

Régio: um (auto)retrato em construção*

Eunice Ribeiro
Universidade do Minho

«Poderá alguma vez o criador (o criador, não os simuladores), deixar de ser o centro da sua criação?»¹

Estamos em 1925. É o jovem José Maria dos Reis Pereira quem formula esta pergunta na sua tese de licenciatura sobre a moderna poesia portuguesa. O contexto é então o da discussão sobre a possibilidade do realismo ou de um certo realismo sem invenção e entendido como *pura* imitação do real, contra uma ideia da expressão artística, fundada na sinceridade e na personalidade, e que encontrava nesse texto regiano um primeiro delineamento teórico.

Mas o problema central da representação, que afinal já aí se colocava em termos genéricos, suscitada pelo comentário académico ao *naturalismo poético* de Cesário Verde, poderia sem dificuldade ser deslocado para um contexto de aplicação mais específica: o da representação do próprio autor na sua obra, o da sua autofiguração poética ou literária, direta ou indiretamente assumida, que a pergunta do jovem estudante, de timbre moderadamente retórico, parece tornar inevitável.

Conhecem-se hoje de José Régio as suas inúmeras páginas diarísticas e confessionais, o avultado rol da sua epistolografia e da correspondência íntima, os seus trechos de memórias autocríticas. Mas importa perguntar, reequacionando neste

* O presente artigo foi originalmente publicado em Ribeiro, E., & Rodrigues, D. (eds), *Iberic@l: Revue d'Études Iberiques et Ibero-Americaines – Les Nouveaux Portraits*, 17, 2020, pp. 103-115.

¹ Pereira, José Maria dos Reis, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, 1925; com diversas alterações, este texto académico de Régio veio a dar origem, como se sabe, ao volume de 1941 *Pequena história da moderna poesia portuguesa* que aqui citamos a partir da sua 3.^a edição, pela Brasília Editora, 1974, p. 69.

momento um entendimento lato de autorrepresentação que o faria coincidir com o conjunto da produção de um autor, até que ponto não é toda a obra criativa de Régio (incluindo a obra plástica) a sua mais *sincera* confissão, o *centro* expandido da sua autorrepresentação, o seu autorretrato mais fiel, enfim: a imagem mais próxima que podemos alcançar do homem-artista, do seu *devoir* de homem-artista?

Creio, na verdade, ser nessa dimensão processual ou performativa de encarar o seu ofício e de se encarar como criador que Régio – o homem, o escritor, o artista sobre quem sempre pairou um certo halo de anacronismo provincial ou umbilical – nos pode surpreender pela sua contemporaneidade.

Tão vasta quanto diversa em género(s), a obra de José Régio não é, no entanto, fértil em autofigurações explícitas. É difícil encontrarmos autorretratos ou retratos do poeta, assumidos enquanto tal, quer ao longo da sua produção literária, quer ao longo da sua produção visual de desenhador ou desenhista, ambas de idêntica e ampla longevidade. Pelo contrário, Régio deixou-se pintar e fotografar abundantemente, em certos casos diria até com aparente voluntarismo. No cuidadoso itinerário fotobiográfico que lhe traçou Isabel Cadete Novais,² multiplicam-se os retratos de Régio, individuais e coletivos, em ambiente familiar, de trabalho, de convívio: além das fotografias da infância (onde certamente não lhe coube a decisão da imagem), sobressaem múltiplos retratos, de juventude ou de maturidade, que nos surpreendem pela incoincidência com a imagem mais comum e difundida do intelectual sério, do homem introvertido e conflituoso, atormentado por íntimas desavenças. Ao lado delas, surgem-nos também os retratos do jovem curioso e atento, do estudante autoconfiante, irreverente e desafiador que olha de frente o espectador e expõe o corpo com galhardia (recordo a notável fotografia de Régio por Bettencourt, em 1929; ou o duplo retrato fotográfico de Branquinho da Fonseca, inserindo, em pano de fundo, uma das várias *tentativas* de

² Novais, Isabel Cadete, *José Régio: Itinerário fotobiográfico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

autorretrato regiano); ou os retratos do adulto jovial, umas vezes simulando a descontração (como na pose captada por António Salgado Júnior numa imagem de 1955), outras vezes, a exemplo de uma mais tardia fotografia de Eduardo Gageiro, já não incluída no volume de Isabel Cadete e retratando José Régio no espaço íntimo de um quarto de cama, francamente aberto aos outros e ao mundo.³

