

EM TORNO DA POÉTICA REGIANA

Se é hoje possível falar do fim de um silêncio em torno de José Régio, no sentido em que algumas recentes manifestações de interesse pela sua obra parecem apontar, tal se fica a dever ao que Eduardo Lourenço definiu há trinta anos como «a anónima inteligibilidade que o tempo acrescenta ao tempo que o precedeu»¹, muito mais do que a uma pretendida condição pós-moderna que, na orfandade dos grandes referenciais ideológicos, nos deixasse livres para novas releituras de um passado *moderno*. Em qualquer dos casos, porém, o que se nos afigura mais inesperado, para lá desse regresso previsível do poeta, do dramaturgo ou do ficcionista, é a *redescoberta* de um Régio *poeticista*, autor de uma teoria da arte tão sem precedentes entre nós e de tal modo avançada no tempo que então era o nosso, que só agora, meio século decorrido, a podemos realmente receber e avaliar na densidade das suas formulações.

É por isso que o título deste estudo não refere, como eventualmente possa parecer, qualquer aproximação aos traços que identificam a poesia, o teatro ou a ficção do autor, nem tão pouco aos aspectos nucleares da sua doutrina, mas exclusivamente uma tentativa de análise da sua *poética* em sentido estrito, isto é, tomando a palavra como indagação do *modo de ser* da arte, em geral, e da literatura, em particular, procurando chegar à sua diferença específica através da descrição dos seus procedimentos, da elaboração de conceitos gerais e abstractos e da construção de uma tipologia das categorias operatórias. É dessa *démarche*, porventura marginal a uma imagem mítica que de Régio se desenhou em vida e lhe sobrepairou depois, que aqui nos ocupamos.

A obra ensaística tende a ser tomada, no conjunto da produção multimoda do autor, como periférica, ainda que ao lado do poeta dramático ou supralírico, do dramaturgo e do ficcionista tenha, desde sempre, convivido o crítico. E será mesmo esta última actividade

¹ LOURENÇO, Eduardo — *Tempo e Poesia*, Porto, Ed. Inova, 1974, p. 168.

que directamente concorre para a produção do *efeito de unidade* da obra (aquela unidade que segundo Régio se devera buscar na diversidade)², se tivermos em conta que além da análise judicativa de múltiplas obras e autores, José Régio empreendeu um reiterado esforço de auto-análise e de 'autocrítica' que culmina, de forma tão inédita quanto polémica, na «Introdução a Uma Obra», o célebre Posfácio à 2.^a edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, várias vezes refeito e cuja versão definitiva é concluída a poucos meses da morte do escritor:

«... sonhando *remexer* a minha própria criação até onde nunca o fora, e, melhor ou pior, experimentar a seu respeito o que já tenho tentado a respeito de obra alheia: uma crítica em que a posição compreensiva e a judicativa se integrassem numa forma de conhecimento. Compreender e fazer compreender sem abdicar do juízo — proposição fundamental duma *crítica compreensiva* cuja teoria e prática persigo — eis o meu projecto ou sonho.»³

Muitos se apressaram a ver este projecto como o epifenómeno do decantado 'umbilicalismo' regiano (na inocente suposição de que nem toda a escrita passa pelo o umbigo antes de chegar à mão) e limitaram-se a apelar para o senso comum — ao qual também Régio recorrera não poucas vezes como instância legitimadora do conhecimento⁴ — para evidenciar a (in)conveniência de se ser juiz em causa própria. Outros o encararam como a ratificação do «idealismo individualista»⁵ que sobredeterminava toda a criação do autor e que, desse modo, se diferia para o plano da crítica e da *autocrítica*, conservando-se fiel aos deuses tutelares — da introspecção a Freud e a Adler, do intuicionismo bergsoniano e do psicologismo presencista à «crítica compreensiva» de Charles du Bos, etc.

Poucos se detiveram na declaração, aí expressa, de *um propósito teórico*. É certo que se reportava a *uma teoria da crítica*

² RÉGIO, José — «Introdução a uma obra», Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, 7.^a ed., Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 123-4 e 139.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ RÉGIO, José — «A Expressão e o Expresso», in *Três Ensaios sobre Arte*, 2.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 86 e 91.

