

## O CLASSICISMO MODERNISTA DE JOSÉ RÉGIO \*

Ce qui est le meilleur dans le nouveau  
est ce qui répond à un désir ancien.

PAUL VALÉRY

A história crítica da *presença* reveste-se desde logo, e não sem algum paradoxo, de um carácter consensual: ela é a mais polémica de todas as que marcaram a literatura portuguesa do século XX. Trata-se de uma história de crises e embates, em que todavia as críticas ao «presencismo» não resistiriam a um fogo cruzado entre si, uma vez que mutuamente se anulam e excluem. O acto de constituição da revista coimbrã (1927) representou um vigoroso embate, em nome da «originalidade artística», contra os vários academismos dominantes. O seu curso e o seu fim (1940) culminaram num embate geracional, em nome da «independência artística», contra os promotores do neo-realismo. E a sua posteridade conheceu uma série de embates e debates, em nome do modernismo, cujo texto fundador tem a assinatura de Eduardo Lourenço: «*Presença*» ou a *Contra-Revolução do Modernismo*, admirável exercício ensaístico que iria condicionar, de há cerca de três décadas até aos nossos dias, em nome da «revolução poética» e da «aventura ontológica» de *Orpheu* (1915), um certo tipo de valoração negativa, quando não proscritiva, da *presença* no contexto modernista português.

Eduardo Lourenço visava desmontar a «mitologia crítica» do «Segundo Modernismo»<sup>1</sup>. Entretanto, o que sucedeu não foi o termo

---

\* O presente trabalho obteve o Prémio de Ensaio José Régio/1989 «ex aequo» (atribuído em 1990).

<sup>1</sup> «'Presença' ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?», in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 187-193 e 291 (republicação, com passagem de título afirmativo para título interrogativo e nota final incluindo

de uma mitologia, nem sequer a substituição de uma mitologia negra por uma mitologia branca (a ordem dos factores é arbitrária), mas simplesmente a fundação de uma *mitologia cinzenta*. A *presença* passou a existir no reino do equívoco e do hipercriticismo. Com a radicalização inflacionária das perspectivas teórico-críticas e das apoloéticas impressionistas ou sentimentais, prosperou a mistura de tintas sobre a paleta da história, e da *presença* foi subsistindo uma imagem difusa e perturbadora: uma imensa anamorfose sob os vários pontos de observação. É evidente que a *presença* — e, por tabela, o modernismo em geral — beneficiou a prazo da abertura de uma crise e de uma problemática em torno do seu estatuto histórico. Por entre os fumos ficou à vista a sua natureza não-linear, polivalente e irreduzível, solicitando uma escuta e uma reflexão atentas às relações contraditórias do movimento poético moderno com a modernidade<sup>2</sup>, ao carácter heterogéneo e plural de um tempo estruturalmente antinómico, tenso e dialéctico. Patente se fez ainda a questão essencial: há uma outra *presença* que é uma presença *outra*, imanente à sua historicidade mesma, original e originária.

### Ambivalência e estereografias

O problema da categorização historiográfica da *presença* tem permanecido dependente de uma pulverização topológica e axiológica cujos limites a um tempo extremos e centrais correspondem aos programas do «segundo modernismo» e da «contra-revolução do modernismo». Ou seja: correspondem a uma espécie de categorização estereológica que alguns autores têm ensaiado reduzir ou amplificar. Para João Gaspar Simões e Eugénio Lisboa, os principais defensores da tese do «segundo modernismo», a *presença* consagra a fase de

---

uma carta de Adolfo Casais Monteiro). Curiosamente, José Régio escrevia em 1935: «[...] só falta que *Fradique* nos acuse de contra-revolucionários, *O Diabo* de reaccionários, e *Bandarra* de... internacionalistas!»; «Alguns revolucionários têm-me achado tradicionalista; e quase todos os tradicionalistas me chamam revolucionário». N.ºs 46 e 47 da *presença*, in *Páginas de Doutrina e Crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 307 e 318. Convém no entanto sublinhar que Eduardo Lourenço utiliza «contra-revolução» num sentido de todo alheio à esfera semântico do político.

<sup>2</sup> Cf. PAZ, Octavio — *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 9, 18 e *passim*.

equilíbrio criador e de consciencialização crítica do modernismo<sup>3</sup>. Na expressão de Gaspar Simões, a *presença* representa o «classicismo do modernismo»<sup>4</sup>. David Mourão-Ferreira, que opõe o «provincianismo» do grupo de Coimbra ao urbanismo «prematureo» dos poetas de *Orpheu*, propugna também a ideia de uma segunda fase «dentro do próprio Modernismo», porém «mais crítica do que criadora», onde se processa o delineamento da «primeira 'tradição da modernidade'» mediante a criação de uma «'poética de tensão'» entre vários extremos, nomeadamente «o clássico e o moderno»<sup>5</sup>. Este dualismo nuclear traduz, segundo Jacinto do Prado Coelho, a «conciliação entre modernidade e classicismo»<sup>6</sup>. Por seu lado, a antítese de Eduardo Lourenço, desenvolvida no plano temático e filosófico (o «psicologismo» degradando o «ontologismo»), obtém de Eduardo Prado Coelho, a partir da análise de *Em torno da Expressão Artística* de José Régio, uma fundamentação linguística e semiótica que assimila o conceito *forte* e polémico de «contra-revolução» a um «pré-modernismo» ideológico, espiritualista e substancialista, anterior à passagem de uma *estética da representação* para uma *poética da produção*<sup>7</sup>. Mas não faltam as tentativas de síntese. Adolfo Casais Monteiro, sem deixar de insistir no papel de defesa pedagógica e correctora do modernismo exercido pela sua geração, admite a proposta de Eduardo Lourenço desde que seja traçado, em termos absolutamente lineares, um corte longitudinal *Orpheu-presença* separando, por um lado, uma

---

<sup>3</sup> Cf. SIMÕES, João Gaspar — *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 27-28 e *passim*, e *Perspectiva Histórica do Movimento da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 21 e seg.; LISBOA, Eugénio — *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 25 e seg., 69 e 70-72, *José Régio: Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 42, e *Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp. 51-52 e 124.

<sup>4</sup> *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, p. 166. Sublinhado meu.

<sup>5</sup> *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 14, 26, 33-37, 41 e 74-75, Introdução a AA.VV. — *Publicação Comemorativa do Cinquentenário da Fundação da «presença»*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977, p. 8, e *Presença*, in «Dicionário da Literatura» (dir. Jacinto do Prado Coelho), Porto, Figueirinhas, 1981, pp. 868-869.

<sup>6</sup> *Modernismo*, *ibidem*, p. 658.

<sup>7</sup> «Situação da Poesia da 'Presença'», in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 24 e seg.

linha tradicionalista («contra-revolucionária»), com expressão no decadentismo-simbolismo revivescente em textos da publicação de 1915 e nas obras de Gaspar Simões, de Torga e de Régio, e, por outro lado, uma linha «revolucionária» composta por Pessoa, Sá-Carneiro e ele próprio<sup>8</sup>. Já Fernando Guimarães procura integrar a estética «presencista» numa tradição romântica modernamente desenvolvida com o simbolismo-decadentismo e o expressionismo, atribuindo à designação «segundo modernismo» um valor sobretudo cronológico, referente aos «presencistas» e a determinados poetas nacionalistas e neo-realistas dos finais da terceira década do século<sup>9</sup>. Por fim, Jorge de Sena, ao reconhecer na *presença* uma identificação estreita com as opções estéticas pré-modernistas, aponta para a inexistência de «conexões necessárias e suficientes» entre os dois modernismos e assimila o conceito relativo de «contra-revolução» a uma tarefa de organização crítica da «revolução». Mas não passa sem acentuar uma linha de continuidade no «combate contra o academismo» e «pela independência do escritor e da expressão artística»<sup>10</sup>.

Todo o debate em torno desta problemática implica necessariamente a «questão José Régio». Sabemos que pertence ao autor de *Poemas de Deus e do Diabo*, nas palavras de Eduardo Lourenço, «a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de 'Orpheu'»<sup>11</sup>. Também não desconhecemos que o poeta ousou estrear-se com a transposição poética de um demônio de tipo baudelaireano em época de feroz censura moral. E dificilmente alguém contestará que, de acordo com Jorge de Sena, «proclamar aquela independência», em 1927, no célebre manifesto *Literatura Viva*, «era um acto revolucionário»<sup>12</sup>. Todavia, a imagem crítica de Régio tem sido reduzida à imagem anacrónica e retrógrada de uma *presença* ausente dos caminhos determinantes da modernidade poética. E, ao mesmo tempo, inversamente, numa espécie de círculo vicioso, a imagem crítica da *presença* tem sido destilada de uma

<sup>8</sup> Carta a Eduardo Lourenço, in *Tempo e Poesia*, op. cit., pp. 281 e seg.

<sup>9</sup> *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, 1981, pp. 9, 31, 69, 77 e 103-104, e *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, INCM, 1982, p. 84.

<sup>10</sup> Régio, *Casais, a «presença» e outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 30-31, 76 e 78.

<sup>11</sup> Op. cit., p. 167.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 31.

projecção analógica dessa imagem negativa de José Régio. Tal realidade decorre em parte do facto de o poeta surgir à luz da história recoberto de atributos contraditórios e na aparência inconciliáveis. Vale a pena recenseá-los de relance.