E todavia, contrastando com esta ampla galeria retratística consentida pelo modelo e que desdobra em muito diversas *personae* a sua imagem e a sua identidade, mais pública ou mais publicamente privada, Régio demonstra, em relação ao gesto autorrepresentativo, uma permanente resistência, talvez mesmo uma espécie de pudor ou de *fastio*, para nos servirmos de um termo seu. Se é certo, como observará em autoexame crítico na essencial «Introdução a uma obra», de 1969 (versão final do conhecido posfácio «Um trecho das minhas “Memórias críticas”»), apenso ao seu primeiro livro de poesia *Poemas de Deus e do Diabo* e objeto de sucessivas reescritas), que a literatura que escreve, invariavelmente na primeira pessoa, não parece ser «capaz de superar o *eu*, o *me*, o *mim*, o *meu*»,⁴ não menos óbvia é a sua tendência a reverter a expressão individual à *representatividade* geral, num esforço contínuo de conciliação das suas conscientes «inclinações antagónicas»:⁵ seja convocando argumentos de religiosidade ecuménica, enquanto homem religioso que não esconde ser, seja adiantando razões estéticas na defesa de uma intemporalidade e de uma universalidade artísticas, contra uma arte que então se dizia desumanizada ou em riscos de desumanização.

Na verdade, de José Régio teremos invariavelmente, e apenas, *quase* autorretratos, falemos das imagens plásticas – sistematicamente arrumadas pelo *desenhista de Domingo* na

³ A fotografia de Gageiro, datada de Lisboa, 1968, encontra-se acessível na página oficial do artista: <http://www.eduardogageiro.com/favorites/jose-regio/>.

⁴ Régio, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002, p. 111.

⁵ *Idem*, p. 130.

classe das *tentativas*, dos esboços, das (auto)caricaturas – ou dos sujeitos da sua escrita poética e literária, porquanto reconduzíveis sem grande esforço à figura ou à máscara autoral. A criação de personalidades literárias autónomas e diferenciadas, inseparável da experiência heteronímica da modernidade que atingiu em Pessoa um coeficiente de radicalidade dramática, tem em Régio uma expressão hesitante, de certo modo antecipada na adjetivação timidamente simbólica do seu próprio apelido de origem (dos Reis): é o caso do *poeta menor* João Bensaúde, nascido nas páginas da revista *Presença* (mais precisamente no n.º 4 da publicação coimbrã, vinda a lume a 8 de maio de 1927, assinando o conto «Os três reinos») e cujas canções e elegias seriam deslocadas por Régio para outros livros seus (*As Encruzilhadas de Deus, Filho do Homem, A Chaga do Lado*), ora assumindo *a posteriori* a paternidade desses textos, ora fazendo-se depositário do testamento poético de Bensaúde, como parece suceder em *Filho do Homem* onde se coligem vinte poemas do seu *Cancioneiro* e a cuja memória se dedica a última composição deste livro.⁶ Do mesmo modo, nas suas páginas ficcionais, não é difícil ao leitor perceber certas projeções autobiográficas do escritor em personagens como as de Lèlito, em *A Velha Casa*, ou nesse duplo *alter-ego* (funcionando dentro do universo diegético e fora dele, por remissão ao autor empírico) constituído por Pedro Serra e Jaime Franco de *Jogo da Cabra-Cega*.

Num romance como este em que a questionação da identidade e os dramas da despersonalização se configuram como temas nucleares, associados a uma rede de motivos característicos como o do espelho, o do abismo, o da máscara ou o da visão alucinatória, deparamos com o protagonista Pedro Serra, que, trabalhando «pacientemente sobre rascunhos delirantes e desconexos» do que principiara por ser um diário – o seu diário –, decide, entretanto, converter o manuscrito a um novo estatuto textual, alienando uma direta inscrição autobiográfica: de *diário*

⁶ Recordo, a este mesmo propósito, a intervenção de Albano Martins, no 1.º Congresso Nacional José Régio, realizado em Vila do Conde, no ano de 1984, sob o título: «João Bensaúde: heterónimo ou *alter ego* de José Régio?»

próprio, os rascunhos passam a *memórias íntimas* já não próprias, mas interpretativamente mediadas e atribuídas ao *duplo* Jaime Franco.