⁵ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, Porto, Ed. Inova, 1969, p. 367.

que Régio nunca realizou, permanecendo sempre no terreno da pura doutrina da crítica. Não obstante, pensamos que há incidências teóricas dispersas (sobretudo no citado Posfácio) e que, se avançarmos por sobre o que aí há de mais passional, circunstancial ou caduco (o ressentimento latente que se 'projecta' na defesa da «crítica compreensiva»; o conflito patente com a má fé dos críticos; a suspeita generalizada das inconfessadas frustrações que lhes assistem... etc.), nos ficam considerações de interesse sobre a natureza da crítica: o problema do juízo, o estatuto da subjectividade, a especificidade da crítica literária, as opções de método ⁶.

Interessa-nos, porém, uma outra hipótese: a de que essa determinação com que encara um projecto teórico, ainda que gorada no domínio da crítica, possa ter frutificado noutro lado. Já voltaremos a ela.

Quanto aos textos doutrinários que José Régio assinou na *Presença* ou que anonimamente lhe saíram do punho admitimos que não representem, como quer Eduardo Prado Coelho, «um grande saldo teórico» ⁷, dada a circularidade a que não puderam furtar-se, mas não é de todo verdade que se trate de «circularidade estéril» ⁸. A recorrência obsessiva que neles se patenteia de certos valores (originalidade, sinceridade, superioridade, verdade profunda, etc.) encadeados em tautologia não é apenas a fruição de «rondar, na dança destas formulações, o coração irredutível da arte» ⁹, mas o sintoma visível de uma presciência: a da especificidade de uma substância (arte, literatura) que se esquiva à límpida formulação, à definição explícita, mas que apesar disso vai abrindo, a quem persiste na sua busca, pequenas zonas de claridade às quais é preciso regressar com novo fôlego e melhores armas. Essa recorrência é *uma ronda em espiral*, em torno de um núcleo *duro*, refractário à dilucidação, mas ela integra uma componente evolutiva da maior importância: a deslocação ou a movência do sujeito que de cada repetição retira (e desenvolve) a exígua diferença que lhe está associada, encontrando aí a pequena fresta que lhe permite avançar.

⁶ RÉGIO, José — Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, ed. cit., pp. 105, 165 et passim.

⁷ COELHO, Eduardo Prado — *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes editores, 1979, p. 139.

⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹ *Idem, Ibidem.*

José Régio sempre se mostrou muito sensível aos pontos da subtil passagem que permitem aceder de um sistema conceptual a outro. Formulou-o exemplarmente a outro propósito: «Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade»¹⁰.

Ora é também por uma espécie de passagem subtil que o autor de *Três Ensaios sobre Arte* transita da doutrina à teoria. E fá-lo quase sem sobressalto porque o propósito doutrinário que o move de início cedo se desvanece, deixando campo livre à pura indagação. Os mais reticentes poderão, talvez, objectar que ainda aí as interrogações de Régio são interrogações retóricas, ou o produto da enenação de uma demanda científica destinada a fundamentar as opções doutrinárias que lhe preexistem: a simples leitura da *poética* em causa dissipará toda e qualquer reticência. Não há nela nenhum fingimento: apenas interrogação, dúvida, resposta, frustração e avanço. E muita tenacidade.

O *corpus* desta *poética* é integrado, no fundamental, por um texto nuclear cujo título desde logo assinala a recorrência fecunda de uma *démarche* — *Em Torno da Expressão Artística* — e por um segundo texto de carácter complementar — *A Expressão e o Expresso*¹¹. A estes dever-se-ão acrescentar algumas passagens do citado Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, bem como fragmentos dos artigos publicados na *presença*, que correspondam a zonas em que a doutrina cede o passo à *poética*, isto é, em que o ímpeto normativo e a convicção de um certo *dever ser* são substituídos por uma necessidade de descrever o modo de funcionamento da arte e da literatura¹². Trata-se, é certo, de simples fragmentos inseridos em contextos marcadamente doutrinários, mas que justificam já a afirmação de Óscar Lopes: «A teoria estética geral e literária é tradicionalmente pobre entre nós (...) No entanto, se percorrermos os números da

¹⁰ RÉGIO, José — *Três Ensaios sobre Arte*, p. 70.