Gaspar Simões considera que Régio é moderno apenas «no tipo de sensibilidade que traz para a poesia», tradicional no plano da expressão poética, revolucionário nos restantes géneros e «revolucionário integral» no manifesto *Literatura Livresca e Literatura Viva*, além de clássico «no seu romantismo estrutural»<sup>13</sup>. Para Casais Monteiro, Régio é moderno «pela temática» e tradicional «pelo estilo», tradicional na poesia e «moderníssimo» em *Jogo da Cabra Cega e Jacob e o Anjo*, ambivalente na «luta entre problemas de hoje e moldes espirituais de ontem»<sup>14</sup>. David Mourão-Ferreira vê na sua obra a fusão de uma «poemática tradicional» e de uma «poética modernista»<sup>15</sup>. Jacinto do Prado Coelho classifica-o como moderno «pela atitude humana» e clássico «pela contenção»<sup>16</sup>. Manuel Antunes situa-o entre um «classicismo de estrutura» e um «modernismo de superfície»<sup>17</sup>. Fernando Guimarães identifica-o com um expressionismo original<sup>18</sup>. E Jorge de Sena inscreve-o, «em cronologia estética», num momento «anterior» a *Orpheu*, mas prolongando e renovando a tradição poética «em tom maior»<sup>19</sup>. Renovação que terá movido José Gomes Ferreira a designá-lo «principal obreiro» da destruição das falsas vanguardas e da luta contra o academismo contemporâneos da *presença*<sup>20</sup>. Portanto: Régio «é» tudo, um tradicionalista, um clássico, um romântico, um pré-modernista<sup>21</sup>, um modernista<sup>22</sup>, um

---

<sup>13</sup> *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, op. cit., pp. 27, 38 e 58, e *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, op. cit., pp. 285 e 290.

<sup>14</sup> *Sobre a Obra de José Régio*, in AA.VV. — *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, pp. 52 e 55.

<sup>15</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980, p. 62.

<sup>16</sup> *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática, 1961, p. 67.

<sup>17</sup> *José Régio, Poeta*, in AA.VV. — *Estrada Larga*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s. d., p. 263.

<sup>18</sup> *O que foi a «Presença?»*, in AA.VV. — *Publicação Comemorativa do Centenário da Fundação da «presença»*, op. cit., p. 30.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pp. 30 e 127.

<sup>20</sup> *José Régio*, in AA.VV. — *In Memoriam de José Régio*, op. cit., p. 338.

<sup>21</sup> COELHO, Eduardo Prado — *Op. cit.*, p. 24. Este qualificativo é atribuído à *presença* através de José Régio.

<sup>22</sup> LISBOA, Eugénio — *Op. cit.*, *passim*.

expressionista, um revolucionário e um contra-revolucionário<sup>23</sup>. Ponto de convergência ou ponto de divergência, Régio constitui-se assim como ambivalência estrutural irredutível. Se Pessoa equilibrou e refundiu o universo no diverso («sê plural como o universo»), o corifeu da *presença* refundiu e reequilibrou, sem sombra de exclusão, o diverso no universo:

Para reaver, porém, todo o Universo,  
[...]  
Basta-me o gesto de contar um verso<sup>24</sup>.

Um verso que é todo uni-verso, imagem pura do *individuum*, o indiviso in-divisível mas circularmente di-visível nesse negro «átomo a mais que se animou»<sup>25</sup> para se transformar num sujeito nuclear pós-apocalíptico. O sujeito é uma condensação rítmica. Eis a base invisível. Base de definição da via de acesso dialéctico a uma síntese de efeito totalizante. Não, decerto, a via dualista do «tradicional» e «moderno», do «romântico» e «moderno», do «clássico» e «moderno», do «classicismo do modernismo», do «classicismo de estrutura» e do «modernismo de superfície» (a superfície é uma estrutura), mas, justamente, a via que torne perceptível a aparição do ponto de fusão textual: a via do *classicismo modernista*.

### A expressão unificante

Antes de mais, é preciso demonstrar que Régio, ao desenvolver uma prática organizada de crítica e teorização sem precedentes na cultura portuguesa, concretizou um dos projectos fundamentais da modernidade. Pessoa limitara-se, infinitamente, a um fragmentarismo luminoso mas invisível, mesmo secreto. Com Régio, o escritor e o teorizador estabeleceram em definitivo relações estáveis de comunidade e solidariedade. A literatura tornou-se autoconsciente e reflexiva,

---

<sup>23</sup> LOURENÇO Eduardo — *Op. cit.*; Régio é o principal visado pela tese do autor.

<sup>24</sup> «Testamento do Poeta», in *Biografia* (1929), 6.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 172.

<sup>25</sup> «Cântico Negro», in *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), 9.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 59.

pensativa e pensável. Mais: a literatura, encontrando a sua luz, encontrou a sua sombra <sup>26</sup> e passou a poder *falar* numa voz de vozes múltiplas, a bofetada futurista no gosto do público transformou-se em intervenção cirúrgica no gosto desse *ainda* mesmo público.

A aplicação regiana do pensamento ordenado e da inteligência subtil ao objecto literário (muito longe de Gaspar Simões e não muito perto de Casais Monteiro) revela-nos um *construtor de sistemas* tão fecundo que os seus textos teóricos e doutrinários constituem o principal banco de dados ao serviço da crítica e da historiografia da literatura portuguesa de 1925 a 1940. No fundo, pressupõe-se afinal que eles reflectem uma condição moderna: a sobreposição interactiva texto-metatexto, o jogo de coincidências da prática com a teoria e da teoria com a prática. Se Régio defendeu nos manifestos *Literatura Viva* (1927) e *Literatura Livresca e Literatura Viva* (1928) o «individualismo», a «subjectividade», a «personalidade», a «autenticidade», a «originalidade» e a «independência da arte», então toda a sua obra está explicada — assim pensa a crítica. Mas em que medida se tem fixado a «sombra» desde o interior do sistema que a gera, sem perda de perspectiva e de visibilidade? Hoje impõe-se uma releitura dos discursos crítico, ensaístico, doutrinário e poemático na sua coerência interna e na sua coesão sistémica, tomando-os pela base até à cúpula, sem euforias de qualquer espécie, à margem de conexões ou desconexões sentimentais, e sobretudo acima das formulações isoladas mas temporalmente condicionadas. O modo de conhecimento deve limitar-se a uma fria descrição do fenómeno na sua aparição pura, para que seja possível captar o movimento de uma *estrutura essencial* revelando os sub-sistemas ordenadores de uma poética.

É já um ritual a invocação exclusiva dos referidos manifestos quando a crítica ensaia caracterizar a *presença* e a obra de Régio. Ora, esses manifestos são tão-só a base invertida de um edifício teórico laboriosamente construído até à cúpula: *Em Torno da Expressão Artística* (1940), que integra e sistematiza a problemática da «literatura viva» deslocando o acento «impressionista» para uma tónica «expressionista». Em torno da *expressão* artística: «vida»,

---

<sup>26</sup> No sentido da «sombra» de Gaëtan Picon: «A obra [...] apela irresistivelmente à consciência crítica; esta acompanha-a como a sombra segue cada um dos nossos passos». *L'Écrivain et son Ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 11.

«individualismo», «originalidade», «independência», etc., vêem clarificadas as suas relações estruturais com a expressão *artística*. Régio promove — à luz de uma poética já consolidada, e numa altura em que a filosofia da linguagem, a linguística e a semiótica davam os seus primeiros passos, sobretudo com Karl Bühler e Louis Hjelmslev, no estudo da expressão e da expressividade — a determinação de níveis expressionais e de modelos de transformação generativa. Devo dizer: de uma verdadeira *semiótica da criação artística*, algo que nenhum outro poeta português elaborou<sup>27</sup>. A «vida» e os seus correlatos recebem assim o estatuto de significantes funcionais de uma concreta morfogénese textual. O que carece, obviamente, de demonstração.

Explícita ou implicitamente, a teoria de Régio assenta num grupo de cinco postulados: *i)* A *comunicação* distingue-se da *expressão*, que é uma outra forma de comunicar (no esquema de Bühler, teríamos uma função comunicativa e uma função expressiva da linguagem); *ii)* A *expressão* pressupõe a existência de um «expressor» e de um «expresso»<sup>28</sup>; *iii)* «A arte é expressão» ou «triunfo da expressividade comunicativa», mas *nem toda a expressão é arte*<sup>29</sup>; *iv)* Há vários tipos de expressão, alguns dos quais são em geral confundidos com a «expressão artística»: a «expressão vital», a «expressão retórica» e a «expressão mística»; e *v)* Estes três tipos de expressão configuram respectivamente uma *anterioridade*, uma *lateralidade* e uma *posteriori-*

---

<sup>27</sup> Refiro-me, naturalmente, aos poetas *modernos*, cuja maior bandeira é a de terem substituído a neoclássica obediência cega ao cânone dominante e a romântica espera da musa inspiradora pela consciência crítica dos princípios, meios, fins, possibilidades e limites da linguagem, incluindo, a par da consciência de uma nova consciência, a profunda *consciência do inconsciente*. Não me refiro aos poetas realmente «não-modernos», entregues à sua missão de mimetismo pseudomodernista ou de escrita «em pleno gozo de todas as liberdades criadoras», contra os «constrangimentos teóricos» da consciência poética que «retiram» a poesia da «vida» e lhe subtraem a capa de «espontaneidade». Este ponto é importante para a compreensão contrastiva da «vida» regiana.

<sup>28</sup> Cf., por exemplo, «Em torno da Expressão Artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 43, 46 e 76. Cf. ainda «A Expressão e o Expresso», *ibidem*. O conceito de «expressor», substituirá o de «artista» por analogia e contraste com o conceito pessoano de «fingidor» em «Vistas sobre o Teatro», *ibidem*, p. 119.

<sup>29</sup> «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 9 e 75.