Sim, eu começara a escrever. O quê? Qualquer coisa que principiando por ser um diário, uma confissão, um exame de consciência, — acabara por se organizar e ser nem mais nem menos do que as memórias íntimas de Jaime Franco! (...) Admirava-me eu próprio, enquanto o escrevia, da multidão de coisas com que as minhas últimas experiências pessoais me haviam enriquecido... Como qualquer autor, continuamente recorria a essas experiências para a minha interpretação de Jaime Franco.⁷

A ontologia instável desses *papéis* de Pedro Serra, moderníssima figuração metaliterária do trabalho do retrato como um *work in progress*, adensa-se à medida que se avança na diegese romanesca. De facto, já perto do final do romance, o protagonista, que se decide enfim por um novo e inexplicável título para o seu manuscrito — “*Discours de la méthode*”. *Memórias incompletas de Jaime Franco* —, reconhece ser ele próprio afinal o objeto interpretado, mau grado todos os subterfúgios e renúncias da enunciação:

Uma verificação, porém, se me impunha sobre todas!: E era que a despeito dos artifícios, das insuficiências, das invenções, das deformações, dos desvios, — eu estava ali vivo e descomposto (quem ali estava era eu!), naqueles papéis em que me propusera interpretar Jaime Franco.⁸

Ao contrário dos gregos, que idealizavam as representações do corpo humano, conforme comentou Sophia, e por isso «o retrato quase não existe na escultura grega»,⁹ as figuras humanas na obra de José Régio são menos idealizações do que variações

⁷ Régio, José, *Jogo da Cabra Cega*, 4.^a ed, Porto: Brasília Editora 1982, p. 260.

⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁹ Andresen, Sophia de Mello Breyner, *O nu na Antiguidade Clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019, p. 30.

ou desdobramentos de uma matriz individual – a imagem de si como autor (menos de um *si-mesmo* do que de um *si-labirinto*, um *si-ruína*, um *si-fantasma*) – que permanece ainda assim razoavelmente implícita ou induzida.

Isso mesmo acontece com os múltiplos *desenhos do eu* regianos, raramente vindos a público, quase nunca atravessando as fronteiras da intimidade criativa, como se o gesto autorrepresentativo fosse indefinidamente protelado. Aquelas suas imagens a que poderemos chamar *autorretratos*, com alguma licença de expressão, raramente se inscrevem no conjunto dos seus «desenhos mais desenhados», sem que percamos de vista, com esta afirmação, as condições inespecíficas de trabalho que são, regra geral, as do artista amador, e eram, a crer nas palavras de seu irmão João Maria, as de Régio.¹⁰

Apesar de tudo, e à parte argumentos técnicos, Régio revela-se, mais uma vez, um retratista compulsivo. Se é possível surpreendermos, na produção plástica regiana, alguns raros motivos paisagísticos ou florais, eles são, sem dúvida, claramente laterais ao grande tema plástico do retrato. São vastas as galerias de retratos e representações de modelos reais ou ficcionais concebidas por José Régio num quadro de intransigentes princípios éticos e humanistas. Recordo um texto ensaístico da

¹⁰ Refiro-me, neste ponto, a um testemunho de João Maria dos Reis Pereira, irmão de Régio, num manuscrito datado de Vila do Conde, 22 de julho de 1991, que gentilmente nos ofereceu e onde expõe, em jeito de síntese, algumas condicionantes prévias ao exercício plástico regiano: «Facto importante a registar (quanto a José Régio) é que não dispunha de um ambiente de trabalho que se encontra num *artista pleno*. E não estou a pensar num verdadeiro *atelier*, mas apenas em outros requisitos bem importantes no caso de um artista plástico. Podemos dizer que tudo estava limitado à existência de papel mais ou menos indicado para desenho, que, de quando em quando comprava e aos imprescindíveis lápis de cor. / Dentro deste circunstancialismo desenhou José Régio os seus *desenhos mais desenhados*, isto é, desenhados desenhados [*sic*] numa folha de papel, e devidamente assinados e datados. *Nestes* é evidente uma preocupação estética que em outros casos não se verifica.»

sua autoria, dado à imprensa em 1963, «Em torno do retrato»,¹¹ onde a predileção do autor por este género artístico em que a pintura lhe parece superar a fotografia ou o cinema e cuja longevidade atribui ao seu imediato valor humano é abertamente assumida. A mesma ênfase valorativa na representação retratística regressa nas páginas da *Confissão dum homem religioso*, associada à fixação de «superiores momentos humanos» que exigem do artista, na perspetiva do autor, um talento e uma técnica *superiormente* ricos e completos:

Pode ser que, em valor artístico absoluto, tanto valha um quadro que represente uma natureza morta muito simples, mas admiravelmente conseguida, como um retrato de um ser humano ou a dramática cena do Calvário, – por igual admiravelmente conseguidos. Mas por certo exigem estes um talento mais completo, um emprego mais completo de meios, uma superior variedade de recursos, uma expressão mais rica não só de humanidade como de técnica. Não serão menos convincentes, se o meu raciocínio é justo, os exemplos que poderemos ir buscar à literatura.¹²