¹¹ O terceiro ensaio de *Três Ensaios sobre Arte* poderia, pelo menos em parte, integrar esta *poética*. No entanto, dado o seu âmbito mais restrito (Teatro) e a sua tonalidade mais próxima da doutrina, optámos por deixá-lo no horizonte destas considerações.

¹² Referimo-nos a fragmentos dos seguintes artigos publicados na *presença*: «Classicismo e Modernismo» (n.º 2, Março, 1927); «Lance de Vista» (n.º 6, Julho, 1927); «Literatura Livresca e Literatura Viva» (n.º 9, Fevereiro, 1928); «Li-te-ra-tu-ra» (n.º 45, Julho, 1935).

Presença assistimos, pela primeira vez, ao desdobrar de uma problemática nesse domínio»¹³.

Este reconhecido pioneirismo justifica uma última consideração preambular. É sabido, na verdade, como a teoria da literatura é entre nós uma indagação recente e frágil, cuja identidade é ainda posta em causa pela inexistência de uma tradição de pensamento que lhe delimite fronteiras precisas. Mas a este propósito é preciso também referir uma certa suspeita, indefinida mas sobrepairante, onde se misturam razões de fundo e alguns equívocos.

Em termos muito simplificados, poderíamos apontar a dificuldade de isolar a teoria literária, ainda que só por razões de método, de um conjunto de disciplinas afins, no seio das quais foi brotando despercebidamente — pelos outros e por si mesma — já depois do mapa cor-de-rosa da epistemologia positivista ter estabelecido a partilha dos estudos literários entre a Crítica e a História da Literatura. Postulada como evidência pelos herdeiros do positivismo, a literatura era uma matéria a historiar, mas cuja especificidade era ocioso questionar.

Por outro lado, coloca-se também a dificuldade de subtrair a teorização ao império da doutrina. Uma tradição milenar de normatividade, que se desenvolveu na rasura do teor da *Poética* de Aristóteles, e que remonta, pelo menos, à *Ars Poetica* de Horácio, foi ciosamente conservada pela posteridade, das poéticas medievais às poéticas finis-seculares oitocentistas, revigorando-se, já no nosso século, nos manifestos das vanguardas e na multiplicidade de programas doutrinários. Tudo converge, assim, para uma certa tendência para ajuizar os poucos esforços teóricos no domínio literário como manifestações de doutrina encapotada.

Refira-se, por último, que a súbita emergência, a partir do início do século, de poéticas descritivas elaboradas por sucessivas vagas teóricas, dos Formalistas Russos a Bakhtine e à Semiótica de Tartu, dos *New Critics* ao desconstrucionismo de Paul de Man e Geoffrey Hartman, do Estruturalismo francês à Semiótica greimasiana, multiplicando em vertigem os conceitos operatórios ou inflacionando a metalinguagem instável sobre uma *res nullius* — a literatura —,

¹³ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, Lisboa, I.N.C.M., 1987, p. 630.

adensou em torno da nova poética um clima de crisperação e suspeita, favorável à propagação de atitudes equívocas a seu respeito.

Estas circunstâncias adversas, tão grosseiramente esboçadas, permitem apenas sublinhar a importância acrescida da teorização de José Régio — ele mesmo especialmente refractário a vagas e a modas. Produto de uma reflexão solitária, a poética regiana aproxima-se com rara perspicácia do que há de mais decisivo nas formulações da teorização europeia e norte-americana do século XX. E à distância (ou proximidade) em que nos encontramos dela, ganham uma justeza mais lúcida as palavras com que Adolfo Casais Monteiro respondeu à tão discutida crítica de Eduardo Lourenço: «fica quase verdade a ideia de «contra-revolução» que o seu ensaio expõe. Quase verdade porque só a sua obra poética e romanesca e dramática a pode fundamentar; quanto à ensaística, crítica e polémica, a coisa muda de figura e torna-se mais delicada qualquer interpretação que naquele sentido lhes simplifique os pontos de vista»¹⁴.