*dade* face à «expressão artística». Vejamos. A expressão vital ou «primitiva» define-se como «expressão espontânea, directa, imediata» das emoções do sujeito pré-textual, e mantém uma relação de «divergência» crescente com a expressão artística. Assim, «o compromisso entre a atitude vital e a atitude artística» equivale a «uma atitude impura»<sup>30</sup>, porque a expressão artística é uma «expressão segunda», uma *expressão de uma expressão*: «expressão da expressão primitiva» (e não do conteúdo primitivo), ou seja, «expressão transfiguradora da mera expressão vital», dupla e mediata, «*forma* dada ao que parece informe, incoerente ou indisciplinado»<sup>31</sup>. Por conseguinte, a expressão artística encerra uma «irreduzibilidade» estrutural, implica um trabalho de «selecção ou cálculo», uma *formalização* da expressão-substância, uma operação de «corte sobre a realidade»<sup>32</sup>. Daí a sua imanência: «imitação aparente e transfiguração real», é «expressão bastante» do seu equilíbrio interno, mais «unificação» do que simples unidade do dualismo expresso-expressão<sup>33</sup>. Esta «necessária unidade interna» funda a obra de arte como *estrutura*, ou, glosando a imagem arquitectural do clássico Fénelon, como *edifício*: «Mas uma obra não são páginas: é um edifício»<sup>34</sup>.

São muito diversas as expressões «retórica» e «mística». Enquanto esta «transcende a arte» graças a uma linguagem de «silêncio e passividade, êxtase e inibição», salvo nos casos em que recebe informação estética<sup>35</sup>, a expressão retórica significa a «expressão pela expressão», a «expressão sem o expresso», a «simulação artística», o «desequilíbrio interno» entre o «deficiente» e o «excesso»<sup>36</sup>. Noutros termos, a expressão retórica — em que «retórica» detém o valor depreciativo de «afectada» — resulta da imitação, por uma expressão B, de uma expressão A que funciona como modelo hipercodificado «expressor»: destituída de *marca singular e diferencial*, seja a tradicional marca de estilo, seja aquele mecanismo de desautomatização perceptiva que por essa altura os formalistas russos acabavam de descrever.

---

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 16, 19, 20-21 e 73.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 27-28, 74 e 77.

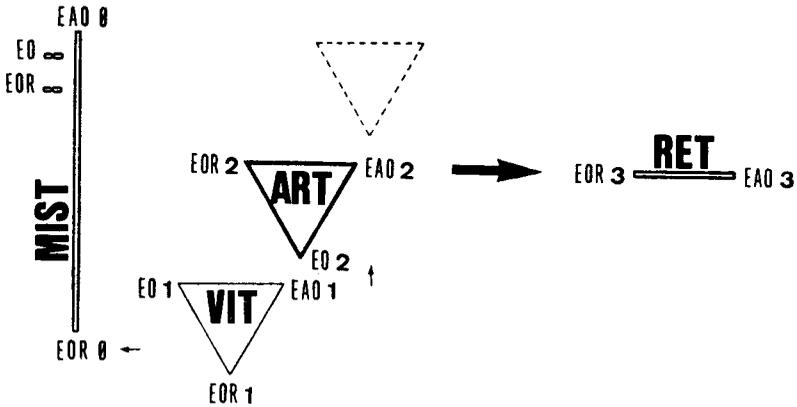
<sup>33</sup> *Idem*, pp. 55 e 59.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 35. Sublinhado meu.

<sup>35</sup> *Idem*, pp. 34-35 e 75.

<sup>36</sup> *Idem*, pp. 22, 43, 45, 47, 51 e 58.

Atente-se agora na representação diagramática do modelo (em que EOR=expressor, EO=expresso e EAO=expressão):



Vemos que a morfogênese se processa mediante a combinatória dos factores e dos níveis de emergência transformacional. Mas o centro do sistema é notoriamente a expressão artística, envolvida por uma *anterioridade* («vital»), por uma *lateralidade* («retórica») e por uma *posterioridade* («mística»). Centro dinâmico, porém: como não entrever aqui uma analogia com o modelo da conotação de um Roland Barthes e com o da «estrutura do texto artístico» de um Iuri Lotman? *Mutatis mutandis*, ocorre a mesma transformação de um primeiro sistema («sistema denotado», «sistema modelizante») em expressão de um segundo sistema («sistema conotado», «sistema modelizante secundário»), e assim sucessivamente<sup>37</sup>. No sistema regiano, trata-se sempre da projecção do triângulo inferior sobre o vértice «expressão» do triângulo superior, reformulando automaticamente o estatuto de cada um dos factores triádicos.

Entre os vários níveis de produção registam-se diferenças estruturais que interessa evidenciar. A expressão vital é tridimensional. Organizada pelos principais factores do famoso modelo jakobsoniano

<sup>37</sup> Cf. BARTHES, Roland — *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 165-166, e LOTMAN, Iuri — *A Estrutura do Texto Artístico*, trad. port., Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp. 37 e seg.

— emissor, contexto, mensagem —, e assimilável ao triângulo semiótico de Ogden e Richards — referente, significado, significante —, transporta contudo uma especificidade: o emissor («expressor») é menos fonte ou referente do que *filtro* de passagem do expresso à expressão. No nível da expressão artística, o expressor é já um *efeito* que por sua vez filtra um *expresso-efeito* («expressão 1» transformada) numa *expressão-efeito* («expresso 2» transformado). Estamos obviamente num nível multidimensional, insusceptível de redução a uma mecânica vitalista ou a uma metafísica espiritualista. Régio apreende o infinito no finito e o finito no infinito através de uma lógica transformacional generativa: quer em sentido ascendente, quer em sentido descendente, o expressor exprime uma expressão que exprime um expresso que exprime uma expressão que exprime um expresso que exprime um expressor que exprime etc. A cadeia de círculos e espirais, de desdobramentos e reconversões apenas permite fixar uma *realidade*: a *condição dinâmica da expressão artística*. Para obtermos uma imagem mais nítida desta condição, observemos uma imagem descritiva das expressões «mística» e «retórica». Na primeira, bidimensional e vertical, a expressão, «zero», é o expresso que transcende um expressor neutro, estático e extático, simples mediador hierofânico do expressor infinito da transcendência. Igualmente bidimensional, a expressão retórica é no entanto horizontal: mera expressão ortogonal de uma «expressão artística» reduzida ao estatuto de hiper-código e à função de modelo gerador ou expressor. O seu conteúdo reside sempre nesse particular expressor não-imanente: outro texto, texto outro, texto *de* outro. Ao excluir este tipo de expressão da área da expressão artística, Régio tem em vista proscrever a imitação servil ou *ortomorfose* dos academismos pseudoclássico e pseudobarroco e dos epigonismos modernista e vanguardista. Em suma: a «literatura livresca», não interactiva, muito menos integrativa, mas tão-só retroactiva <sup>38</sup>.

Que consequências sucedem a tais conclusões? Desde logo, a aporia de uma metalinguagem que opõe a «forma» ao «fundo». Régio

---

<sup>38</sup> Régio visava também o neo-realismo, que oscilaria entre o «vital» e o «retórico». Além da data de publicação deste ensaio (1940), outro índice explícito nesse sentido é a argumentação desenvolvida em torno do motivo da «Torre de Marfim». «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 42-43.

cai muitas vezes nesta armadilha<sup>39</sup>, que encadeia as oposições expressão-expresso, continente-conteúdo e estilo-ideia, parecendo postular a preexistência da «subjectividade do criador»<sup>40</sup>. Mas a contradição, notoriamente marcada pelo «ar do tempo», é só aparência, de modo algum essencial. Ficou claro que a expressão vital preexiste à expressão artística. Porém, aí o «fundo» consiste, como vimos, numa *expressão*, e a preexistência orienta-se em sentido inverso ao de um determinismo mecanicista. A preexistência coopera como termo de uma *relação divergente paradoxal* no sentido de um «ajuste fundo-forma» em virtude da potência unificante da criação: o «artístico» emerge de uma dialéctica em que «forma e fundo pareça haverem nascido do mesmo movimento»<sup>41</sup>, no qual a preexistência é suprimida pelo seu efeito. O «artístico» é *forma que transforma*. Está afinal em causa a «interdependência» ou «correspondência» semiótica dos dois termos, sob cuja mediação, numa época em que apenas o formalismo russo, o funcionalismo de Praga e a glossemática de Copenhaga possuíam profunda consciência deste problema, José Régio se põe em linha com uma trajectória moderna que vai das *correspondances* baudelaireanas à projecção do princípio de equivalência do paradigma sobre o sintagma de Jakobson, à projecção do homónimo sobre o sinónimo de Meschonnic e ao isomorfismo de Greimas<sup>42</sup>. Permanece, no essencial, o *princípio* da adequação significante-significado: um equilíbrio dinâmico, uma fusão, uma «homonímia» que no *código de tipo clássico* regiano se chama «vida».

Não deve pois constituir motivo de preocupação o desconhecimento, por parte do poeta, do seu contemporâneo Louis Hjelmslev

---

<sup>39</sup> É Eduardo Prado Coelho quem chama a atenção para este problema (*op. cit.*, pp. 31-32 e 37). Embora me coloque numa perspectiva final, que não de princípio, diversa, devo assinalar que Eduardo Prado Coelho é o único crítico a fundamentar teoricamente, nos planos linguístico e semiológico, poético e estético, todo um discurso de contestação da *presença*, fecundo e estimulante, que de certo modo exprime as reservas «naturais» de uma geração tão importante como a da década de 60. Cf. ainda, do autor, «Teorias da Presença», in *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

<sup>40</sup> «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, pp. 43, 46 e 52.

<sup>41</sup> «A Expressão e o Expresso», *ibidem*, pp. 100-101.

