ídolos caíram estrondosamente roídos pelo caruncho da sua própria decadência, certas das suas fórmulas sagradas são cada vez mais vazias diante da angústia que enche os homens. ¿E o que fizeram, que estão fazendo a Cultura e a Arte perante tal desordem?

A cultura tradicional — como já dissemos — divorciou-se da vida, por incompatibilidade. Faliu o liberalismo económico e conseqüentemente o liberalismo político; o cristianismo deturpou-se; o idealismo ficou impotente para resolver a tragédia. No liberalismo enxertaram-se várias doutrinas que serviram apenas para prolongar a sua agonia, os homens mais representativos do seu mundo gritaram aqui e acolá a sua utópica vitória final; o cristianismo, e sobretudo o catolicismo, uniu-se à democracia, tentando salvar a Igualdade, a Liberdade e a Fraternidade. O idealismo, perdida a consistência do Cartesianismo e do Kantismo, resvala para a fase intuicionista do Bergsonismo, isola-se numa metafísica cada vez mais inconseqüente. Todos estiveram de acôrdo num certo momento; vimos um Benés, político, ao lado dum Verdier, católico, Herriot, saüdando, no Parlamento da República Francesa, Pio XI e Roosevelt; Bergson, Thomaz Man, Paderewsky, afirmando um acôrdo tácito

e uma confiança cega numa vitória final. Mas tôda essa cultura tradicional revelou-se impotente para vencer as forças materiais do seu mundo, respondeu a tudo com discursos vagos, com promessas, com enleios de oratórias que chegaram aos nossos ouvidos antes como queixumes de derrota.

E a Arte?

A Arte acompanhou como não podia deixar de ser a Vida e a Cultura, melhor, a Arte exprimiu os antagonismos da Vida e da Cultura. Já no fim do século passado, a contradição entre a vida e a consciência provocou o movimento realista, que a êle mesmo se apelidava uma estética da patologia social. Mas é para lá dêsse movimento de escola, é na própria personalidade individual de cada artista e nas suas obras que nós devemos ir procurar as directrizes humanas e estéticas da Arte, ou melhor, da literatura, que coincidiu com o período histórico e social que em traços largos e sucintos acabamos de descrever.

Atolado no pântano da vida social moderna, elemento dessa comunidade humana, o artista não podia deixar de exprimir esteticamente aquilo que se passou e que se passa nessa sociedade. E assim Tolstoï deu-nos com o poder poderoso do seu génio a imagem do antagonismo da vida com a consciência, que outro génio, Balzac, havia anunciado nos seus romances burgueses, mais trágicos do que as tragédias românticas, como êle próprio dizia. Tanto Balzac como Tolstoï concentraram nas suas obras, com aquela consistência estética de verdadeiros artistas superiores, todo o ambiente humano, psicológico e social de uma época. Na *Comédie* ou *A Guerra e a Paz* ficaram os mapas de um mundo onde se abre o fôssco que mais tarde, nos nossos dias, se transforma em abismo. Émile Zola já viu dentro do mesmo Paris de Balzac, e que tinha sido o Paris de Vítor Hugo, uma outra contradição que se ameaçava impor, ou melhor, um alargamento da mesma contradição estabelecida entre um homem como

ser social e individual, e o seu mundo. Contradição entre a Vida e a consciência, que deu origem, como dizem Guterman e Lefebvre, ao desespero romântico de Baudelaire, ao amor bestial e místico de Lawrence, ao super-humanismo doentio de Nietzsche e ao religiosismo de Dostoiewsky. E foram êstes os arautos da moderna literatura subjectivista, que animada pelo freudismo e pelo bergsonismo perde completamente o pé com a realidade exterior e se afunda cada vez mais no homem e nos seus complexos. Por falta de adesão com a vida o artista mergulha cada vez mais na análise psicológica, tanto mais sedutora quanto é certo que se trata de uma psicologia doentia, que faz parte de uma consciência de grupo, depravada e agónica.

As obras de Proust, de Gide, de Joyce, revelam-nos êsse homem visto por dentro, voltado para êle mesmo, criando dentro da sua própria consciência os seus próprios dramas, cada vez mais longe dos verdadeiros dramas da vida, isto é, dos dramas de tôda a gente, da profunda angústia colectiva que abala o mundo violentamente nas suas raízes mais profundas. Quere dizer: nas obras dos artistas existem os dramas, as inquietações, as contradições do homem dominante, possuidor de uma consciência decadente e desagregada das aspirações, dos sofrimentos e dos anseios do homem das ruas.

O que perdura nas obras de arte é a expressão de uma consciência ultrapassada, fechada em si, indiferente e alheia ao ulular das multidões. É o homem gozando o seu próprio isolamento, bastando-se a si mesmo através do seu onanismo estético, contemplando-se a si próprio no espelho do seu narcisismo umbilical, tocando guitarra sôbre as suas próprias misérias.

E a grande guerra não chegou ao fim, a sua visão estética mais profunda gritou depois do armistício: A Oeste Nada de Novo. E depois da guerra o artista afunda-se cada vez mais no seu subjectivismo, porque sofre também a necessidade de afirmar o homem esma-



gado e vencido pelos quatro anos de trincheira, e que nada de novo encontrou na vida a não ser os monumentos ao soldado desconhecido semeados pelas capitais da Europa, afirmando o anonimato do verdadeiro herói da guerra de 14-18. A sociedade de post-guerra é ainda mais devassa, agravada com o aparecimento do novo rico, que aos olhos do artista surge monstruoso e grosseiro, despertando-lhe mais ainda o desejo de fuga e de renúncia à cumplicidade. O artista sincero não pode pactuar com o formalismo vazio da sociedade vigente e cada vez se isola mais em si, cada vez se sente mais diferente, mais anómalo, um ser à parte, um ímpar.

Assim como Benda gritou a traição dos *clerics* trabalhando pelo isolamento do intelectual, assim o artista grita o seu triunfo fugindo cada vez mais para a fortaleza isolada do seu Eu. Ser sincero, é para o artista então mais do que exprimir-se em identidade consigo mesmo, é exprimir o seu próprio caso, o seu isolamento em relação com os outros, com a vida e com a realidade. Ser original é ser diferente, é afirmar-se distante de tudo, independente de tudo, possuidor de uma vida distante da vida dos outros ou não oferecendo com os outros identidade, confusão ou união. Ser artista é afirmar-se. Mais, é afirmar-se o contrário de todos.