É a pertinência de uma tal distinção que nos parece ressaltar com redobrada intensidade quando se procede a uma leitura atenta da peça nuclear da poética de José Régio.

1. O método

A poética regiana tem no ensaio *Em Torno da Expressão Artística* o seu texto fundamental. Publicado em 1940, foi posteriormente revisto e inserido em *Três Ensaios sobre Arte*.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, o autor refere-se-lhe como «tentativa de filosofia da arte»¹⁵. A crítica viria a reconhecer-lhe a «ampla inteligência teorizadora» e as «qualidades de análise e de

¹⁴ LOURENÇO, Eduardo — *Ob. cit.*, p. 285. Cf. o fragmento da carta inédita de Régio a Casais, publicada no *Jornal de Letras*, n.º 395, de 30 de Jan.º de 1990, p. 8: «A respeito do meu caderno «Em Torno da Expressão Artística», chegue-me a roupa ao pelo quando quiser... mas leia primeiro todo o ensaio, e *com atenção*. Olhe que se não trata duma obra polémica (a despeito de várias alusões) mas duma tentativa de filosofia da arte (perdoem-me os filósofos!) Não gostaria que você o encarasse superficialmente... ser-me-ia, depois, demasiado fácil rebatê-lo.»

¹⁵ V. nota anterior.

síntese que tornaram possível este ensaio solidamente estruturado»¹⁶. Óscar Lopes admitiu mesmo que se tratava de «uma obra-prima de clareza, pacientemente arrumadora e exemplificante»¹⁷.

E porque estamos, efectivamente, em presença de uma obra-prima em que avulta uma rara inteligência teorizadora e uma sólida estrutura, há interesse em considerar, em primeiro lugar, o plano estrutural desta poética. Ele indicia o rumo seguido pela *démarche* teórica, as suas fases e as suas encruzilhadas.

Dos seis capítulos que a constituem, o primeiro avança de imediato com a pedra angular em que se funda a sua concepção de arte: a *expressão*. Todo o edifício que depois se constrói assentará nesta pedra e nela conhecerá o seu limite epistemológico, à semelhança do que acontece com o sema *mimesis* na *Poética* de Aristóteles.

Em seguida, Régio estabelece uma tipologia das expressões segundo um modelo quadripartido: expressão vital, expressão mística, expressão retórica e expressão artística. E desde logo revela o critério formal que subjaz a tal sistematização: as três primeiras categorias identificam-se por oposição à quarta — a primeira, por insuficiência; a segunda, por excesso ou transcendência; a terceira, simultaneamente por insuficiência e por excesso.

Das três primeiras se ocupam, em separado, os capítulos II, III e IV, para no quinto se proceder ao desenvolvimento de uma *fórmula* em que o conceito de expressão artística se analisa. Finalmente, o último capítulo fornece o resumo de toda a *démarche* e as conclusões a que foi possível chegar sob a forma de teses.

Ora, se valorizamos esta dimensão macro-estrutural é porque, ao destacar as grandes etapas de um programa teórico, ela nos permite verificar até que ponto o método determina o objecto formal desta poética. De facto, num primeiro momento, o autor distingue e delimita *externamente* tal objecto, opondo-o aos domínios que lhe estão mais próximos ou com os quais se pode confundir, dadas as afinidades que os ligam. Assim, o conceito de expressão artística, antes de ser definido internamente (e para o poder ser) é delimitado por oposição ou por valor sistémico: a expressão artística *vale* aquilo que as outras categorias expressivas não valem. Ao traçar um sistema

¹⁶ LISBOA, Eugénio — «Nota bio-bibliográfica», in *José Régio*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1957, p. 15.

¹⁷ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, p. 645.

de fronteiras, Régio ilumina pontos obscuros e elimina equívocos que, de contrário, viriam a ser causa de insucesso do método.