<sup>42</sup> Cf. JAKOBSON, Roman — «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale*, trad. fr., vol. 1, Paris, Minuit, 1981, p. 220; MESCHONNIC, Henri — *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15; e GREIMAS, A. J. et alii — *Ensaio de Semiótica Poética*, trad. bras., São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 18 e seg.

e da distinção entre «substância» e «forma» da expressão ou «substância» e «forma» do conteúdo, aliás intuída nas frases: «uma forma dada ao que parece informe», «Fazer arte não será dar forma à expressão vital?» e «uma transformação [...] já noutro plano»<sup>43</sup>. Hoje em dia, essa fundamental distinção ainda não penetrou nos espíritos de alguns críticos e poetas pós-«presencistas» ou pós-«modernistas». Por exemplo, Eduardo Lourenço, ao defender, sem dúvida com incomparável brilhantismo, a tese da «contra-revolução», não escapou ileso à dicotomia tradicional equivalente forma-conteúdo<sup>44</sup>. Por outro lado, convém não esquecer que o modernista dos modernistas, Fernando Pessoa, levou a efeito a «revolução da linguagem poética» sem sair dessa dicotomia deformante. Num manuscrito de 1935, onde, curiosamente, aborda a «poesia nova» de José Régio, identifica «forma» com «maneira» (procedimento também presente na metalíngua regiana) e define-a como «o conjunto dos factores cujo produto é a expressão». Forma e conteúdo são para Pessoa «termos em contraste lógico», duas «espécies opostas» que devem partilhar um «elemento comum»: o «individualismo absoluto», «no sentido puramente estético», que «significa a tensão do artista para exprimir inteiramente a sua alma»<sup>45</sup>.

Sobra portanto muito pouco espaço para o tão rebatido «psicologismo». No sistema regiano (não perturbemos o pessoano), somente o «expressor 1» pode ser infiltrado pelo «psicológico». Mas, como vimos, o infiltrado será sempre *filtrado*, transposto na cadeia de transformações. A palavra centrípeta «psicologismo» é excessiva, de certo modo viciada. O centro do sistema reside não no psicológico mas no poético, lá onde se configura uma consciência clara da

---

<sup>43</sup> «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 21. Cf. HJELMSLEV, Louis — *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 53-64.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>45</sup> «A Poesia Nova em Portugal», in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, s. d., pp. 346-347. Aqui o discurso de Pessoa em nada é distinto do de Régio. Trata-se de uma evidência que dispensa comentário mas merece alguma reflexão no contexto das relações entre os dois poetas e os movimentos que representam. Pessoa opera desde muito cedo (1912, pelo menos) com falsas dicotomias, hoje «tradicionais» e «anacrónicas», como «sentimento»-«forma», «ideia»-«forma», «pensamento»-«forma», «interioridade»-«forma» ou «essência»-«forma». *Idem*, pp. 81, 307, 323 e 342.

*poeticidade*, tão confundida pelos neo-realistas com a «arte pela arte». Fica pois excluída pela base uma *centralidade* psicológica, que de qualquer maneira seria centrifugada. A presença ou ausência do *eu* indica liminarmente uma situação de discurso, uma *topologia discursiva* onde o sujeito regiano procura uma resolução mas se debate com a vertigem da dissolução <sup>46</sup>. Tudo o mais é *causa figurada pelo efeito* <sup>47</sup>.

A questão psicológica será mais produtiva se a deslocarmos para o plano da psicologia da representação artística, com certeza uma das mais fundas e profundas preocupações de Régio na sua acção *modernista* contra os reflexos condicionados e os automatismos de uma literatura estereotipada como a vigente nos anos 20 ou demasiado envolvida na ingénua «batalha do conteúdo» e no desprezo pela expressão como a neo-realista. *Em torno da Expressão Artística* é a cúpula circular e circulante, reflexiva e pedagógica de tal acção de reciclagem, sem deixar de reluzir na noite escura da nossa modernidade como o texto-base, pouco importa se lido ou deslido, se lido ou treslido, de uma nova consciência literária. Antes dele, só Pessoa, naquela miniatural «Autopsicografia» que levou o carimbo de entrada da *presença* e que se volveu em alimento de um longo equívoco. O debate em torno da «sinceridade» e do «fingimento» tem sido travado desde a sua origem ao nível algo crédulo e simplista das palavras-rótulos e das miragens semânticas que as tornam visíveis. A verdade é que existe toda uma invisibilidade essencial em estado latente de abertura e aparição: a de uma homologia estrutural entre as noções de *autenticidade artística* e de *fingimento psicopoético*, que mais reúnem do que separam os dois modelos <sup>48</sup>. A «dor sentida»

---

<sup>46</sup> Jorge de Sena identifica a questão da «subjectividade» de Régio com um «tema» e uma «crítica da condição do poeta» em geral tendendo para a objectividade de um *eu* universalizado. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>47</sup> Cf. Régio: «Na expressão é que a arte está. O que valoriza o modelo é a expressão. O resto são outras coisas, como por exemplo: humanismo, psicologia, moral, filosofia, misticismo, etc., — quando não arremedo destas nossas actividades», «A Expressão e o Expresso», *op. cit.*, p. 84.

<sup>48</sup> Cf., a propósito, Jacinto do Prado Coelho: «José Régio não confunde sinceridade literária com *sinceridade humana*: sabe que exprimir é transpor e que a expressão literária começa quando acaba a expressão puramente emocional. Separa-se aqui duma estética romântica. As considerações que tece a este respeito no ensaio 'Em torno da Expressão Artística' [...] são talvez o mais feliz esclarecimento para a compreensão do célebre 'O poeta é um fingidor...' de Pessoa». *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 260.

e a «dor fingida» de Pessoa correspondem à «expressão vital» e à «expressão artística». Os dois termos de cada sequência articulam-se igualmente segundo regras de transformação estrutural — de transmutação poética, graças à «consciência da sensação» ou à consciência selectiva da «*expressão vital*». O *eu* «fingidor» que «deveras sente» a dor que finge partilha no essencial a ambição do *eu* «autêntico» aspirando a transformar-se, como diria Ortega y Gasset, num *eu* «insubornável» ante o mimetismo academicista.

### O classicismo modernista

*Em torno da Expressão Artística* fornece-nos um modelo de produção regulador da morfogénese textual que só ficará completo se o articularmos com outros metatextos de teor estritamente estético. Que *formas profundas* sustentam o acto de constituição estética do texto regiano? A resposta a esta questão depende fundamentalmente de um exame do sistema de valores estéticos e histórico-estilísticos em vigor na poética de Régio.

Na sua dissertação de licenciatura, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, de 1925, Régio soube compreender aquilo que só o nosso tempo começa a admitir até às últimas consequências: a arte moderna é a manifestação de «duas tendências antagónicas», uma «arte toda intuitiva» e uma «arte toda intelectualista»<sup>49</sup>. Desordem e equilíbrio, destruição e construção procuram coexistir naquele desiderato de liberdade total que outras épocas só muito rara e condicionalmente toleraram e que autores excepcionais como um Shakespeare, um Goethe ou um Baudelaire apesar de tudo conseguiram realizar.

Por outro lado, em 1927, no n.º 2 da *presença*, Régio publicava o artigo *Classicismo e Modernismo*<sup>50</sup>. Aí surgia uma concepção trans-histórica de «modernismo», conceito de que as múltiplas correntes artísticas associadas seriam apenas defectivas manifestações históricas. Configurava-se uma duplicidade categorial: o modernismo era concebido enquanto *categoria estética*, trans-histórica e tipológica, e enquanto *categoria histórica*, empírica e datada. Assim se compreende,

---

<sup>49</sup> Cit. por SIMÕES, João Gaspar — *Perspectiva Histórica do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>50</sup> Este artigo, bem como todos os publicados na *presença*, está coligido no volume de Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*

em parte, a ordenação dos artigos publicados nos três primeiros números da revista: *Literatura Viva* manifestava uma nova presença modernista; *Classicismo e Modernismo* categorizava e universalizava na ordem temporal o conceito de «modernismo»; e *Da Geração Futurista* acentuava o carácter exemplar mas particular de uma outra geração modernista. A *presença* («literatura viva») e o *Orpheu* («geração futurista») inscreviam-se na base de uma pirâmide imaginária de que o *modernismo* representava o vértice virtual.

Os artigos *Literatura Livresca e Literatura Viva, Ainda uma Interpretação de Modernismo, Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes* e *A propósito do Segundo Salão dos Independentes*, publicados na *presença* entre 1928 e 1931, e os ensaios *António Botto e o Amor* (1938), *Em torno da Expressão Artística* e *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* (1941) reabrem e encerram — curiosamente, o último livro deriva do trabalho inaugural de 1925 — uma prática de estilhaçamento das categorizações críticas e histórico-literárias já convencionalmente agregadas à mitologia modernista. Régio, semioclasta, promove novas equivalências e oposições antitéticas que desmistificam, com uma radicalidade inaudita, as crenças então aceites ora num eterno e não-degradável modernismo imanente à história, ora num modernismo inócuo e evanescente à flor do tempo. Tais relações de equivalência e de oposição antitética podem resumir-se em cinco postulados: *i*) «Em qualquer tempo houve modernistas», porque pertencem a «todos os tempos aquelas obras em que a verdadeira centelha fulge»<sup>51</sup>; *ii*) Mas o modernismo não é livre da sua sombra negra: «o academismo de sempre; o dogmatismo de quaisquer doutrinas, antigas ou modernas»<sup>52</sup>; *iii*) Este academismo começa com os discípulos que substituem «aos dogmas, fórmulas e preconceitos academistas os dogmas, fórmulas e preconceitos modernistas»<sup>53</sup>; *iv*) Portanto, o «conceito de modernismo

<sup>51</sup> «Ainda uma interpretação de Modernismo», *ibidem*, pp. 96 e 98.

<sup>52</sup> «Em torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 49.

<sup>53</sup> *António Botto e o Amor*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1978, p. 145.