Nas artes plásticas o divórcio entre o artista e a realidade ainda é mais flagrante: na pintura êsse divórcio vê-se. Cada escola da pintura moderna julga ter descoberto a realidade, uma realidade que nada tem que ver com a realidade que tóda a gente julga ser real. Quere dizer: a realidade num quadro nada tem que ver com a realidade da vida, com a realidade real, permitam-me o tautologismo. Eis porque os olhos habituados a ver a realidade da vida ficavam escandalizados diante da pintura moderna.

Ao artista competia inventar a realidade, criá-la e quanto mais diferente fôsse essa invenção subjectiva da realidade viva, mais sincero, mais original, maior seria o

artista. A arte tinha atingido o cume do subjectivismo, conseqüentemente, o máximo de desumanização, porque o artista ao julgar-se independente, livre, contendo dentro de si o universo, fugia cada vez mais, renunciava à sua verdadeira condição humana, ao seu condicionalismo de elemento social, à sua união obrigatória com os outros homens.

O fôssco aberto no século XIX tornara-se abismo. Entre a arte e a vida já não há tangência, o homem normal não compreende nem sente a arte. O burguês que vive a devassidão moral, intelectual e física é incapaz de sentir ou compreender qualquer manifestação superior do homem; de fôrça de agregação social conhece apenas um conjunto formal de peias, políticas, éticas e religiosas meramente preconceituais que dão à sua vida, nas horas de ócio, uma vaga aparência de dignidade. O não burguês vive longe do mundo privilegiado do artista, muito longe da tórre de marfim, da sua consciéncia mistificada, muito distante dos seus desvarios psicológicos, das suas dores e das suas doenças hereditárias de decadente, sofrendo a angústia, as desilusões, as amarguras que o artista despreza no refúgio da sua originalidade.

A Arte tinha atingido o grau de decadência da sua sociedade. Eis porque Máximo Gorki dizia, com a voz autorizada do seu génio, no Congresso dos Escritores em Agosto de 1934:

«Que levou a literatura da Europa à impotência que se revela no século XX?»

«Violentemente e com muitas palavras foi defendida a liberdade da Arte, a vontade própria do pensar criador; e por tôdas as formas se afirmou serem possíveis a existência e desenvolvimento da literatura independente das classes, independente da política social.

«Foi esta uma má política, pois foi ela que inevitavelmente levou muitos escritores a restringir o círculo das suas observações da realidade, a desistir dum largo exame universal dessa realidade, a fechar-se na solidão da sua

alma, a dar-se a uma infrutífera auto-contemplação que estava desligada da vida. Viu-se que o homem, por mais fantasias que arranque da cabeça, é e continua a ser uma unidade social e não um ser cósmico. E viu-se que o idealismo, que se transformou em egocentrismo, produziu homens supérfluos.»

## VI

O que condicionou o modernismo português foi tudo aquilo que condicionou os movimentos estéticos em qualquer outro país, embora em Portugal — como de resto em qualquer outra nação — existam as condições próprias e características resultantes da nossa posição de extremo ocidental da Europa, que não é apenas um simples acidente geográfico, mas um factor de principal importância em relação à nossa situação social, económica e cultural.

Nunca nos devemos esquecer que os Pireneus foram durante séculos uma muralha que nos separou completamente da Europa. A geração de setenta pretendeu integrar o país no ritmo europeu. Vivendo no final do século XIX, êsse grupo de homens possuía a consciência do nosso isolamento peninsular. E êsse abismo foi descoberto quasi e exclusivamente pela lupa das correntes culturais, que chegavam encaixotadas da Europa e que vieram matar a sêde à inteligência daqueles que eram capazes de transpor a inércia da nossa vida mental tradicional, composta pelo formalismo árido da escolástica e pelo obscurantismo oriundo dos tempos da Inquisição.

Tudo aquilo que se passou na Europa durante dois séculos atingiu Portugal em vários volumes, que lidos por alguns estudantes irrequietos da Universidade de Coimbra, acostumados a ouvir a lenga-lenga insípida dos lentes, se transformou em labaredas de idealismo inconformista, que deram origem ao movimento literário mais fecundo das nossas letras.

Proudhon, Considerant, Luís Blanch, Cabet chegavam da França, donde também vinham Flaubert, Renain, Mauissant. Da Alemanha, embora em menor escala, e em tradução francesa, chegavam também as obras dos seus grandes filósofos. Era fogo, faúlhas que vinham do incêndio para os pinhais da Península e encontravam mergulhadas nas sombras da Alta, nos seus quartos de estudantes, entregues aos devaneios de uma boémia estéril, homens de vinte e poucos anos, ávidos de qualquer coisa que lhes respondesse às suas inquietações. E surgiu o movimento coimbrão, com Antero à frente.

O país estremeceu nas suas entranhas, mas a nova geração continuou entregue ao seu idealismo, ao seu combate contra tudo e todos. A princípio pareceu simples brincadeira de rapazes, mas o movimento continuou para lá dos muros de Coimbra. O lídimo representante da inércia nacional, fechou as Conferências do Casino, aquilo que julgou ser o cumprimento do seu dever. Mas as forças da inércia resistem, apenas. Antero, Eça, Ramalho, Oliveira Martins, Junqueiro, etc., etc., escreveram o melhor das suas obras, que ficaram no seu conjunto como o maior esforço de tóda a nossa vida cultural e estética.

No entanto, tudo lhes tinha surgido de fora e sobretudo faltava à volta dêles, não sòmente quem os compreendesse, mas até quem fòsse capaz de aderir ao *élan* do idealismo desvairado que lhes alimentava a vida e as obras. O clima social, histórico e Cultural de Portugal, estava ainda «muito atrasado». As questões sociais, históricas e políticas que tinham sugerido as grandes obras que êles leram não tinham tido ainda vigência em Portugal, não tinham ainda saltado o muro dos Pirenéus — existiam apenas como questões abstractas, apenas como conteúdo das obras dos seus escritores favoritos.