Feita a destrição, pode então passar à descrição interna do conceito de expressão artística, mas é nessa fase de separação das águas, e especialmente na oposição expressão artística / expressão vital, que nos parece residir o saldo teórico mais importante. Com efeito, ela assinala, dentro da poética regiana, um esforço semelhante àquele que os Formalistas Russos levaram a cabo com a distinção formal entre os conceitos de *língua quotidiana* (onde a finalidade da comunicação domina em absoluto e não concede qualquer autonomia à materialidade da linguagem) e de «*língua*» *poética* (em que tal finalidade é secundarizada, deixando aos formantes linguísticos uma certa margem de autonomia que torna perceptível a sua materialidade, ao mesmo tempo que se 'enfraquece' e transforma a sua ligação ao universo dos referentes).

Bem pouco importa sabermos hoje, cerca de setenta anos depois de Jakubinski ter estabelecido essa distinção, que o conceito de «*língua*» poética não tardaria a mostrar a sua fragilidade. Nem por isso deixou de ter constituído um objecto formal, sobre o qual se ergueu um importantíssimo projecto teórico, nem de ter fornecido uma espécie de *andaime* sem o qual a Opoiáz não teria chegado a noções como as de literariedade, de processo, de função ou as de percepção estética e de forma.

A teoria da literatura tem na sua história recente múltiplos exemplos destes esforços teóricos: Jakobson com a oposição «*língua poética*» / «*língua emocional*»; Moukarovski, ao tempo do Círculo Linguístico de Praga, com a tentativa de chegar à definição de «*signo artístico*» por oposição ao signo linguístico de Saussure; e tantos outros.

Ora a rentabilidade que José Régio consegue tirar da sua oposição entre tipos de expressão não é menor e essa sistematização inicial permite atingir um duplo saldo teórico:

a) explicitamente, define a especificidade da arte, tomada esta na sua maior extensão, num projecto que se dirige a todas as artes e recupera a poética para o seu sentido etimológico, observando a exigência de abstracção e generalidade que qualquer teoria tem de respeitar;

b) e implicitamente, a definição da especificidade da arte legítima, em termos epistemológicos, a independência da poética ao assinalar-lhe aí um objecto formal (ou objecto de ciência) autónomo.

É preciso, no entanto, ter em conta que, a despeito dessa pretendida generalidade do fenómeno artístico (que se quer confirmada na exemplificação retirada à literatura, mas também à pintura, à música, ao bailado, deixando na sombra tudo o que separa a arte verbal das artes não verbais), há nesta poética um horizonte sempre mais imediatamente literário. Isto mesmo explica que as categorias de expressão que o autor estabelece sejam todas elas categorias da expressão verbal (ou, no caso da expressão mística, uma categoria que se define pela ausência de uma conduta verbal). Por outras palavras: Régio estabelece *uma tipologia dos discursos* dentro da qual situa a arte da palavra.

Ora, à distância em que nos encontramos hoje, apercebemo-nos, com espanto, de que desse modo José Régio se antecipava, numa vintena de anos, à definição de um objecto formal para a poética que Jakobson divulgou em 1958, com o sucesso que se conhece: «L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question: *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art?* Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires»¹⁸.

É claro que a poética de Régio não contempla a referida diferença específica da arte verbal em relação às outras artes, antes as postula indiferenciadamente, mas, ao colocar a tónica na oposição da arte verbal às outras condutas verbais, realiza o essencial do programa de Jakobson de 1958 e possibilita a fundação de uma poética autónoma. O que é muito, convenhamos.

2. A expressão vital

A expressão vital é definida como aquela expressão que não chega a ser arte e que corresponde «a essa constante manifestação da vida»¹⁹. Tendo-a ilustrado inicialmente com o exemplo do gaguejar

¹⁸ JAKOBSON, Roman — *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 210.

¹⁹ RÉGIO, J. — «Em Torno da Expressão Artística», *op. cit.*, p. 15. A partir daqui, e por comodidade de leitura, todas as citações não acompanhadas de nota remetem para este ensaio.

do indivíduo emocionado, introduz-lhe depois uma precisão fundamental: «(...) bem poderia o nosso emotivo articular, falar, gritar, etc., e por igual não chegaria a sua expressão a ser aquela peculiar expressão que é a da arte».