Numa crítica de 1931, Régio declarava: «Eis o que é preciso combater hoje: O modernista oco e o adepto ao modernismo», para logo acrescentar: «Tende-se actualmente, nas próprias manifestações do modernismo, a regressar sub-repticiamente àqueles limites mais ou menos convencionais contra os quais o modernismo se insurgiu: eis a perfídia, consciente ou inconsciente, dos adeptos ao modernismo». *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 271-273.

a-temporal» pressupõe um «conceito de suprema independência» relativamente a correntes ou escolas, digamos à «fanfarrinha dos *ismos*»<sup>54</sup>; e v) Logo, o «modernismo» e o «individualismo» correspondem-se na ordem dos princípios<sup>55</sup>. O modernista — seja Régio, seja afinal Pessoa, sejam quantos saem da *episteme* moderna mas só podem ser nomeados modernistas, Petrarca, Camões, Rabelais, Donne, Góngora, etc. — assume uma postura radical de preservação da sua individualidade criadora, projectando o histórico no trans-histórico, ante o arrefecimento acelerado da incandescência renovadora imposto pela institucionalização de correntes e escolas, «antimodernistas»<sup>56</sup> no sentido em que, entregues a uma retórica repetitiva e autoconfirmativa, desfazem o cordão de passagem de energia entre o sistema das formas categoriais e o sistema das manifestações figurativas, a zona da independência e a zona da dependência. O modernista é, por conseguinte, o mais perfeito exemplo do criador de «expressão artística»; e o «antimodernista», o mais ingénua candidato a produtor de «expressão retórica».

A *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* conduz-nos ao exame de outro par de conceitos em oposição orgânica e antitética: «clássico» e «romântico», duas «tendências naturais», puras e «irreduzíveis» no plano tipológico, impuras e amplamente redutíveis no plano histórico das manifestações textuais: «o tipo do romântico puro é tão raro, se não tão irrealizável, como o do puro clássico». A tipologia associa-se ao que hoje designaremos por descrição fenomenológica: os princípios «da disciplina, do equilíbrio, da autoridade» e «da liberdade, da instabilidade, da aventura», respectivamente reguladores dos tipos «clássico» e «romântico», combinam-se em graus variáveis, com maior ou menor predomínio, e em níveis de manifestação heterogéneos ao longo da «pequena história da moderna poesia portuguesa»<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> «Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes e Literatura Viva», *ibidem*, pp. 61 e 132.

<sup>55</sup> «Divagação...», *ibidem*, p. 133. João Gaspar Simões, em conferência no Primeiro Salão dos Independentes, segue no encaixe de Régio: *Tendências e Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, que assume o conceito trans-histórico de «modernismo», não pode deixar de ser directamente associado à dissertação de Régio, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*. Cf. SIMÕES, João Gaspar — *José Régio e a História do Movimento da «presença»*, *op. cit.*, pp. 317 e seg.

<sup>56</sup> «Ainda uma Interpretação de Modernismo», *op. cit.*, p. 97.

<sup>57</sup> 4.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 13-14.

Seguir o rasto da aparição das diferentes combinatórias — eis a sugestão de Régio, surpreendente numa fase dos estudos literários dominada pelo historicismo oitocentista. O que está em jogo é, ainda, uma implícita concepção de texto como *volume* e uma espécie de visão radiográfica de estruturas profundas essenciais aos níveis mais elementares da estética dos estilos.

Entretanto, a dialéctica clássico-romântico, matricial no pensamento crítico de Régio, tem uma resolução decisiva em *Classicismo e Modernismo*. A atitude romântica transforma-se em atitude clássica sempre que o poeta submete a sensibilidade à inteligência, a espontaneidade à consciência crítica<sup>58</sup>. O dualismo reconverte-se, e o clássico ascende na escala tipológica à categoria absoluta originária, matriz do equilíbrio, da sobriedade e da harmonia. Origem essencial da obra, este *classicismo estrutural* aspira a uma realização final concreta: o *edifício*<sup>59</sup>. Quando Régio escreve que este classicismo é a «característica de todas as superiores realizações artísticas» (no que coincide com Pessoa), reporta-se a relações de homologia e correspondência entre uma estrutura figurativa individual (uma projecção combinatória como aparição histórica) e uma estrutura formal universal (uma morfologia profunda essencial). Cada realização artís-

---

<sup>58</sup> *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 22-23. Trata-se do «romantismo dominado» de um Gide, ou de um Valéry, para quem o classicismo, fenómeno recorrente, supõe sempre um «romantismo anterior». Cf.: PEYRE, Henry — *Qu'Est-ce que le Classicisme?*, Paris, A.-G. Nizet, 1983; WELLEK, René — «The Term and Concept of Classicism in Literary History», in *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971; SECRETAN, Dominique — *Classicism*, Methuen, Londres, 1973; e DUBOIS, Claude-Gilbert — *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 178-180. Cf. ainda PESSOA, Fernando — *op. cit.*, pp. 150-151: «O verdadeiro artista clássico [...] pensa primeiro o seu poema, e sente depois como base neste pensamento. [...] toda a grande arte é clássica, até liricamente; pois nenhuma arte é grande se não tocar o nosso espírito em todos os pontos, tanto pelo sentimento como pela razão. [...] A verdadeira arte decadente é a dos românticos. Aqui o ponto de partida é o sentimento; o intelecto é empregado para interpretar esse sentimento».

<sup>59</sup> A concepção estrutural da obra está bem patente nas seguintes afirmações: «Toda a verdadeira obra exige um esqueleto, uma construção, uma arquitectura, digamos: um sistema e uma dialéctica»; «Qualquer verdadeira obra é construída como uma sinfonia — e a inteligência não pode deixar de presidir a tal construção». *António Botto e o Amor*, *op. cit.*, p. 82. São afirmações como estas que a crítica não tem observado, e que só podem pôr em crise qualquer redução do caso Régio a uma solução romântica ou neo-romântica.

tica constitui uma invenção *única* de soluções combinatórias dentro da regra fundamental do equilíbrio: «O que importa é que um artista possua em si próprio, e por si próprio descubra, o *seu* classicismo. Isto é: A conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras»<sup>60</sup>. Régio recusa simultaneamente dois totalitarismos pré-textuais: o da regra e o do desregramento, mas afirma sem equívocos uma tensão textual entre os dois modelos. O «romantismo» é dominado pelo efeito intelectual da harmonia e o «classicismo» é sujeito a uma vibração que o dinamiza.

Esta concepção tem várias consequências. Primeiro, «o classicismo deixa de estar de acordo seja com que doutrina estética for, porque deixa ele mesmo de ser uma escola, uma doutrina estética, uma corrente»<sup>61</sup>. Segundo, possibilita uma «compatibilidade» entre classicismo e modernismo: «Nenhuma das principais correntes estéticas contemporâneas sintetiza o modernismo», e «limitar-se a uma dessas correntes (que valem sobretudo como revelação de tendências) seria para um artista incorrer no risco de ficar apenas um *caso literário*»<sup>62</sup>. Terceiro — corolário lógico —, «o modernismo superior é individualista e clássico», quer dizer: «para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista»<sup>63</sup>. Compreendemos agora o sistema regiano. O seu escopo é um «classicismo vivo»<sup>64</sup>, energético, emergente, espécie de alotropia empírico-transcendental que só poderemos designar através de um dualismo transversal e dialéctico: *classicismo modernista*, modelo conceptual que nos permite, em simultâneo, restituir a figura à forma, ao traço, à origem, e situar a origem, o traço, a forma e a figura na história. Entre uma «historicidade» e uma «formalidade» textuais, nesse *entre* em que o sujeito se fragmenta e intersecta, analítico e sintético, forma e figura sem

---

<sup>60</sup> *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, p. 22. Sublinhado meu.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>62</sup> *Idem*, pp. 23-24.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>64</sup> *António Botto e o Amor*, *op. cit.*, p. 143. Ao descrever a obra de Botto, poeta modernista, Régio fala de «simplicidade poderosa», «severidade espontânea», «equilíbrio luminoso», «elegância congénita», «sobriedade natural», «simplicidade», «economia», «concisão» e outras «características permanentemente verificáveis» no «estilo clássico», «o ideal a atingir na expressão de cada um». *Idem*, pp. 142-143 e 146.

fundo e sem superfície. O classicismo modernista emerge para nomear o que na ordem do clássico se exclui do classicismo academicista.

Uma das observações obrigatórias a respeito do criticismo e da teoria literária de José Régio resume-se invariavelmente numa só palavra: «a-histórico». A verdade é contudo outra. Em rigor, Régio inscreve-se numa perspectiva não «a-histórica» *mas histórica e a-historicista*. Por uma dupla razão: exerce uma clara ruptura com o historicismo oitocentista, de raízes românticas, e seus prolongamentos literário-nacionais, favorecendo a noção de «estrutura»; e desenvolve a sua prática de crítica e teorização no momento histórico em que por toda a Europa e nos Estados Unidos da América ocorria uma movimentação intensa e múltipla de redescoberta de afinidades profundas da modernidade com esferas mentais, ideológicas e estéticas que o historicismo proscivera da história ou que o vanguardismo mais ou menos sepultara sob os escombros do passado recente.