O eco de Verney, a voz de Garrett, o heroísmo de Herculano, o génio de Camilo não chegaram sequer para afastar a bruma espèssa da nossa cultura escolástica. Antero, Oliveira Martins, Eça, Ramalho, viram clara-

mente o fôssô que os separava do resto. Eça e Ramalho, que eram artistas, exprimiram-no. Eça romanceando, ironizando, mostrando-o esteticamente. Ramalho oferecendo soluções positivas. Um forte idealismo animava-os nessa luta contra a realidade. Mas a Vida venceu-os. Antero não se conformou com a derrota, matou-se; a sua luta era de vida ou de morte. Os outros iam jantar ao Bragança e aí tinham a ilusão de que eram compreendidos, de que tinham influência directa sôbre a Vida que os tinha vencido. E a vida continuava a roer os homens por dentro. Para lá das teorias estava a Vida.

Os rapazes que chegavam a Coimbra começavam a ser outros, já iam vencidos. É o caso de António Nobre, o poeta mais querido dos modernistas, o grande precursor da Poesia Moderna Portuguesa. E surge Cesário, António Patrício, Manuel Laranjeira, José Duro, Raúl Brandão, etc., etc. António Nobre, quer pela sua vida, quer pela sua obra, foi aquêlê que mais projecção produziu. O seu decadentismo, o seu narcisismo, a sua sensibilidade feminina, a sua vida na Tôrre d'Anto eram bem a sua consciência de classe. A infiltração da Europa tinha sido mais profunda; os mesmos combóios que trouxeram livros, trouxeram homens, as novas conquistas da técnica e os novos hábitos. Também já tinham vindo as poesias de Bugrone de Baudelaire.

António Nobre não é agitado como Antero, que partira à frente da Academia para o Pôrto, que estivera em Paris como tipógrafo, falara nas Conferências do Casino. António Nobre foge para a Tôrre d'Anto, contempla o Mondego, escreve o *Só*, vai a Paris como filho-família. Não escreve manifestos como Antero, escreve cartas repassadas de decadentismos. E a vida avança e novos artistas surgem.

A geração modernista do *Orpheu* atingiu em Portugal o ponto mais elevado da Revolução da Arte-Moderna. É o individualismo anarquizante, o originalismo até ao enigma, a atitude de escândalo, o *épater la bourgeoisie*. É a fase

polémica do modernismo que corresponde a um período crítico da consciência social, provocado pelos antecedentes e conseqüentes imediatos da guerra de 14-18. É um Mário de Sá Carneiro, poeta estranho e sonhador, senhor de uma Escócia de outras Eras, o « esfinge gorda », o homem que vive em perene renúncia, e que morreu em renúncia, suicidando-se; é um Ângelo de Lima, louco; é Fernando Pessoa, dividido, muitos personagens num só homem, o artista que finge, que renuncia a tôda a intervenção na vida; são Peçanha, Montalvor, Almada, Santa Rita, Mário Sá, todo êsse grupo rico de individualidades, com grandes talentos estéticos, do poder formal de Mário de Sá Carneiro — um dos mais extraordinários talentos estéticos da nossa literatura — até ao caso originalíssimo dêsse outro grande artista, que se chamou Fernando Pessoa. Desde a loucura de Ângelo de Lima à personalidade vibrante de Peçanha. Mas todos êles portadores da mensagem anarco-decadentista da sua época. Os já mortos, apesar da grandeza do talento de Sá Carneiro e de Pessoa, deixaram ficar obras incompletas, mutiladas, onde se revela a impossibilidade de construção. Nada deixaram ficar além de poesia, a não ser ainda poesia em prosa; nada deixaram ficar para a cultura e para a crítica, senão gritos de atitude. Quem quiser controlar o que eu digo leia o *Orpheu* e as obras dos escritores que a êle pertenceram.

A *Presença* chegou depois. Foi ainda em Coimbra que ela surgiu como iniciativa de um grupo de estudantes, do qual faziam parte José Régio, Gaspar Simões, Edmundo Bettencourt, Branquinho da Fonseca, Alberto Serpa e muitos outros que vieram depois.

Apesar de certos delírios propositados, escritos para provocar a reacção do meio, mas condicionados pelo quixotismo de se mostrarem diferentes e originaes, a *Presença* concretizou o « motim » literário do *Orpheu* e revelou a Portugal os corifeus da literatura europeia, as directrizes da nova arte, os múltiplos caminhos da libertação do

formalismo clássico, as novas tendências da crítica e do ensaio. Durante a sua publicação *Presença*, através dum ambiente a princípio hostil e indiferente depois, realizou muito bem o seu programa. As obras do *Orpheu*, foram impostas pelo presencismo; as escolas do modernismo: o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo foram divulgadas, pelo menos teoricamente, graças ao esforço da Revista *Presença*; com obras de criação, artigos, ensaios e críticas, *Presença* combateu os figurinos formais da literatura e as concepções estéticas bota de elástico: as obras de Gide, Proust, Joyce, Valery e até mesmo de Dostoiewsky, de Stendhal e de outros escritores anteriores foram introduzidas em Portugal pela mão da *Presença*; a crítica compreensiva, interpretativa e judicativa, que hoje começa a fazer corrente, em troca da crítica laudatória e inconsequente e do eruditismo escolástico também absolutamente inconsequente, é resultante da intensa actividade crítica da revista *Presença*. Não negamos, portanto, a obra da *Presença*, somos os primeiros a reconhecê-la quando a circunscrevemos dentro das suas próprias limitações, daquelas que por vezes os seus colaboradores se envaidecem de possuir.