É esse entendimento *mental* da arte do retrato, essa sua leitura pela vertente menos mimética e mais complexamente emocional e psicológica que encaminha o retratista amador José Régio para o exercício da caricatura: não a caricatura jocosa do *caricaturista de café*, cuja *simplificação e empobrecimento* da realidade Régio condena sem hesitações, mas a caricatura que resulta, como o próprio recordará,¹³ da íntima vivência de um homem-artista. No fundo, talvez fosse legítimo afirmar que todos os retratos e tentativas de autorretrato regianos são ou começam por ser autocaricaturas, uma espécie de anamorfozes do *eu*, representações *em defeito* ou *esboços falhados*, legíveis por

¹¹ Régio, José, «Em torno do retrato», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Setembro de 1963.

¹² *Idem*, *Confissão dum homem religioso*. Porto: Brasília Editora, 1983, pp. 199-200.

¹³ *Idem*, «Sobre a caricatura», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Setembro de 1963.

referência ao homem-artista José Régio, sem por isso deixarem de representar, simultaneamente, a imagem em crise e em ruína de um homem moderno cujas pretensões libertárias e emancipatórias se revelam em larga medida defraudadas. As semelhanças fisionómicas de muitas dessas imagens – assumidas ou não por Régio como autorrepresentações – com a figura autoral, são deveras eloquentes.

No plano estrito da poética regiana, essa *falha* poderia explicar, afinal, a errância ou o erratismo das suas figurações, o princípio de mobilidade que adere, desde o início, à sua prática quer de escritor, quer de desenhista, e que determina o eterno retardamento da imagem de si, o seu discurso continuamente *ex-cêntrico*.

Escrever, ou desenhar, foi sempre, para Régio, um trabalho de artesão, de ferreiro. No imediato aflorar da página branca, José Régio é já o «grande plástico da palavra»¹⁴ que se anunciava precocemente naquele «estudantinho do primeiro ano do liceu que gosta de se apurar na caligrafia, sublinhar a vermelho, apresentar bem os seus cadernos...», conforme lemos em páginas do *Diário*.¹⁵ Na correspondência particular, vemo-lo várias vezes desculpar-se pelo uso da esferográfica¹⁶ ou de certo papel comercial,¹⁷ revelando o sonho de «ser ao mesmo tempo um criador e um operário», «um boémio e um homem de gabinete ou oficina». A Manuel Poppe, confessa-se *companheiro* do seu vizinho ferrador na casa de Portalegre: «Oiço o ferrador e a caneta a arranhar o papel... É um companheiro, trabalhamos os dois...». ¹⁹ Não nos pode assim surpreender o facto de muita da

¹⁴ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op.cit.*, p. 111

¹⁵ *Idem*, *Páginas do Diário Íntimo*. Introdução de Eugénio Lisboa. Notas de José Alberto Reis Pereira. S/l: Círculo de Leitores, 1994, pp. 51-52.

¹⁶ Cf. *idem*, *Correspondência*. Introdução e Recolha de António Ventura. Notas de António Ventura e Luís Amaro. S/l: Círculo de Leitores, 1994, p. 352.

¹⁷ *Idem*, p. 101.

¹⁸ *Idem*, p. 103.

¹⁹ Poppe, Manuel, *José Régio e a liberdade poética*. Vila do Conde: Edição do Círculo Católico d'Operários de Vila do Conde, 1996, p. 23.

sua autografia literária corresponder na verdade a um primeiro cenário de gestação pictural onde imediatamente sobressai o apuro formal e caligráfico, distendido, com frequência, à própria estetização da rasura.²⁰ Casos há, como o dos dois cadernos reunindo poesia inicialmente destinada aos *Novos Poemas de Deus e do Diabo*, de inequívoca manifestação de *energia gráfica*, como a designou David Mourão-Ferreira no prefácio à respetiva edição facsimilada.²¹

Trabalhada sempre em espessura ou por camadas, sujeita a um hábito quase maníaco de *passar a limpo* que a vai desdobrando em diferentes versões onde abundam as ilustrações lado a lado com o desenho das letras, a escrita regiana dá-se a ver como uma derrideana *diferrância* de sinais em fuga. Uma escrita comandada por um princípio de mobilidade e inconclusão que permitiria enquadrá-la tipologicamente naquilo que se tem chamado *escritas-processo*, neste caso, porém, de escassa entropia gráfica e rigorosamente gerida.