Uma vez mais é manifesta a proximidade deste posicionamento em relação à perspectiva do jovem Jakobson já referida («língua poética» vs «língua emocional»), da qual dava ainda testemunho aquando da sua passagem por Lisboa em 1972, naquele modo singelo que a sua *sagesse* lhe permitia: «Quando estudante, li nos manuais que existem poemas (de Puskine, por exemplo) sem imagens, sem tropos, cuja única força reside na ideia e no sentimento. (...) li, por outro lado, comoventes cartas de amor ou lancinantes cartas de despedida de pessoas que iam matar-se: Pois bem: eram textos repassados de sentimento, não eram poemas!»²⁰.

Régio é talvez mais radical. Considera que «a expressão vital e a expressão artística tanto mais perfeitas quanto mais afastadas uma da outra». Mas, a coincidência dos exemplos que apresenta (v.g. o da «mãe que se lastima sobre o cadáver do filho») confirma um entendimento muito próximo da diferença essencial entre as duas expressões.

A designação *expressão vital* não será, por certo, a mais feliz (como, de resto, não foi feliz uma boa parte das designações que a poética contemporânea introduziu, à falta de melhor, na metalinguagem que lhe era indispensável), sobretudo porque, tomada demasiado à letra, pode trair ou restringir o âmbito do seu conceito. Em 1956, suscitou reparos a Óscar Lopes, que precisamente a havia tomado em sentido estrito²¹. É, porém, significativo que tal crítica tenha desaparecido na sua 'releitura' de 1987, na qual penetra com muito maior acuidade o mesmo ensaio, salientando agora, no pensamento regiano, a necessidade da pré-existência da expressão vital «pois a expressão artística supõe-na para, precisamente, a transcender»²².

²⁰ JAKOBSON, Roman — *O que fazem os poetas com as palavras*, «CADERNOS da Colóquio/Letras», 1, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, s.d., p. 11.

²¹ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, p. 411: «Ora a verdade é que expressões vitais puras não as há [...] A linguagem só relativamente se pode considerar como uma expressão vital».

²² *Idem* — *Entre Fialho e Nemésio*, II, p. 644.

De facto, o carácter funcional ou operativo deste conceito não remete excessivamente a uma perspectiva vitalista, antes equivale à «língua quotidiana ou de comunicação» dos Formalistas Russos, a que já aludimos, ou àquilo que nas Teses de 1929, o Círculo Linguístico de Praga designava por «langage pratique», isto é, a linguagem dominada por qualquer daquelas funções que, na esteira de Bühler, eram entendidas como funções de comunicação.

De resto, José Régio dilucida muito bem o cerne da questão. Retomando os seus exemplos e tornando-os mais complexos, (sem com isso roubar um grama à sua clareza meridiana), configura dois casos-limite em que a oposição entre expressão vital e expressão artística ganha um recorte mais nítido.

a) O primeiro desses casos é o do indivíduo emocionado em cujas palavras se insinua «uma certa escolha ou insistência, certo propósito ou cálculo», não se limitando a exprimir-se por «mero impulso primeiro» ou «*por se exprimir, mas para se exprimir*». Alguém que observe um tal indivíduo sentir-se-á constrangido ao verificar «que o indivíduo emocionado prestes a emocioná-lo — o nota; e, mudando de atitude interior, se propõe exactamente contagiá-lo. (...) Digamos que o homem emocionado se desdobrou em pessoa e personagem. A sua expressão já é, ou tende a ser, *uma expressão segunda*; permitam-me dizer: *uma expressão da expressão primitiva*»²³.

Note-se, antes de mais, que nos encontramos aqui na perfeita compreensão do desdobramento pessoa / personagem, inerente à criação literária, por parte de alguém que, *enquanto poeticista*, assimilou sem equívoco a teoria do fingimento, em especial a da «Autopsicografia». (Pelo que: o Régio doutrinador da sinceridade é mais complexo do que alguns o pensam). Mas, a surpresa maior está em ter chegado por essa via à ideia da expressão artística como *expressão segunda* ou *expressão de uma expressão*, definindo já o que só muitos anos mais tarde Iuri Lotman virá a designar como *sistema modelizante secundário*.