A par de tudo que acabamos de citar encontramos *Presença* eivada de um esteticismo fechado dentro dêle mesmo, como cumprimento de fidelidade ao seu juramento de fé: A arte pela arte. Foi êsse esteticismo que isolou a *Presença* das inquietações da vida e da cultura nacionais e dos problemas vitais da nossa hora histórica, que fechou muito dos seus talentosos colaboradores na aridez de um preciosismo literário estéril, que no fim de dois ou três pequenos livros se esgotou, e que provocou a publicação de alguns ensaios e artigos sustentando metafísicas inconsequentes, produto de um idealismo em crise, que terminou com o lamentável *Diálogo* de João Gaspar Simões, sobre a Felicidade e o Dinheiro. A posição estética da revista traduziu a consciência dos homens que a compunham e é tal consciência que está expressa

nas obras mais representativas do ciclo presencista: amor depravado, escavações freudianas, subjectivismo doentio, egocentrismo agudo feito de isolamento, de solidão, de impotência de amar, de megalomania; são todos os ingredientes psicológicos que compõem o complexo de tal consciência decadente, que é tudo que de mais humano reside numa arte que caminhava cada vez mais para a desumanização, cuja ascensão e cujo progresso seriam precisamente atingir o máximo de desumanização. O artista seria tanto maior quanto mais desumano fôsse. Para o «presencismo» o essencial era ser original, diferente dos outros homens, mais ainda, procurar ser cada vez mais independente dos outros, mais livre de todos, deixar de ser um ser social e transformar-se num ser cósmico. Eis porque José Régio grita com tóda a fôrça dos seus pulmões, no seu já célebre *Cântico Negro*:

A minha glória é essa  
Criar desumanidade  
Não acompanhar ninguém.

E mais adiante na tirada final do seu poema:

A minha vida é um vendaval que se soltou.  
É uma onda que se alevantou.  
É um átomo a mais que se animou...  
Não sei por onde vou  
Não sei para onde vou.  
— Sei que não vou por aí!

O *Cântico Negro* não é só um grito agudo da poesia de Régio, é mais alguma coisa. A verdadeira grandeza de José Régio não reside simplesmente na múltipla e complexa riqueza do seu invulgar talento literário, mas no todo da sua obra onde se concentram as inquietações subjectivistas e metafísicas dos seus antecessores e dos seus contemporâneos, com a maior clarividência e profundidade. A obra de Régio é consistente, não só porque



revela um poder estético estranho e poderoso, que se afirma na forma dos seus versos, na construção dos seus poemas e na organização dos seus livros, mas também, e sobretudo, porque êle atingiu o âmago da consciência do artista moderno, naquilo que ela possui de mais trágico e de mais profundo. Régio é em Portugal a expressão máxima de uma consciência, de uma consciência que atingiu dentro dêle o seu cume de decadência e de requinte, o seu labirinto de complicações, cheio de becos sem saídas e de enigmas psicológicos. Régio está na cúpula do subjectivismo da poesia moderna, que se prolonga do *Orpheu* na poesia hermética e forte de Torga, no lirismo provinciano de Serpa, no futurismo formal de António Navarro, no preciosismo lírico de Carlos Queirós, e em muitos outros que não chegaram sequer a revelar-se totalmente, tais como Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, Fausto José, Francisco Bugalho, etc., etc. Mas essa consciência resvala cada vez mais sôbre ela própria, para cada vez mais longe da Realidade e da Vida. Tal consciência tende a ser superada, assim como a sua expressão estética. Casais Monteiro, poeta do presencismo, foi o artista que iniciou essa superação. O poeta da *Confusão*, do *Sempre e Sem-fim*, realiza-se numa fuga para fora do subjectivismo, embora ainda através de uma atitude subjectivista. Poeta da *Incerteza*, Casais tem, por enquanto, dentro de uma obra de pura adolescência, esbracejado contra a sua própria consciência, numa ânsia trágica de libertação. Casais é, em parte, já, uma oposição a José Régio, mas apenas ainda uma oposição formal, sem os alicerces de uma nova consciência capaz de aderir à realidade. Em Casais há ainda o abismo entre o ser e a consciência, de que nos fala Lefebvre, e o seu drama mais pungente é sentir que não o pode transpor.

Êste subjectivismo onde se afoga e se debate a poesia «presencista» encontra a sua explicação mais humana nos romances dos próprios presencistas, sobretudo nas

suas duas mais representativas criações romanescas: *O Fôgo da Cabra Cega*, de José Régio e o *Pântano*, de João Gaspar Simões. *O Fôgo da Cabra Cega*, apesar de ser o romance de um adolescente, apesar de se encontrar — talvez por isso mesmo — intimamente ligado ao autor, valendo mais como confissões ou auto-biografia do que propriamente como romance, é o « romance » de maior interêsse do ciclo presenciista.

Em *O Fôgo da Cabra Cega*, José Régio revela-nos a crise aguda do subjectivismo, concentrando dentro do seu personagem central o drama pungente de uma consciênciã em decadência. Lá está a solidão, o onanismo físico, intelectual e psíquico, a devassidão dos impotentes, a amargura do homem que não tem ninguém, que não é capaz de amar alguém embora possua capacidade de amar, o cepticismo intelectual do idealismo crítico, a timidez, os ressentimentos próprios dos megalómanos, o gôsto de se mostrar diferente, ímpar e original. Lá se encontra também o complexo de Édipo, o ancestralismo do homem fim de raça, o pecado, a procura de qualquer coisa onde se possa agarrar, — donde deriva o título feliz do livro — o que acontece com o encontro de Jaime Franco, no fundo ainda um duplo do principal personagem, que no romance adquiriu autonomia física mas que psicologicamente é apenas um desvario imaginativo do ononanismo de Serra — o principal personagem.

Mas não é somente um drama individual o que Régio nos revela, o seu romance vai mais longe. *O Fôgo da Cabra Cega* tem mais Jogadores. Em *O Fôgo da Cabra Cega* está Coimbra do tempo de José Régio. A consciênciã, os problemas, as discussões que se debatem durante o decorrer do romance eram a consciênciã, os problemas e as discussões em que se debatiam os homens da sua geração. Quem lê *O Fôgo da Cabra Cega* pode ver até que ponto êsses « jovens » se ausentaram da vida, o quanto êles estavam distantes da realidade social e histórica do seu tempo, vivendo perdidos dentro dêles

próprios, levantando pseudo-problemas, fazendo fogo de vista de palavras, debatendo-se entre si em discussões estéreis até ao ridículo, posando uns para outros em atitudes de cabotinismo patético, intrigando-se mutuamente com requintes femininos, provocando cenas humilhantes, cada qual mais vaidoso da sua inutilidade, do seu cabotinismo, do seu verbalismo vazio. Tudo isto está expresso em *O Fôgo da Cabra Cega* com uma sinceridade comovente, com o talento romanesco que ainda não foi superado por nenhum dos seus contemporâneos.