Como se sabe, o pós-guerra desencadeara o efeito de alternância histórica no sentido de uma nova consciência da «ordem». Dentre as suas diversas expressões estéticas e ideológicas, podemos assinalar: o neoclassicismo francês, um Valéry, um Gide, a acção da *Nouvelle Revue Française* (a que a *presença* é sistematicamente associada); o *classical revival* anglo-americano e um T. S. Eliot exaltando a tradição, o «talento individual» e os *metaphysical poets*; a exumação do barroco estimulada pelas sensibilidades decadentista, expressionista e vanguardista; a reabilitação de Góngora, sinédoque do que na cultura espanhola é o *Siglo de Oro*, através da Geração de 27, coetânea da geração da *presença*; ou ainda a metamorfose de Dada no surrealismo, em nome de uma certa «ordem» e de um maior «equilíbrio» (ou antes: de um menor «desequilíbrio»), com André Breton, em balanço regressivo, a plantar no seu primeiro manifesto toda uma árvore genealógica<sup>65</sup>. Em Portugal, António Sérgio dá à estampa

---

<sup>65</sup> A simultaneidade temporal e o desencontro do «presencismo» e do surrealismo francês têm suscitado algumas críticas nada favoráveis à imagem de modernidade do movimento da *presença*. Mas há uma crítica, sistematicamente reiterada, segundo a qual o surrealismo não é mencionado uma única vez nas páginas da revista coimbrã, que importa corrigir. Subscrevem-na mesmo os melhores e mais insuspeitos estudiosos do movimento surrealista português, como, por exemplo, Jorge de Sena e Maria de Fátima Marinho. O poeta surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos não lhe resistiu uma vez mais em recente entrevista ao espanhol *Diario 16*, atribuindo à geração «presencista» a responsabilidade histórica de assim ter bloqueado o contacto imediato da

dois tomos dos *Ensaíes* (1920 e 1929) e difunde as suas ideias sobre um classicismo estrutural que influenciarão as concepções de Régio <sup>66</sup>, Aubrey Bell diagnostica falta de disciplina mental e de senso crítico na literatura portuguesa, e Pessoa atravessa, poeticamente, a sua fase clássica, levantando, em *Athena*, a bandeira do equilíbrio, da harmonia e do atemporalismo. A nível internacional, vive-se uma grande intensificação dos estudos e das apologias do classicismo, histórico e geográfico, recorrente e «eterno», e é largamente debatida a dicotomia clássico-romântico <sup>67</sup>.

Mas há mais. Como vimos, Régio integra-se numa consciência antinómica e tipológica absorvida na definição dos princípios estéticos fundamentais. O tempo de reflexão e amadurecimento dessa consciência coincide com a década de 20. As dicotomias poesia ingénua-poesia sentimental de Schiller e clássico-romântico ou realista-idealista de Goethe percorrem o século XIX, numa via paralela à do historicismo, para se reconverterem nas antíteses apolíneo-dionisíaco de Nietzsche (referência regiana), objectivista-subjectivista de Riegl, abstracção-*Einführung* de Worringer e clássico-barroco de Wölfflin

---

literatura portuguesa com o movimento francês. Ora, a verdade, no tocante à não-menção, é esta: Régio mencionou o surrealismo em 1927, em 1928 e em 1929, nos n.ºs 6, 9 e 23 da *presença*, designando-o por «ultra-realismo» em contextos que não deixam margem para dúvidas sobre o seu quadro de referência. Portanto: três anos depois da publicação do primeiro manifesto de Breton, dois anos após o surrealismo ter sido designado, em Portugal, por «super-realismo» (cuja semântica era diametralmente oposta), e muito antes do aparecimento sucessivo das designações «sobre-realismo» e «surrealismo». Cf. *Páginas de Doutrina e Crítica da «presença»*, *op. cit.*, pp. 38, 61 e 97.

<sup>66</sup> O simples cotejo de algumas passagens do primeiro tomo dos *Ensaíes*, de 1920, com os textos teóricos de Régio evidenciará uma afinidade entre os dois autores que chega a revelar-se essencial e que só pode ter repercussões no quadro topológico da história da teorização literária na modernidade portuguesa e das redes de conexões que envolvem o modernismo em geral: são significativas questões como a da reunião do «sentimento» e da «razaõ», da «fúria» e da «ordem» numa «obra superior», a da «sinceridade profunda» e da liberdade do artista, a do carácter negativo das «regras de escolas», a do «individualista clássico», a do «instinto de ordenação» e a da «ideia do *outro-eu*». Cf. SÉRGIO, A. — *Ensaíes*, I, Lisboa, Sá da Costa, 1976, pp. 65-66, 71-72 e 141-149.

<sup>67</sup> Podemos citar um pequeno grupo de autores: François Hepp, Benda, Gide, Thérive, André Suarès, Ramon Fernandez, Brémond, Middleton, Valéry, René Bray, Daniel Mornet, Truc, Fidao-Justiniani, Henry Peyre, Grierson, Herbert Read, Ransom, Pierre Moreau, Antal, etc. Cf. PEYRE, Henry — *Op. cit.*, *passim*.

(1915, ano de *Orpheu*), Fritz Strich, Oscar Walzel e Spoerri, e ainda, com matizes muito específicos, de Eugenio d'Ors e de Henri Focillon. A década do aparecimento da *presença* conhece a disputa entre o historicismo e o anti-historicismo, o confronto aberto entre as dicotomias clássico-romântico e clássico-barroco, a descoberta de novas correlações em torno do classicismo e a emergência teórica do maneirismo. O tempo da *presença* tem uma identidade própria não susceptível de alienação histórica: a identidade de uma *revolução de valores profundamente policentrada* que só pode relativizar qualquer tipo de leitura monocêntrica <sup>68</sup>.

Régio está *presente* nesta realidade histórica. E um dado adicional significativo é o facto de ter antecipado, em muitos anos, as conceptualizações trans-históricas, estruturais e fenomenológicas de «clássico» e de «modernista» que um Amado Alonso e um Jorge de Sena iriam desenvolver nas décadas seguintes. Para Sena, criador de um sistema tipológico de atitudes estéticas complexo e original, «modernista» também detém um valor trans-histórico, a par de um valor histórico localizado, e opõe-se radicalmente a «academicista», nos termos de um conflito constante entre a liberdade estética e uma ética do zelo institucional. Por outro lado, a categoria «clássico» entra em oposição com «barroco» e «romântico», respectivamente nos planos da expressão e da emoção <sup>69</sup>. Quanto a Amado Alonso, o seu «ideal clássico da forma poética» adquire uma expressão lapidar que faz acudir ao espírito grande parte do discurso de Régio: «Os poetas clássicos são os únicos que levam por igual o ideal de perfeição a todos os aspectos do poema. [...] Eles ostentam a perfeição da forma no sentimento, na intuição, na realidade representada, no pensamento racional, na ordenação do poema, na construção sintáctica, na signi-

---

<sup>68</sup> Acerca do contexto acima apresentado, cf., por exemplo: PEYRE, Henry — *Op. cit.*; JODI, Rodolfo Macchioni — *Barocco e Manierismo nel Gusto Otto-Novecentesco*, Bari, Adriatica Editrice, 1973; WELLEK, René — *Conceptos de Crítica Literaria*, trad. venez., Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, e *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, *op. cit.*; HAUSER, Arnold — *Teorias da Arte*, trad. port., Lisboa, Presença, 1978; ANCeschi, Luciano — *L'Idea del Barocco — Studi su un Problema Estetico*, Bolonha, Nuova Alfa Editoriale, 1984; e SILVA, V. M. de Aguiar e — *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, e *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1982.

<sup>69</sup> «Ensaio de uma Tipologia Literária» (1960), in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 39-43.

ficação e poder sugestivo das palavras e no governo do material sonoro»<sup>70</sup>. Em 1969, ao proceder a uma revisão geral da sua poesia, Régio, falando de si mesmo na terceira pessoa, declarava:

Sobretudo o atraíam aqueles perpétuos motivos de arte que já todos têm por universais e eternos — da nossa tão relativa eternidade! — mas ele poderia *re-sentir* de modo próprio, como *particularmente seus*. Não será isto visível nos *Poemas de Deus e do Diabo*, e, depois, em todos os seus livros de versos ou até de prosa? E não haveria nisto uma tentativa de fundir duas suas tendências antagónicas, — uma romântica, ou barroca, para o particular e o estranho, o individual e o transitório, outra, clássica, para o geral e o comum, o universal e o permanente?

Creio não se poder estudar o nosso autor sem lhe notar o movimento sobressaltado entre inclinações antagónicas; e, do mesmo passo, ora o seu impulso para sublinhar o conflito desses extremos (tendência dramática) ora quer a sua penumbrosa intuição duma conciliação, ou superação, dos inconciliáveis, quer o seu salto dum a outro extremo (tendência porventura lírica ou mística)<sup>71</sup>.

Com efeito, as antinomias descritas, ocorrentes ao nível categorial, atingem o momento de uma superação dialéctica no *classicismo modernista*, que articula as estruturas de profundidade e as estruturas de superfície, projectando o *novo*, o que «começa a existir», sobre o *eterno*, o que «existiu e existirá»<sup>72</sup>. É este «esquematismo transcendental» que dá acesso aos «formantes» do texto regiano<sup>73</sup>, localizados no ponto de intersecção de uma tipologia com uma topologia e com uma tropologia. Tipo, *topos* e tropo representam as dimensões operatórias da morfogénese textual.

---

<sup>70</sup> *Materia y Forma en Poesía* (1955), Madrid, Gredos, 1969, p. 48.

<sup>71</sup> «Introdução a uma Obra» (1969), posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>72</sup> «Ainda uma interpretação de Modernismo», *op. cit.*, p. 93.

<sup>73</sup> Na linha de J.-M. Benoist ao propor o estudo do barroco enquanto «formante profundo» ou «espécie de alfabeto ancorado na história e irradiando de cada vez para lá do momento da sua origem, a partir do foco que tem um nome próprio e um lugar». AA.VV. — *Figures du Baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 13.