Este mesmo princípio de mobilidade presidirá à conceção de um dos livros mais invulgares de toda a sua vastíssima obra, inteiramente composto por sonetos: *Biografia* – um livro ilimitado, sucessivamente refeito, aumentado, reordenado, em jeito de uma proustiana *composição em rosácea*, como também lembrou Mourão-Ferreira,²² partindo de um núcleo central (ou de um *oculus*) de poemas e expandindo-se disciplinadamente, ainda que sem plano prévio.

A mesma deliberada recusa do registo estritamente autorrepresentativo percebe-se desde o título do livro, vindo a

²⁰ Recupero sinteticamente neste passo algumas nossas reflexões anteriores em torno da plasticidade e da processualidade da autografia regiana; veja-se, designadamente: Ribeiro, Eunice, *Ver, escrever: José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, pp. 219-232; *idem*, «Os manuscritos regianos: cenários da autografia», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 2, 1998, pp. 50-58.

²¹ Cf. Régio, José, *Novos Poemas de Deus e do Diabo*. Manuscrito facsimilado. Câmara Municipal de Vila do Conde, 1995.

²² Mourão-Ferreira, David, *Presença da «presença»*. Porto: Brasília Editora, 1977, p. 111.

lume em 1929. Uma recusa que o Autor sentirá necessidade de explicar dez anos mais tarde, em prefácio à 2.^a edição do livro: não «uma auto-biografia», esclarece então o autor,

isto é: uma biografia particular, como quereriam alguns que, depois, teriam prazer em censurar o autor por isso mesmo, aliás não censurável em si. Não uma auto-biografia, – apesar dos seus elementos autobiográficos: sim uma Biografia. Quero dizer: uma espécie de roteiro de tôda e qualquer vida viva; uma história, embora fragmentada, de qualquer ser verdadeiramente humano (...).²³

Não se pode dizer que a ideia assaz mallarmiana de um *livre à venir*, uma espécie de não-obra contínua e em movimento, um corpo vivo textual que acompanha e reflete um trajeto de vida, ou de vidas, seja em Régio uma absoluta originalidade. Ocorrem-nos vários outros precedentes, entre os quais o do paradigmático *Canzoniere* petrarquista, cuja arquitetura «trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico».²⁴ No ano em que morre, Petrarca trabalhava ainda na organização das 366 peças poéticas (maioritariamente sonetos) que comporiam o seu *Cancioneiro* onde uma rede de subtis articulações intratextuais, temáticas, lexicais, sonoras garantiam a unidade do todo. «O *Canzoniere* muda com Petrarca» – comentou um dos seus mais brilhantes tradutores, Vasco Graça Moura – «é um paradigma do movimento, da incerteza e do sentido da mortalidade».²⁵

A mesma consciência do tempo refletindo-se no modo de perceber a própria identidade impregna as *Confissões* de Montaigne. Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente relativista ou perpetivista do filósofo francês

²³ Régio, José, *Biografia*, 2.º edição, refundida, e muito aumentada com novos sonetos e um prefácio. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1939.

²⁴ Aguiar e Silva, Vítor, *Camões: Labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994, p. 182.

²⁵ Graça Moura, Vasco, in Petrarca, *Rimas*. Círculo de Leitores, 2004, p. 21.

em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon²⁶ refere-se a um fragmento inicial do segundo capítulo do Livro III, em que, há cerca de 500 anos, Montaigne concebia uma moderníssima teoria da identidade como instabilidade e *passagem*. Eis o dito fragmento:

Je ne peins pas l'estre. Je peins le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'immaginations irresolües et, quando il y eschet, contraires; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.²⁷

Ao lado da extraordinária compreensão fenomenológica de Petrarca sobre a mutabilidade do *eu*, transposta nas variações do seu projeto das *Rimas*, as rumações ensaísticas de Montaigne antecipam de vários séculos uma muito recente consciência processual aplicável quer à condição do sujeito enquanto tal, quer aos modos de a representar. Com uma espantosa presciência, Petrarca e Montaigne parecem, na verdade, anunciar as bases de uma *estética do performativo*²⁸ com progressiva implantação no campo da reflexão ontológica e da teoria artística contemporâneas, assente numa ideia-chave que, no fragmento citado dos *Essais*, se nomeia como *acidente*. Uma ideia decerto não alheia, ao tempo de Montaigne, ao conhecido tópico clássico da mudança, cujas reverberações camonianas bem conhecemos, a qual, ao envolver noções de descontinuidade e de instabilidade,

²⁶ Cf. Compagnon, Antoine, *Um Verão com Montaigne*. Lisboa: Gradiva, 2016, pp. 21-32.