O *Pântano* é como que a continuação de *O Fôgo da Cabra Cega*. É um personagem de *O Fôgo da Cabra Cega*, formado em Coimbra e filho-família, que vai para Lisboa com o canudo de bacharel, a herança da mãe, uma carta do pai para que um amigo lhe arranje colocação (um lugar à mesa do orçamento à custa de cunhas), o requinte da sua complicada personalidade de ser socialmente inútil e o seu sonho de literato falhado a desfazer-se em tiras. Cai novamente nas tertúlias onde encontra os mesmos cabotinos inúteis, embora mais vividos e depravados, tipos que não sabem nada de nada, que se embriagam com frases à mesa dos cafés, amorais e imorais, alheios a tudo, indiferentes a tudo, vivendo num mundo à parte tecido de intrigas, coberto com o toldo dos pseudo-problemas inúteis e vazios. O amor continua cada vez com menos virilidade, a vida intelectual é cada vez mais fictícia, a moral é cada vez mais falsa, a vida está cada vez mais longe. O *Pântano* revela-nos a decomposição de um grupo social. Tudo que de humano surge nas suas páginas é já podre ou vai apodrecer. No *Pântano* tudo se afunda na lama, mesmo aquêles que dela se querem libertar. O mais doloroso é que o romancista não se consegue libertar da sorte dos seus personagens, vai com êles. *Pântano* é, também, auto-biográfico. Há entre o principal personagem e o romancista uma identidade que o artifício constituído pelo facto do romance ser escrito na terceira pessoa não consegue fazer esquecer. Mas semelhante limitação não

é específica de Gaspar Simões e Régio, é uma pecha das nossas obras de ficção modernas, desde a *Confissão de Lúcio* ou de qualquer obra de Raúl Brandão, até à *Criação do Mundo* de Miguel Torga, que é uma autêntica auto-biografia do já grande prosador dos *Bichos*. Mesmo Aquilino Ribeiro, o maior prosador português vivo, com um lugar de primeira plana na literatura portuguesa, apesar de não ser um escritor que se possa filiar entre os modernistas, também não se consegue libertar desta mácula do nosso romance moderno. Só Ferreira de Castro está fora da regra — que foi desmentida categoricamente por Eça de Queirós — eis porque é êle o nosso maior romancista contemporâneo, apesar dos limites estéticos da sua prosa.

O caso de Ferreira de Castro é pois uma excepção no nosso panorama literário, mas João Gaspar Simões, talvez mais conscientemente do que o romancista da *Selva*, pretendeu superar as limitações subjectivistas do romance português. Gaspar Simões foi de entre todos os literatos da sua geração aquêle que pretendeu ser romancista, mas romancista consciente do seu *métier*, eis porque compreendeu a crise do romance psicológico e encaminhou a sua obra na direcção dos *Amores Infelizes*. Gaspar Simões seria o precursor do romance neo-realista português se não tem caído nos temas do realismo do século XIX. Quere dizer, sob o aspecto meramente formal os *Amores Infelizes* já são, de certa maneira, um romance neo-realista. Gaspar Simões aproveitou a técnica realista, a sua estrutura formal novelística e superou os seus defeitos mais flagrantes, tais como: a visão demasiado exterior da realidade, que conduziu à caricatura (a caricatura é o exagêro do exterior, é tentar dar o interior através da deformação exagerada do exterior); a prisão ao enredo, ao tema; o seu *parti-pris* polémico, etc., etc. E Gaspar Simões superou as limitações do realismo porque aprendeu muito bem a lição do chamado romance psicológico e, de certa maneira, também a superou.

Gaspar Simões nos *Amores Infelizes*, usa a análise interior para fugir à caricatura, tenta libertar-se do enredo, para dar formalmente o imprevisto da vida, foge à polémica, etc., etc. Apesar desta dupla libertação, que é a característica formal mais marcante dos escritores neo-realistas, como Malraux, Silone, Nizan, Jorge Amado — Gaspar Simões não pode ser apontado como um precursor do neo-realismo porque caiu lamentavelmente em alguma coisa de já social e humanamente ultrapassado. Aos *Amores Infelizes*, falta integração humana e social, quer dizer, o miolo humano dos *Amores Infelizes* é qualquer coisa que embora se « passe no nosso tempo » — ou melhor, se possa ainda passar — já não tem interesse estético, já não merece ser expresso esteticamente. Os namoros provincianos e burgueses, o adultério de meia tegela com toda a sua complicação passional, têm hoje um aspecto anedótico e tiveram entre nós a sua expressão máxima na obra de Eça de Queirós, que os apanhou na flagrância da sua vigência. É claro que se pode escrever ainda um romance com adultério e namoros provincianos, mas com a consciência do nosso tempo, com o ambiente novo que a província tem, desde que a técnica, o cinema, o industrialismo e a T. S. F. a invadiram e conquistaram.

Os dramas sociais e humanos da província de hoje são já outros, uma história de província tem de ser forçosamente a expressão literária desses dramas sociais e humanos. Há certos complexos físicos e psicológicos que são inerentes à pessoa do homem, a sua própria realidade humana, a sua qualidade, mas até esses complexos variam em relação ao meio em que o homem vive. O selvagem ama mas ama de maneira diferente do civilizado, assim como o homem da Idade-Média amou ambicionado por circunstâncias diversas daquelas que ambicionam o homem de hoje. É que não é a consciência que determina o ser, mas sim antes o ser que determina a consciência. E o homem, embora possua uma certa estrutura física permanente donde derivam as suas qualidades de ser

pensante, amante e agente, modifica-se condicionado pela evolução da estrutura social a que pertence, visto possuir uma consciência que se determina por tais condições. Melhor, é da própria natureza do homem ser amante, pensante e agente; o que se modifica constantemente é a maneira de ser conscientemente amante, pensante e agente. Foi precisamente a falta de integração dos personagens com o condicionalismo social da província portuguesa que provocou, nos *Amores Infelizes*, a sua falta de interesse romanesco e a sua limitadíssima projecção. A consciência dos personagens já foi ultrapassada, o ser do nosso mundo condiciona outra espécie de consciência. Foi a «consciência literária» de Gaspar Simões, que lhe ordenou o uso de um processo de expressão neo-realista, mas a sua posição social e cultural aconselhou sempre uma outra posição para longe da realidade e da vida.