**Círculos: tipologia, topologia, tropologia**

O predomínio de formas versificatórias tradicionais, de reiterações codificadas, paralelismos, quiasmos e construções anafóricas na poesia de José Régio é um índice evidente da operatividade de um princípio ordenador. Contudo, a regularidade e a estabilidade, a simetria e a harmonia das formas externas não devem ser confundidas com esse princípio ordenador, de que constituem tão-só aparências, manifestações fenomenológicas operando no espaço textual exterior. Nem sempre o recurso a essas formas externas dá origem ao efeito estético de equilíbrio e harmonia, interactivo e integrativo, pondo em jogo os vários níveis e planos textuais. No classicismo academicista, e em geral na «expressão retórica», o exercício de produção não passa do plano da manifestação linear e exterior. O que está em causa é a reprodução de um hipercódigo retórico-literário de prestígio. Com o classicismo modernista de Régio, o princípio ordenador é um princípio interior e essencial à função da forma da expressão e da forma do conteúdo. O seu módulo figurativo mais denso reside no soneto, dotado de uma estrutura lógico-formal fortemente ordenadora. Valéry relacionou-o com a arquitectura (ainda o *edifício*), arte da construção por excelência que confere um sentido intelectual ao espaço mediante o código das proporções geométricas e aritméticas. As suas virtualidades harmónicas e correlações *necessárias* de concisão e justeza — o «*maillot* justinho ao corpo» de António Sérgio — tornaram-no a grande figura do classicismo. Além disso, o soneto exprime uma geometria circular: o círculo, forma da perfeição e metáfora do classicismo, é o seu formante mais profundo<sup>74</sup>. Não é pois sem forte justificação que Régio selecciona em exclusivo o soneto ao elaborar o seu emblemático livro *Biografia*. Toda a sua obra, na totalidade ou só no tão sensível domínio central da poesia, se estrutura como *reescrita do círculo*, símbolo da simplicidade, da duração e da perfeição.

---

<sup>74</sup> Cf. SARDUY, Severo — *Barroco*, Paris, Seuil, 1975, pp. 9, 17, 44 e seg., 57 e seg., e 73 e seg. Sarduy opõe «clássico» a «barroco» por meio da oposição dos modelos geométrico-cosmológicos da órbita circular de Galileu e da órbita elíptica de Kepler. Ao «clássico» corresponde o círculo, forma do centro único e da regularidade; e ao «barroco», a elipse, forma do centro pelo menos duplo, do descentramento e da deformação.

Em 1943, João Pedro de Andrade comparava a poesia de Régio a «uma pedra lançada a um lago, procurando cada vez maiores profundidades e traçando à superfície cada vez mais largos e harmoniosos círculos»<sup>75</sup>. De facto, tudo ocorre por condensação de um centro dilatante e irradiante. Ao condensar-se, o centro reforça-se e projecta-se telescopicamente sobre a circunferência, dando lugar a uma arquitectura de círculos concêntricos representativos de uma imagem cosmológica e teológica retroprojectada sobre os movimentos axiais da obra poética. Tal a famosa fórmula teológica do século XII, a obra é uma esfera cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhum lado. Em 1940, Casais Monteiro localizava implicitamente o carácter clássico de Régio nesta tendência para uma «forma arquitectural» a que, em 1970, atribuía o papel de solidarização da expressão e do conteúdo:

A verdade é ser José Régio na moderna literatura portuguesa o único grande escritor cuja obra é arquitectural: tem um único tema fundamental, mas todas as formas de expressão estética foram chamadas a procurar exprimi-lo com a mesma multiplicidade e diversidade do real<sup>76</sup>.

O círculo é circulação geradora, forma-se em anéis e transforma-se em espirais, mas sempre em retorno. De rotação em translação, de evolução em revolução, de escrita em reescrita, esse retorno é um eterno retorno à base do edifício que David Mourão-Ferreira identificava, em 1950 e em 1953, com os dois livros originários, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e *Biografia* (1929): «todos os temas desse primeiro livro virão a ser repetidos, re-tratados, glosados até à saciedade», como, por exemplo, em *Jacob e o Anjo* (1940) e em *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942); e o segundo «acompanha», e como que ‘resume’, toda a restante produção»<sup>77</sup>. Estes dois livros funcionam, na verdade, de maneira articulada: temos um centro irradiante e um sistema anelado, em sentido crescente, de

---

<sup>75</sup> *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, p. 21.

<sup>76</sup> *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 195, e *Sobre a Poesia de José Régio*, in AA.VV.—*In Memoriam de José Régio*, op. cit., p. 56.

<sup>77</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, op. cit., pp. 65 e 68.

tipo telescópico; pelo eixo central passa e repassa o finito infinito das imagens; e pelo primeiro livro passam e repassam todos os livros através do segundo. Todavia, salienta David Mourão-Ferreira:

Há uma diferença fundamental entre a *Biografia* e as restantes obras poéticas de Régio: enquanto as outras, por corresponderem a crises mais agudas do seu conflito lírico-dramático, *encerram* épocas, ou fases, esta *Biografia* é, pelo contrário, um conjunto em que todas elas se projectam e articulam, quase uniformemente reflectidas graças ao emprego de uma única forma — o soneto» <sup>78</sup>.

*Biografia* é o livro (mito moderno), *the work in progress*, livro infinito, modelo circular, cíclico e *vivo*, como o título sugere. Não se trata de uma biografia pessoal, função que os sonetos, por todas as razões inerentes à sua natureza intrínseca, jamais poderiam desempenhar. Trata-se de uma bio-grafia, de uma absorção poemática da escrita enquanto figura *viva*, numa lapidar sugestão da *vitalidade* da «expressão artística» — ou, utilizando a conhecida fórmula de Henri Focillon, da «vida das formas».

A dinâmica desta arquitectura poética provém da tópica da subjectividade, instância que modeliza e torna visíveis as recorrências circulares. O sujeito não é um símbolo psicológico ou teleológico, causalista ou finalista. O sujeito é simplesmente um *topos*, uma figura anafórica, uma origem em movimento. Esta origem lê-se na transparência do espaço formal e cenográfico: do círculo ao «novelo», através dos quais se constitui, se destitui e se restitui já só «paródia de mim mesmo» <sup>79</sup>, o mesmo e o outro num só ponto, o canto e o contracanto numa voz só:

Tão livre de mim,  
Que quando ora escrevo: *eu*,  
Aquele *eu* se alarga em halo, <sup>80</sup>.

---

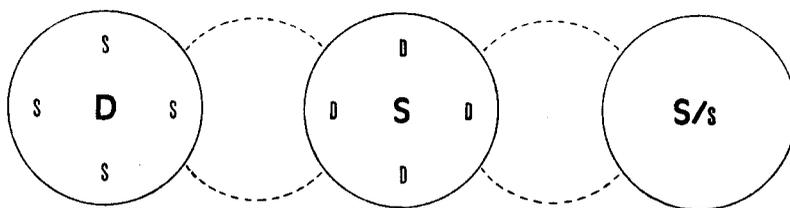
<sup>78</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>79</sup> «Struggle for Life», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>80</sup> «Caos», in *As Encruzilhadas de Deus* (1936), 6.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1970, p. 148.

O *eu* que «se alarga em halo» quando se reconhece, pela escrita, como «Aquele», e se move de uma correlação de subjectividade (eu-tu) para uma correlação de personalidade (eu-ele), *constitui-se*, no processo dessa dilatação deíctica, em espaço visível. A subjectividade objectivada é a subjectividade clássica, não intensificada até ao limite do empolamento, mas alargada e atenuada em círculos sucessivos até ao limiar de um sentido geométrico. Este sujeito dividido define o classicismo modernista, entre uma resolução monista e uma desintegração pluralista. Em rigor, o sujeito clássico tradicional é um sujeito *unário*; o sujeito modernista é um sujeito *vário*; e o sujeito do classicismo modernista é um sujeito *binário*, lugar tenso e intenso de uma conflitualidade interna. Que outro dado explicaria melhor a preferência de Régio não por Pessoa mas por Mário de Sá-Carneiro?

Do conflito interno do sujeito resulta a exasperação da subjectividade, traduzida numa permanente perda do objecto: eu, o outro, Deus. O sujeito da enunciação domina em parte as pulsões dessa conflitualidade graças à discursivização de três paradigmas circulares imanentes e descontínuos. Visualizemos os paradigmas (em que *S*=Eu e *D*=Deus):



Esta trindade, de que a obra é o círculo uno e global, representa três tipos de movimentos do sujeito binário. O primeiro corresponde ao paradigma teológico que figura Deus como centralidade radial. Aí o sujeito é gravitacional, tende para o centro de gravidade divina, aspira à identidade na transcendência:

Um como que desespero ascensional me invade,<sup>81</sup>

<sup>81</sup> «Levitação», in *Mas Deus É Grande* (1945), 3.<sup>a</sup> ed., Porto, Brasília Editora, 1970, p. 121.

O segundo descreve a situação inversa: a centralidade do sujeito desencadeia a perda do objecto. Assim, a variação topológica repercute a metamorfose de um sujeito gravitacional em ascensão num sujeito radial que, submerso na consciência da não-figurabilidade de Deus e da sua própria condição dispersiva, levitante e volátil, se vê condenado ao estigma da alteridade na identidade:

Entregue ao não-ser que sou <sup>82</sup>.

O terceiro paradigma, de tipo humanista, figura essa alteridade: eu-outro, sujeito barrado, binário, central e periférico, reduzido a uma radical transcendência imanente:

Filho do pó, já o próprio pó sou eu... <sup>83</sup>.

É a metáfora do *indivíduo* ocupando a centralidade de Deus, a reactualização de um dos mais profundos debates do homem moderno. Com o homem moderno, sublinha Jean Starobinski, «o mundo interior suplantou a imagem objectiva do cosmos, e o indivíduo chamou a si a centralidade de Deus» <sup>84</sup>.

Porém, a metáfora em si assume alguns aspectos ilusórios, dado que não existe nem substituição nem intersecção das cadeias metonímicas da imanência humana e da transcendência divina. Os círculos mantêm sempre uma relação de descontinuidade. A única metáfora possível é a metáfora do Engano e do Desengano:

Erigi contra os céus o meu imenso engano

De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano! <sup>85</sup>.

Consciência dramática que conduzirá à centralidade do sujeito, à superação irónica dos inconciliáveis e à cenografia do sujeito

---

<sup>82</sup> «Ausência», in *idem*, p. 66.

<sup>83</sup> «Imortalidade», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>84</sup> Prefácio a POULET, Georges — *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 19.