Quando este semiótico, na posse de uma considerável aparelhagem conceptual (como é a da Semiótica de Tartu, em que

²³ Sublinhado nosso.

convergem a herança da Opoiaz, a contribuição de Mikhail Bakhtin, a Teoria da Informação, formulações da Lógica, como as de Kolmogorov, etc.), estabelece a distinção entre as línguas naturais e os sistemas modelizantes secundários, afirma: «*A arte é um sistema modelizante secundário*. É preciso não compreender «secundário em relação à linguagem» mas unicamente como «utilizando a língua natural enquanto material»²⁴.

Ora este trabalho da linguagem sobre a linguagem a que a expressão artística dá forma, ou, como dizia Valéry, em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio, descreveu-o José Régio sozinho e à sua custa, através do conceito de *expressão da expressão*. Claro que a sua 'solidão' é relativa: o que queremos salientar é que também como poeticista Régio se desinteressa (ainda que as conheça...) voluntariamente, por conveniência de método, das abordagens teóricas alheias, para lhes preferir os seus próprios passos, às vezes apoiados pelo recurso ao *senso comum*, sobre o qual exerce um inconfundível talento de «*dialecta temível*» que não abdica de «*pensar por si*»²⁵. Di-lo a cada passo em «*A Expressão e o Expresso*»: «O que sobre o assunto hajam escrito quaisquer grandes pensadores — não me interessa de momento. Porém me interessa que (...) seja ela uma noção ou intuição do senso comum; do grande público, digamos» (*op. cit.*, p. 86). Se é difícil aceitar este apelo ao intuícionismo, a que Régio se conservou sempre fiel, quando se trata de metodologia teórica, não é mais fácil rejeitá-lo a partir do momento em que conduz a formulações como a de expressão segunda.

A expressão vital fornece, por conseguinte, à expressão artística a substância a que ela *dá forma* ou transforma. De igual modo, o sistema modelizante secundário de Lotman pressupõe a língua natural sobre que exerce um processo de reelaboração.

O 'enfraquecimento' ou a desfocagem da relação referencial na expressão artística, enunciou-os Régio ao afirmar que «por isso mesmo se comunicarão menos, sob o ponto de vista meramente vital ou

²⁴ LOTMAN, Iuri — *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 37.

²⁵ LISBOA, Eugénio — *Uma lucidez apaixonada*, «Prelo», número especial sobre Eduardo Lourenço, Maio, 1984, p. 24.

humano, os sentimentos ou emoções do indivíduo emocionado emocionante, exigindo este aos assistentes, para que logre comunicar-se-lhes, uma transformação paralela à sua, da atitude interior: para que logre comunicar-se-lhes... já noutra plano».

Não iremos, certamente, ao ponto de afirmar que uma tal *transformação paralela* poderia conter, em embrião, uma potencial teoria da recepção. Basta-nos que ela dê conta, em termos de pura teoria, da segunda quadro da «Autopsicografia» que *Presença* publicara em 1932. Importa, contudo, não esquecer que a dilucidação teórica desta questão tenha ainda levado José Régio a lançar uma súbita claridade sobre a relação da arte com a vida: «Porém, o puro manifestar-se em arte não pode ser senão mera aparência ilusória: arremedo ou transposição do puro manifestar-se vital (...) não pode dispensar a palavra escrita ou falada mediata (...). Decerto será um triunfo da arte a ilusão tanto quanto possível perfeita da vida. Mas essa ilusão é, de facto, *uma grande ilusão*».

A compreensão que Régio revela da presença mediatizadora da linguagem, da irredutibilidade dessa mediação numa expressão segunda, constitui um enorme saldo teórico e antecipa em trinta anos — em meio de um clima adverso pela ressurgência do paradigma da *mimesis* que o neo-realismo patrocinava — a caracterização de fenómenos que normalmente associamos à teorização literária dos anos sessenta (v.g. o «*effet de réel*» — Barthes, 1968) e setenta (v.g. a «*ilusão referencial*» — Riffaterre, 1978).