O subjectivismo que de certa maneira provocou um aproveitamento na nossa poesia, levando-a para lá do nosso tradicional lirismo amoroso e naturalístico, encafuou a nossa literatura de ficção, limitando-a, num círculo cada vez mais fechado, conforme vem descendo da *Confissão de Lúcio* ou da *Obra* de Raúl Brandão, passando pela *Páscoa Feliz* de Rodrigues Migueis ou pelo *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, até chegar a *Bússola Doida* de Aleixo Ribeiro, onde atingiu o máximo de aridez e esterilidade.

O conto, por ser um género mais fácil do que o romance, onde o literato pode pôr mais a nu a sua personalidade mesmo quando faz ficção, teve na geração presencista dois cultores de mérito: António Madeira e Miguel Torga, que por sinal foram conjuntamente com Bettencourt dissidentes da revista, — dissidência que valeu sobretudo como atitude formal. António Madeira escreveu um livro repleto de sugestões, de subtilezas, de imaginação psicológica mas ainda coalhado de subjectivismo que separa os seus melhores contos da verdadeira reali-

dade do nosso mundo. Miguel Torga, montanhês até ao tutano dos ossos, mas mergulhado nas condições que plasmaram os homens da sua geração, também ainda não escreveu o livro à altura das suas reais — para quê não dizer extraordinárias?! — qualidades de prosador. O seu material estético, a sua prosa forte como se fôsse de fraga, já nos deu os *Bichos*, mas o contista que aí se revela não saiu ainda da sua solidão de montanhês e a sua passagem pelo mundo da cultura, pela Coimbra da cabra cega, empurrou-o para um egocentrismo doentio, que na sua poesia atingiu por vezes o delírio da megalomania. Apesar de ter escrito *Bichos*, um livro único na nossa literatura contemporânea, Torga, que vive e sente tão de perto as coisas primitivas e animais, emprestou ainda aos seus personagens irracionais a solidão da sua alma, o egocentrismo da sua psicologia, as características mais centrais da sua consciência.

Para terminar esta breve resenha sôbre o presencismo, vamos falar no teatro e José Régio surge novamente projectando a sua personalidade neste género literário, demonstrando mais uma vez a riqueza e complexidade do seu talento. Além de algumas tentativas de Almada e António Madeira, o teatro modernista concentra-se no primeiro volume de Teatro de José Régio onde estão as suas duas fantasias: *As Três Máscaras* e *Jacob e o Anjo*.

*Jacob e o Anjo* é a realização mais séria, apesar de ser uma obra feita de mitos e de símbolos. Os dramas da nossa época não existem na peça de José Régio. Tudo se passa fora do tempo, fora da humanidade, fora dos ambientes sociais. A peça não chega a ser drama, tragédia ou comédia porque é antes um problema, ou melhor, uma série de problemas; os personagens não têm existência ou relevância humana, são apenas argumentos com figura humana que se mexem para demonstrar tais problemas. O espírito aparece vestido de bobo e de anjo, a carne de rei, os poderes do mundo em diferentes tra-

vestis; são a rainha, o irmão do rei, os cortesãos. A cena passa-se num lugar incerto no tempo e no espaço. Tudo é teórico. Tudo é cenário: os personagens, o ambiente, a própria composição da obra, o próprio título. Quere dizer, entre a consciência do artista e a realidade já não há tangência e é em Régio, nas mais ousadas construções do seu genial talento estético, que a «desumanização» se afirma com mais veemência. A sua obra deu razão ao seu poema de 20 anos:

A minha glória é essa  
Criar desumanidade,

aspiração máxima do artista «moderno», do homem superior dos tempos modernos.

A riquíssima realidade do mundo não toca a requintada sensibilidade dos artistas, as dores e os dramas da Humanidade nada são junto do seu umbilicalismo trágico. O artista prefere viver com mitos, com símbolos, com desmembramentos de personalidade, isto é, sempre com êle: *Êle* afirmando-se num poema; *Êle* dividindo-se e fragmentando-se num romance; *Êle* construindo *mario-nettes* com as suas idéias e os seus problemas no teatro; *Êle* envolvido na glória de criar a desumanidade do seu *Bu*.

A vida atingiu também o ponto culminante de crise: a guerra aí está criando também a sua desumanidade.

## VII

Ao abismo que separara os homens dominantes da Vida e da realidade — a consciência do ser — opõe-se hoje uma comunhão íntima do homem com a Vida e com a realidade. A realidade do nosso mundo impôs-se não



sòmente moldando um novo homem capaz de compreender e trabalhar conjuntamente com a técnica, não sòmente produzindo aviadores, operários, mecânicos, engenheiros, técnicos, mas também empurrando o homem para uma rêde cada vez mais espêssa de problemas sociais. O indivíduo é cada vez mais condicionado pela vida da sociedade; já não é o centro de uma economia, como o preconizou o liberalismo, mas cada vez mais o elemento de uma economia progressivamente social.

Nenhum homem é capaz de resolver o seu problema sòzinho, pois sabe que o seu problema é o de todos. É que tudo os irmana, os une, os torna peças duma engrenagem cada vez mais complexa. Tudo aquilo que era abstracto surge concreto, real, forte; já não é preciso os tropos retóricos dos idealismos revolucionários para afirmar a natureza social do homem, por que ela emerge da própria estrutura social; deixou de ser ideológica para ser física, deixou de ser utópica e hipotética para ser evidente e flagrante. Os grandes problemas dos homens deixaram de ser individuais, para serem colectivos, melhor, os grandes problemas individuais são problemas colectivos. O desemprego, a fome, as guerras são males colectivos, que ao sacrificar os homens em conjunto lhes oferecem com cada vez mais evidência a certeza de que a liberdade, a igualdade e a fraternidade não são idéias abstratas adormecidas em fórmulas pomposas nos códigos políticos das nações democráticas, ou simples metáforas mistificantes da demagogia, mas sim antes realidades vivas e concretas da Vida social. O homem já não pode viver isolado; no nosso mundo não há solidão.