²⁷ Montaigne, *Oeuvres Complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962, p. 782.

²⁸ Reportamo-nos aos termos e à obra de Fischer-Lichte, Erika, *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

nos impõe por sua vez a experiência do tempo: a imagem da equitação e o conhecido episódio de uma queda inesperada de cavalo convocados nos ensaios do filósofo francês metaforizam convincentemente, com efeito, o sentido impermanente da sua relação com o real.

O facto de Petrarca e, mais de 600 anos volvidos, José Régio terem optado por representar a sua partilhada consciência da estabilidade precária de um *eu* irremediavelmente submetido ao tempo na forma breve do soneto (predominante ou exclusiva) não é casual. No fundo, trata-se de procurar uma espécie de equilíbrio, de conter a dispersão e a infinita mutabilidade das identidades submetendo-as aos apertados limites da disciplina sonetística, trata-se de garantir, em suma, as condições mínimas da representação (auto)biográfica ou do (auto)retrato poético. Curiosamente, deste seu rasgo de audácia autoral, Régio apresenta-nos um argumento duplo e aparentemente contraditório, que oscila entre técnica e naturalização: de um lado, o desafio de recuperação do soneto de uma tradição estereotipadamente declamatória e retoricista para o adaptar ao perfil «epigramático» do que chama a «sensibilidade moderna»; do outro, a constatação, quase orgânica, de que «naturalmente se lhe corporizaram em sonetos algumas intuições poéticas».²⁹ O soneto surge-nos, pois, pela leitura de Régio – que nem por um momento se distrai daquilo que são os pressupostos da sua teoria artística –, como uma técnica naturalizada, equilibrando disciplina e liberdade, classicismo e modernismo. E acrescentaríamos: história (do mundo ou de si) e escrita da história.

Este desafio técnico-biográfico é, aliás, uma das razões da declarada preferência de Régio por um livro que, por princípio, *não aprovaria*: um livro necessariamente ilimitado, sujeito ao tempo e à mudança enquanto imagem polimórfica e metamórfica da natureza humana; um livro exposto, enfim, à perda da unidade e da individualidade próprias do *documento histórico* que não pode chegar a ser. No citado prefácio de 1939 a *Biografia*, sente-

²⁹ Régio, José, *Biografia*, *op. cit.*

se claramente por parte do autor a construção de uma autodefesa, a obrigação de fundamentar, perante o *leitor benévolo*, as razões da sua contraditória afeição por esse *pequeno volume*. Trinta anos mais tarde, no posfácio de 69 que já aqui citámos a *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio voltará a confirmar o seu desagrado por um certo tipo de vanguardismos e experimentalismos que, a seu ver, arriscam a organicidade da obra artística, o seu fundamental estatuto de totalidade realizada: «Falando das suas próprias obras», escreve Régio na 3.^a pessoa,

várias vezes lhe tem chamado tentativas ou ensaios (...). Mas uma obra de arte é uma realização, não um ensaio, uma consecução, não um exercício preparatório; simultaneamente um organismo vivo e uma cristalização de vida, não uma aplicação de receitas.³⁰

Não é decerto alheia a esta firme conceção da obra como um todo, de que Régio nunca abdicou teoricamente, a procura deliberada por um *efeito de unidade* que surpreendemos em *Biografia*. Não sendo um documento histórico, o livro não é sem história nem sem teleologia – e com isto se prende a segunda razão da preferência do Autor pelo volume.

O *corpo contínuo* que é o livro (se nos é permitido aplicar à poética regiana uma fórmula que é também herbertiana), a sua vulnerabilidade poético-discursiva enquanto espaço dinâmico de teatralização da escrita onde se refundem, reorganizam, recontextualizam e acrescentam continuamente novos textos, importados alguns deles de outros volumes de poesia do autor (com destaque para *Poemas de Deus e do Diabo* cujos sonetos são absorvidos na totalidade por *Biografia*, como se toda a obra de Régio, desde esse livro de estreia, fosse, afinal, habitada pela inevitabilidade biográfica), não o impedem de prever mecanismos capazes de conter a dispersão. Que o mesmo é dizer: de construir ou reconstruir a identidade e o sentido, do texto e da

³⁰ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 138.

vida, que qualquer projeto biográfico, na sua inevitável ilimitação, ameaça à partida. Porque, como antes escrevi, «o jogo com a identidade é sempre um jogo com o sentido e o não-sentido, a possibilidade iminente de encarar o desconhecido ou o absurdo».³¹ Régio, o homem profundamente religioso, mau grado as suas raivas metafísicas, não está preparado para o absurdo.