<sup>85</sup> «Poema do Silêncio», in *As Encruzilhadas de Deus*, *op. cit.*, p. 108.

objectivado. Mas binário. O manequim, o actor, o palhaço ou o *clown* teatralizam essa superação irónica do *eu* e do *outro* que não raro se supera a si mesma através do fingimento, do sarcasmo e do riso. O terceiro círculo adquire então uma expressão figurativa na *imagem do circo*: o *eu*, ao centro, é cercado pelo espelho periférico do «eu-multidão».

Apesar de tudo, dificilmente a ironia poderá assumir uma função de centralidade no sistema tropológico de Régio <sup>86</sup>, por razões decorrentes da tipologia clássica e da topologia circular interior e centralmente descentrada. O tropo por excelência da retórica clássica localiza-se na área da ironia, mas, em rigor, ocupa a zona de maior grau de contenção: a zona do litote. A poesia de Régio é global e essencialmente uma poesia do litote. Opõe-se a uma poesia da hipérbole, de tipologia barroca, cujo maior expoente modernista é um Álvaro de Campos. Mas não elimina a relativa frequência da hipérbole, muito pontual, ao longo dos seus versos — uma hipérbole controlada pela radiação nuclear e periférica do litote.

O litote opera uma atenuação ou diminuição quantitativa (o étimo grego significa «pequeno», «simples») de determinadas propriedades semânticas mediante a negação de propriedades contrárias, é «uma ironia da dissimulação com valor perifrástico» <sup>87</sup> e, enquanto função aritmética das entidades sémicas, provoca «uma deslocação ao longo de uma série intensiva» <sup>88</sup>. Em suma, o litote é uma operação circular negativa que, ao dizer menos para, na volta, dizer mais, perverte aquela lógica da sinceridade ingénua e confessionalista não raro atribuída à poesia de Régio. Mas concorre basilamente para a produção de um *efeito* de sinceridade, pois «uma nudez assim é pouco amável» <sup>89</sup>.

Temos portanto objectivamente isolado o formante tropológico regulador da contenção, da sobriedade e da simplicidade emotivas e

---

<sup>86</sup> Sobre a ironia em José Régio, cf., por exemplo, LISBOA, Eugénio — *José Régio: Uma Literatura Viva*, op. cit., pp. 68-78.

<sup>87</sup> LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, trad. port., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 158.

<sup>88</sup> GRUPO  $\mu$  — *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 49 e 133.

<sup>89</sup> «Soneto de Onan», in *Biografia*, op. cit., p. 75.

expressivas que moldam o discurso lírico-dramático de Régio, espaço de tensão entre uma *patética* e uma *problemática* <sup>90</sup>:

Porque tudo o que em mim é só abjecto ou pequenino,  
Lá surgia dramático, e por isso, grandioso <sup>91</sup>.

Em *António Botto e o Amor*, o dramatismo é definido como a «tendência a opor entre si sentimentos, instintos e atitudes, desencadeando conflitos ou propondo *problemas cuja solução deixa em suspenso*» <sup>92</sup>. O poeta domina o patético problematizando, em círculos sucessivos, de litote em litote, pela «inteligência analítica», pelo «juízo crítico», pelo «senso do conflito humano», pela «densidade intelectual» e pela «*imaginação psicológica*» <sup>93</sup>. Conforme evidenciou Emil Staiger, o lírico e o dramático opõem-se como o emocional ao lógico e a sílaba à frase. A poesia de Régio move-se à distância da concentração, emocional ou silábica, porque projecta a carga emotiva sobre a ordem discursiva e transdiscursiva. A condensação, a metáfora e a parataxe cedem o lugar à tensão e à interdependência, à metonímia e à hipotaxe: na frase, «o sujeito está em função do predicado e a frase subordinada em função da principal, e é necessário olhar previamente a totalidade para compreender cada uma das partes» <sup>94</sup>. Eis o cimento do *edifício*, da subjectividade objectivada, da «*inclinação prosaica para a análise*» <sup>95</sup>, da sintaxe racionalmente equilibrada, da serenidade discursiva, da transparência densa da linguagem e da alegorização metonímica:

A pouco e pouco cimentada, a frente  
Do imponente edifício ascende aos ares.  
De entre estéticas margens regulares,  
Plácida, flui a face da torrente... <sup>96</sup>.

<sup>90</sup> Sobre a «patética» e a «problemática» no discurso dramático, cf. STAIGER, Emil — *Conceptos Fundamentales de Poética*, trad. esp., Madrid, Ediciones Rialp, 1966, pp. 154 e 179.

<sup>91</sup> «O Diário», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 136. Sublinhado meu.

<sup>93</sup> *Idem*, pp. 78 e 80. Sublinhado meu.

<sup>94</sup> STAIGER, Emil — *Op. cit.*, p. 209. Cf. ainda pp. 170-171 e 212-214. É interessante notar aqui a definição do lirismo formulada por Valéry: «O lirismo é o *desenvolvimento* de uma exclamação». *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 549. Sublinhado meu.

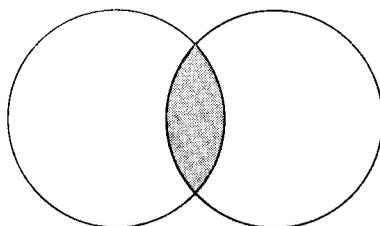
<sup>95</sup> «Introdução a uma Obra», *op. cit.*, p. 150.

<sup>96</sup> «Equilíbrio Instável», in *Biografia*, *op. cit.*, p. 25.

### Uma aventura da intersecção

E todavia: a metáfora. Régio foi uma de duas grandes sinédoques do modernismo português. Este Régio que ao mesmo tempo neutralizou a cronologia da linguagem e cronometrou o processo modernista trouxe à revelação não apenas uma consciência crítica e integradora do movimento de 1915. Ele revelou-se *o primeiro sistematizador*, e como tal soube conduzir-se até uma consciência poética do projecto teórico-crítico da modernidade, jamais «contra-revolução» — coisa que não existe em literatura, onde nada se extingue ou institui em exclusivo e definitivo — de uma «revolução» perpetrada no exílio, e sem ocupação do poder, como todas as verdadeiras revoluções poéticas, mas *refluxo dialéctico* cuja síntese iria propagar-se às gerações seguintes, assim libertas do que poderia ter sido um complexo «órfico» de incalculáveis proporções e consequências. A outra grande sinédoque é obviamente Fernando Pessoa. A República de Pessoa não foi por certo a *presença*, na qual e através da qual adquiriu direitos de cidadania excepcionais. Os contra-revolucionários expulsam, degredam ou extinguem os revolucionários. Pessoa e Régio entreolham-se como duas sinédoques solitárias num mundo «cheio de pouca gente», sabedores de que tradição e revolução significam, se de algum modo coordenadas, duas formas de experimentação e conhecimento na mais plena liberdade integral. Valorar um em função do outro, ontem ou amanhã, é perder o essencial de uma complementaridade definidora das linhas do modernismo que tivemos. Uma complementaridade que se manifesta como uma metáfora histórica.

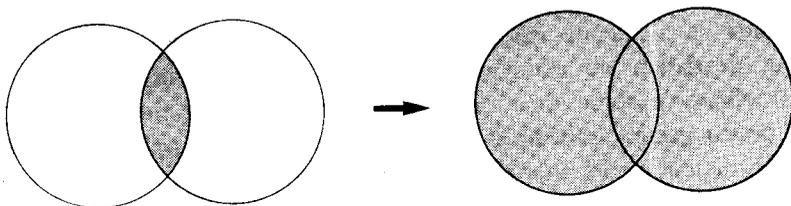
A ideia de uma topologia da metáfora em termos de espaço de substituições tem dado origem a alguns equívocos. Hoje sabe-se que a metáfora resulta da intersecção de duas sinédoques:



Lógica interseccionista: o espaço comum, ou «classe limite», funda uma identidade entre os dois termos. O espaço não comum funda a

«originalidade da imagem» obtida<sup>97</sup>. Se os dois termos forem Pessoa e Régio, ou *Orpheu* e *presença* — duas sinédoques do modernismo português —, a «classe limite» encerra os traços de uma identidade (independência da arte, consciência crítica e dramática da linguagem, objectivação da subjectividade, anti-academismo, anti-historicismo, atemporalismo, etc.), enquanto o espaço não comum comporta os traços distintivos (tendência barroca-tendência clássica, desintegração-integração, excesso-contenção, figuração ontológica-figuração psicológica, pluralismo-binarismo, poesia sem crítica-poesia com crítica, etc.).

Mas a metáfora é algo mais: «A metáfora extrapola, baseia-se numa identidade real manifestada pela intersecção de dois termos para afirmar a identidade dos termos inteiros. Ela estende à *reunião* dos dois termos uma propriedade que não pertence senão à sua intersecção»<sup>98</sup>. Assim:



O essencial a reter é que a metáfora supõe uma intersecção e uma invasão. No caso das nossas duas sinédoques históricas, a sua intersecção gera uma corrente de propagação recíproca. Os dois conjuntos tornam-se *conjuntos*. E todavia: a conjunção disjunta.

A metáfora pura do modernismo português desperta precisamente desta capacidade intrínseca para inscrever a metáfora na topografia da história. A Régio se deve essa aventura da intersecção, resistindo a todo o tipo de inclusões e de exclusões<sup>99</sup>. A Régio devemos essa glória.

*Luís Adriano Carlos*

<sup>97</sup> GRUPO  $\mu$  — *Op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>99</sup> Num quadro de sinédoques do modernismo, Casais Monteiro tenderia para a inclusão, e Gaspar Simões, para a exclusão. O mesmo sucederia, por exemplo, ao par Ângelo de Lima-Luís de Montalvor no contexto de *Orpheu*. O que explicaria muita coisa, se tal problema não saísse do âmbito do presente trabalho.