É no nosso século que a cidade toma a sua expressão de metrópole, que deixa de ser o antigo burgo de mercadores e se transforma em empório das trocas das grandes indústrias. O número de proletários cresce dia a dia com o desenvolvimento da técnica industrial. Ao contrário daquilo que julgaram os idealistas ingênuos, a máquina não rouba trabalho, a máquina fabrica trabalho;

quanto mais máquinas mais operários. As fábricas modernas albergam dentro das suas paredes milhares de operários.

Os homens sentem-se cada vez mais unidos no mesmo destino. Os grandes sonhos, as grandes aventuras individuais desapareceram. O mundo está descoberto e conquistado pelo homem. Já ninguém desbrava florestas virgens ou desenha seus pés na areia inexplorada — como aspirou José Régio. O homem está cada vez mais condicionado pela estrutura económico-social da sua época. Até as profissões liberais se vão lentamente transformando em profissões assalariadas. Os serviços públicos aumentam em progressão geométrica e conseqüentemente o funcionalismo. O estado tem cada vez mais expressão económica, e essa sua expressão superou flagrantemente as organizações políticas e as fórmulas jurídicas das instituições. Todo o homem pretende apenas um lugar na engrenagem económica da sua sociedade. Só aqui e ali, nos poucos filhos-famílias, nos filhos dos magnates, restam os jogadores do sonho de enriquecimento conforme os ditames da sua consciência de grupo, do egoísmo da conservação e do instituto jurídico da herança.

Tirando isto e êstes, o homem de hoje vive dominado por um profundo sonho colectivo que enche de força o sono profundo da hora que passa. O sonho que chega à aldeia mais remota da mais remota nação pelo som da T. S. F. e pela imagem do cinema. É a realidade que brada cada vez com mais força contra a consciência que a tenta mistificar, e os homens que vivem em contacto permanente com essa realidade começam a aperceber-se das mentiras que as teorias mistificadoras clamam, dizendo-as verdades essenciais à Vida.

E os artistas começam a descobrir a expressão estética da realidade. Vítimas dos grandes problemas da sua época, com a sua sensibilidade, a sua inteligência e o seu carácter abertos para a dureza da realidade, os artis-

tas novos não podem exprimir jamais as doenças hereditárias do subjectivismo. Frente à angústia da hora que passa o artista só porque é homem não se pode fechar dentro da sua decantada Torre de Marfim, enquanto os seus semelhantes morrem aos milhares. Diante da profunda agitação social que referve em tôdas as nações, das guerras, dos motins, das revoluções, das greves, dos fuzilamentos diários, o artista só porque é homem, e portanto um ser social, não pode continuar cantando a anomalia do seu caso pessoal. Perante a fome, o desemprego, o desprezo pela personalidade humana, a negação categórica dos direitos já conquistados pelo homem — não somente na vida política e social, mas também pela ciência e pela cultura, — o artista, ao sentir-se atingido, não se pode já julgar diferente dos outros homens e indiferente aos dramas e às angústias de todos, que também são as suas.

O cinema e a rádio vieram universalizar a expressão humana e sobretudo a expressão estética. Basta ir ao cinema para sentir desenrolar diante dos nossos olhos em termos estéticos, ou até de simples documentário, os dramas mais pungentes da China. Basta ligar um aparelho de rádio para sentir na intimidade do nosso lar, falando tão alto e tão próximo como os nossos filhos, a voz da Índia ou da América. O artista adquire mais ainda a ânsia de ser compreendido e de ser projectado, de possuir uma expressão contagiante a todos os homens, de lançar uma mensagem que vá ao longo e ao fundo da Humanidade a quem se dirige. A arte já não é — nem nunca verdadeiramente o foi — para círculo limitado dos requintados, a arte emana e dirige-se a todos os homens. A esta atitude humana e estética chamam os subjectivistas: Política.

Depois do que vos disse é fácil de ver que tal atitude dos artistas subjectivistas é apenas o daltonismo próprio da consciência dos decadentes, aquela consciência que em D. Quixote transformava moinhos em gigantes. Por sua

vez os novos artistas, porque possuem uma nova consciência, irmã siamesa da realidade e da Vida, não sentem a arte subjectivista, cheia de problemas, de inquietações e de dramas que lhes soam a falso, a cabotinismo. Os artistas novos, porque vivem enterrados na realidade viva que os cerca, não podem compreender aquêles que se enterram dentro de si mesmos, que se sentem isolados e independentes, um ser cósmico tão só e tão uno como uma pedra ou uma nuvem; os artistas modernos repudiam todo êsse requinte em troca de uma consciência cada vez mais esclarecida da sua qualidade de ser social. Foram estas duas atitudes que deram origem ao pseudo-problema Arte-pura e Arte-social, que no seu formalismo estéril tem sido a querela mais importante travada entre os intelectuais e os artistas responsáveis do nosso país.

Pseudo-problema, porque tôda a Arte é simultaneamente pura e social. Pura, na medida em que é expressão estética sincera, espontânea e livre de uma consciência humana; na medida em que não serve interêsses de outrem, ou outros interêsses que não sejam aquêles que são inerentes a qualquer obra de arte, isto é, na medida em que possuindo tôdas as inquietações e todos os problemas da sua época histórica, vale sobretudo como obra de arte; na medida em que é espelho límpido onde se reflecte a imagem do artista com todos os seus complexos humanos, com todos os escaninhos psicológicos, com todos os preconceitos de classe, com tôda a série de fenómenos intelectuais, afectivos e activos que constituem a vida do homem, que por sua vez derivam da posição do homem perante a realidade e a Vida.

Social, não só na medida em que nos revela a consciência individual do artista — que por ser homem é um ser social — mas na medida em que nos revela as relações desse homem com outros homens e, sobretudo, na medida em que o artista, como ser social que é, exprime os dramas sociais, políticos e morais da sociedade de que faz parte, collocando-se na posição do grupo a que per-

tence. É fácil de ver, portanto, que o problema existe apenas na aparência, que só pode ter vigência sendo colocado em termos lógico-formais e nesses termos pode até ser conteúdo de um tratado, porque em termos lógico-formais é lícito escrever-se um volume de muitas páginas para estabelecer as diferenças lógico-formais que existem entre uma cadeira e um elefante, e até o contrário.