Da 2.^a edição de 1939, *refundida e muita aumentada*, até à primeira edição publicada após a morte do autor, de 1978, *Biografia* passará de um total de 62 para outro de 80 sonetos. Ainda assim, o mesmo grupo de quatro e cinco poemas, respetivamente, abrem e fecham o livro, inventando uma moldura narrativa funcionalmente idêntica àquela proporcionada, para cada poema que compõe o volume, pelos estreitos muros do templo sonetístico: um templo dentro do templo, para retomarmos a produtiva metáfora arquitetónica de Mourão-Ferreira. A partir de 39, os poemas «Conto», «Baptismo», «Génese» e «Lúcifer» iniciam, pois, um itinerário biográfico-poético que se remata textualmente com «Testamento do poeta», «O poeta morto», «Epitáfio do poeta», «Imortalidade» e «Segue no próximo número». Acrescenta ainda Régio, nas palavras prefaciais à edição de 39, que as alterações entretanto introduzidas «não o impediram de fechar com o mesmo soneto de esperança»,³² expondo claramente a sua filosofia humanista, a sua convicção no progresso do Homem, a sua necessidade de uma razão teleológica. No fundo, a sua necessidade de uma narrativa (e muitos sonetos de *Biografia* são já poesia narrativa, inserindo diálogos e apontamentos de espaço e de tempo), traduzindo afinal aquilo que viria a confessar ser a sua «inclinação *prosaica*»:

(...) hesito eu ainda sobre os limites substanciais entre poesia e prosa. Convincente distinção entre poesia e prosa, (se a há

³¹ Ribeiro, Eunice, «Libertação» de José Régio, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 74-79.

³² Régio, José, *Biografia*, *op. cit.*

substancial, isto é: não redutível a modalidades formais) só por um longo estudo comparativo e minucioso, tão diligente como delicado, tão desinteressado de quaisquer preconceitos ou convenções como filosoficamente interessado na aproximação da realidade, – poderá ser estabelecida.³³

Biografia constrói habilmente esse equilíbrio entre teleologia e ilimitação (prosa e poesia?) através da gestão exímia, e paralela, das formas da expressão e das formas do conteúdo.

Tal como as microestruturas fixas do soneto impõem limites formais ao *risco* de incontinência e excesso lírico dos poemas – poemas em que são recorrentes os tópicos caracteristicamente regianos da libertação, da desobediência, da loucura, da fragmentação; em que um copioso e anónimo elenco de bobos, arlequins, histriões, *clowns*, manequins, ao lado de outras tantas figuras literárias, míticas ou bíblicas explicitamente nomeadas (Hamlet, Panurge, Tartufo, Narciso, Ícaro, Cristo, Lázaro, Lúcifer, Deus...) são outras tantas faces ou caricaturas proteicas e plurais do poeta; em que as alusões ao bailado, à dança, ao rodopio referem ao mesmo tempo a vertigem identitária dos sujeitos poéticos e a da própria escrita poética –, também a deliberada e artificiosa fabricação de uma arquitetura narrativa macrotectual cuja delimitação poético-diegética se mantém estável, com início e fecho inalteráveis, serve de contraponto ao inevitável dinamismo do roteiro biográfico, arrisco dizer: do roteiro retratístico e autorretratístico que acolhe e ao seu *inquieta metadiscorso*, recuperando uma certa expressão de Michel Beaujour.³⁴

Enquanto documento histórico que não é, *Biografia* simula um enredo parcial e macrotectualmente suportado por dispositivos assentes na cronologia e na linearidade, no caso, o recurso a biografemas típicos do género, assinalando o

³³ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 126 e p. 127.

³⁴ Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

nascimento e a morte, a origem e o termo de um trajeto.³⁵ Mas é a ágil gramática da montagem – uma montagem controlada, por assim dizer – que alimenta, dentro dessas margens narrativas ou prosaicas, a gestação de uma interminável *performance* do eu em que um sujeito se experimenta e se representa em devir. Um sujeito que pensa a sua identidade, com moderna desconfiança, como desconhecida, ilocalizável, atópica ou utópica e cujo único meio de acesso é, paradoxalmente, o próprio livro: «Le seul lieu réel auquel se réfèrent l’Utopie et l’autoportrait, c’est le texte, le livre dans sa matérialité, et le langage: le livre est leur seul corps (et leur tombeau)».³⁶