Para além do seu formalismo estéril, o problema Arte-pura e Arte-social possui um outro significado: revela uma polémica travada entre duas consciências estéticas que correspondem por sua vez a duas consciências sociais. No sentido da oposição e do combate, o pseudo-problema Arte-pura e Arte-social tem o valor da impossível conciliação entre uma consciência decadente e uma consciência nascente, que no fundo é todo o drama cultural da nossa época, que por sua vez não é mais do que a expressão nas ideologias do drama material e social do nosso momento histórico. É inútil, infantil e ingénuo pedir a um subjectivista que não seja subjectivista. Ser ou não ser subjectivista não é uma simples questão de capricho individual. Os homens não são aquilo que nós queremos que eles sejam, os homens são aquilo que são, isto é, são seres conscientes e sociais, portanto condicionados pelas múltiplas solicitações da realidade social em movimento.

O artista é uma consciência que se exprime em termos estéticos. Para transformar essa consciência é preciso transformar o ser que a condiciona e tal não se consegue com simples discursos ou com polémicas lógico-formais, nas quais se coloca à cabeça a questão de saber quem é que tem razão, ou melhor, quem é mais capaz de architectar uma teoria que demonstre em evidência formal o primado da sua razão. A evolução da sociedade está sujeita a certas leis históricas, e o homem como ser social segue o condicionamento da sociedade a que pertence.

A arte subjectivista representa o homem dum certo momento, é a sua expressão estética e só por isso é tão social como a arte mais socializante e mais realista. A ten-

dência da arte não é escolhida pelo artista, a tendência da arte é qualquer coisa de íntimo e inerente à própria obra de arte, isto é, emerge da própria expressão estética, das situações, dos personagens e da acção. Da questão Arte-pura — Arte-social apenas se poderá retirar como conclusão um juízo valorativo das duas atitudes polémicas, isto é: se será mais valiosa a atitude do artista que se afirma partidária de uma Arte-pura, de uma arte subjectivista, etc., etc., ou antes aquela outra atitude do artista que se afirma partidária de uma Arte-social, humana, real, etc., etc. Deixarei a resposta a Leon Tolstoï, um dos maiores génios estéticos de todos os tempos, que certo dia escreveu a Romain Rolland (outro génio estético extraordinário, que neste momento encarna em si a França que não caíu, a Europa que ainda não capitulou ou morreu):

«Só tem valor a Arte que serve para unir os homens. O único artista que conta é aquêlê que sacrifica alguma coisa às suas convicções; a condição de tóda a vocação verdadeira não é o amor da arte, mas o amor da Humanidade; e só quem está penetrado dêsse amor dos homens pode esperar a criação, em arte, duma obra de valor.»

---

*Nota Final* — Esta conferência foi pronunciada na «Associação Cristã da Mocidade», no Pôrto, em Março de 1941.

# CADERNOS AZUIS

COLECCÃO DE CULTURA VIVA

---

Biblioteca de pequenas obras completas sôbre os variados problemas contemporâneos, vistos por homens do nosso tempo e que todos os defensores duma verdadeira cultura devem possuir e propagar.



**Assinaturas: 2 cadernos, 5 escudos**  
**Sairá, em média, 1 volume por mês.**



**NA PÁGINA SEGUINTE,**  
publica-se um **fac-simile**  
duma página do caderno n.º 1:  
**O Cinema em Marcha,**  
ensaio de Manuel de Azevedo.

## CAPÍTULO VI

### Dois caminhos

*« A destruição dos vários ópios,  
felicidades ilusórias do povo, é uma  
exigência da sua felicidade real. »*

A vida é dura.

As multidões, experimentadas por tôdas as vicissitudes, cansadas da luta contínua, diária, pela subsistência, olham perplexas para o futuro. ¿Que fazer?

Há dois caminhos.

Há o sonho. Como é delicioso, apesar da aspereza e dos pontapés da realidade, gozar tôdas as alegrias negadas, viver no sonho!

¿A existência é áspera, o trabalho é esgotante e o esforço ingrato? Há a maravilhosa mentira de uma literatura branca e de um cinema enganador.

Milhares de raparigas que falharam nos seus projectos e anseios amorosos têm, além dos romances de Max du Veuzit e Henri Ardel, em Charles Boyer, ou noutro qualquer actor olheirento, o seu ideal e a satisfação dos seus planos. Costureiritas de tosse crónica, enganadas e desiludidas, sentem dilatar-se-lhes o peito de gôzo quando o príncipe ou o filho único casam com a florista ou com a dactilógrafa de coração ardente e alma



**A SEGUIR**

**O CADERNO N.º 3**

**Aurora e crepúsculo  
duma**

**I D A D E**

**Ensaio de  
Júlio Filipe**



O ambiente histórico em que surge o mundo moderno, desde a feudalidade ao liberalismo; repercussões da máquina a vapor, da química e da electricidade nas indústrias; a centralização; a civilização moderna.

THE  
LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF  
ART AND HISTORY  
OF THE  
CITY OF  
NEW YORK  
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION  
455 N. 5TH ST. NEW YORK 10017

U.S. CONGRESS

## NESTA COLECCÃO

A SEQUIR:

AURORA E CREPÚSCULO DUMA IDADE  
de Júlio Filipe.

BREVEMENTE:

CADERNOS DE:

*Afonso Ribeiro*  
*Eugénio Freire*  
*Mário Ramos*  
*João Alberto*

*Agostinho da Silva*  
*Luís Vieira*  
*Eduardo Reis*  
*Júlio Gesta, etc.*

**CONTENDO:** Ensaio sôbre arte, literatura; estudos de economia, história; literatura de ficção; divulgação científica e filosófica; pedagogia, etc.



## CADERNOS AZUIS

Direcção de MANUEL DE AZEVEDO

55, LARGO DOS LÓIOS, 56

PÓRTO

PREÇO

2 \$ 50