O *soneto de esperança* com o qual Régio insiste em fechar o livro não deixa de ser senão uma espécie de utopia poética, qualquer que seja o sentido de leitura que cada leitor escolha dar-lhe. Porque a dita montagem que *Biografia* encena enquanto corpo transformativo, *espelho de tinta* em contínua reconfiguração, em contínuo devir *ex-cêntrico* – carrega as suas contrapartidas ao nível da receção, refletindo-se na abrangência interpretativa que consente. Importa recordar que, a par de uma leitura estritamente ontológica, psicológica ou espiritual, vários sonetos do livro, em particular os três últimos, expõem uma consciência clara sobre a condição político-ideológica do Poeta, assimilando-a à de um inadaptado e à de um contestatário que só morto se aceita e se torna *inofensivo*. O que equivale a entender a Poesia também como arma política contra o poder e o *establishment* – um tipo de postura e de preocupação que porventura entrará em choque com certa imagem umbilicalista instituída do próprio *homem-artista* José Régio.

Acompanhando a ideia romântica da escrita e do ser escritor que Régio continua a perfilhar no ano da sua morte, talvez se pudesse dizer que, enquanto oficina ou espaço experimental, *Biografia* é de certo modo uma *fatalidade* anunciada desde as

³⁵ Veja-se a este propósito o artigo de Ana Mafalda Leite, «*Biografia* – máscara, espelho, ironia – uma configuração tendencialmente barroca?», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 8-9, junho-dezembro 2001, p. 231.

³⁶ Beaujour, Michel, *op. cit.*, p. 23.

primeiras incursões poéticas do autor por esse outro livro de juventude, *Auto-Caricaturas*, que o fogo consumiu por engano. Um livro que Régio diz já *perturbado* por uma invulgar coabitação de lirismo e de sátira e onde o poeta se deixava contagiar pelo prosador:

Há muito lambeu o fogo purificador as minhas primícias poéticas manuscritas. Num de tais autos-de-fé ardeu também, por engano, um volume contemporâneo (ou posterior) dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a que eu chamara *Auto-Caricaturas*. (...) Já porventura previsível através dos *Poemas de Deus e do Diabo*, nas *Auto-Caricaturas* se afirmava mais decididamente o que julgo uma característica minha: essa tendência para enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista, – o prosador, em suma.³⁷

Com *Biografia* – um livro ou uma não-obra que nos propõe sobretudo uma «meditação sobre a diferença», usando as mesmas palavras com que Stamelman³⁸ se referiu ao poema de John Ashbery homónimo da celebrada autoimagem de Parmigianino em *Self-portrait in a convex mirror* (1524) – Régio assume, enfim, o duplo risco que Blanchot apontava para a escrita, o da linguagem e o do ser,³⁹ pondo em jogo uma lógica criativa essencialmente dinâmica e uma hermenêutica do eu não dissociável de uma condição histórica na qual ganham pujança epistemologias não-essencialistas da identidade, pensadas fora dos limites do permanente, como uma experiência fundamentalmente transformativa e processual.

Se na dimensão gestativa do livro podemos perceber «uma configuração tendencialmente barroca», como já sugeriu Ana

³⁷ Cf. Régio, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 96.

³⁸ Stamelman, Richard, «Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's *Self-Portrait in a Convex Mirror*», *New Literary History*, vol. 15, n.º 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984), pp. 607-630: «Whereas portraiture has consistently been regarded as a “meditation on likeness”, in Ashbery's hands it becomes a meditation on difference» (p. 608).

³⁹ Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1978.

Mafalda Leite,⁴⁰ proponho, nesta homenagem a José Régio, a possibilidade de o lermos à luz do presente, quero dizer, a possibilidade de vermos prefigurados em *Biografia* conceitos contemporâneos (ou *neo-barrocos*, nos termos de Omar Calabrese) de força ou de turbulência, inseparáveis de uma nova vivência do tempo e dum novo pensamento da identidade que nos expõem continuamente a uma lógica da indeterminação e da indecidibilidade, gerando um espaço intervalar de ininterrupta produção e suspensão de sentido(s). E talvez, nesta dupla possibilidade de leitura, não haja, afinal, qualquer contradição ou sequer provocação, se recordarmos, com Giorgio Agamben, que no contemporâneo reside sempre uma parcela de inatualidade ou um anacronismo capaz, em razão desse mesmo desfasamento com o presente, de nos fazer perceber melhor o tempo em que vivemos e a sua íntima obscuridade: de nos fazer «ler de modo inédito a sua história».⁴¹

⁴⁰ Leite, Ana Mafalda, art. cit., p. 230.

⁴¹ Agamben, Giorgio, «O que é o Contemporâneo?», in *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 28.