A importância destes contributos de Régio tem permanecido na sombra e ainda de alguma maneira a craveira do poeticista é ofuscada pela imagem 'oficial' do doutrinador. Distinguir essas duas dimensões que nele coexistem, ao lado das do poeta, do dramaturgo, do ficcionista, do crítico; saber o que, nos seus posicionamentos, está do lado da paixão e o que está do lado de uma reflexão mais fria, interessada mas serena, — eis o que começa agora a ser possível.

b) Atrás referimo-nos a dois casos-limite, apresentados por Régio, em que a relação entre expressão vital e expressão artística se estreitava, para melhor esclarecer o traçado da sua fronteira. Ora o segundo desses casos projecta a situação inversa: a do retrato em que «a semelhança com o modelo é fotográfica e sugere reprodução». Haveria, desta feita, em quem se dispusesse a «comungar na criação do artista» um constrangimento de sinal contrário, causado por uma

presença excessiva da expressão vital. «Ora o modelo sem tirar nem pôr não é arte porque é o Senhor Fulano ou a Senhora Cicrana que são gente viva»²⁶.

Iuri Lotman tomou precisamente o mesmo exemplo, o dos retratos de Catarina da Rússia, para estabelecer a dicotomia entre o que, na sua terminologia, designa por *mensagem* e *linguagem*, defendendo que o valor informativo de cada uma dessas categorias, num mesmo texto pictórico, muda de acordo com o código do leitor, as suas expectativas, o momento histórico, etc. E se, num determinado momento da percepção de um texto artístico, o público tende a tomar muitos aspectos da linguagem como mensagem, «a obra para as futuras comunicações estéticas torna-se completamente linguagem»²⁷.

O que José Régio já intuía era a presença desse jogo de forças antinómicas (v.g. «mensagem»/«linguagem») que caracteriza a *expressão segunda*: de um lado, age a referencialidade que a expressão vital guarda em si e que, mesmo quando submetida à transformação pela expressão artística, preserva em certo grau (é aquele «mínimo de mundo visível» que o mago de «Las Ruinas Circulares» de Borges necessitava para dar vida ao seu sonho de criar, esse mínimo de mundo sem o qual a linguagem deixa de o ser); do outro lado, na direcção oposta à desse impulso centrífugo, actua uma força centrípeta que atrai a linguagem à sua nova identidade de substância *translúcida*, perceptível em si mesma, e que inevitavelmente perturba a ligação ao mundo, a capacidade comunicativa. Deste jogo, onde por exemplo Moukarovski fazia residir a causa da evolução da arte, Régio apreende o conflito latente, que acentua ora uma, ora outra das forças em presença, e no capítulo quinto reexaminar-lhe-á as implicações. No entanto, desta primeira confrontação podia desde logo inferir a natureza «segunda, mediata e indirecta» da expressão artística em relação à expressão vital «tendo ambas, embora, o mesmo conteúdo ou objecto, que é o ser humano e tudo mais através dele».

²⁶ Cf. a reflexão de Barthes sobre a natureza da fotografia: «ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...] Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa) [...] Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre». BARTHES, Roland — *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 17-19.

²⁷ LOTMAN, Iuri — *Ob. cit.*, p. 53.

3. A expressão mística

Em termos metodológicos, esta categoria não tem a rentabilidade da expressão vital. No entanto ela opera como um revelador de laboratório: o seu confronto com a expressão artística permite ver, em negativo, aquilo que esta última não pode dispensar sem se anular. Admitindo que a expressão mística transcende a expressão artística, mas que é, enquanto mística, incomunicável ou inefável, ou, quando muito, se exprime «por meios que humanamente considerados são a própria negação da expressão» (silêncio, êxtase, estado de graça, passividade ardente), encontra-se nela a prova *a contrario* do pressuposto da comunicabilidade da expressão artística.

A essa luz diferente se deverá rever o estatuto dos *poetas místicos*, pois «é como artista que o místico então exprimirá o seu misticismo; não como místico: pois na medida em que se exprime como místico deixa de se exprimir como artista». Experiência mística e experiência da criação poética são, assim, experiências distintas, separadas no tempo, e cuja relação não difere substancialmente daquela que a expressão artística estabelece com outras vivências de diversa ordem, durante as quais «o poeta não cria; embora então fomenta, ou se fomenta nele, obra futura».

Deste confronto resulta ainda uma segunda contraprova importante: a do carácter *segundo* da expressão artística, anteriormente analisado. Na medida em que o poeta procura dar conta de uma experiência mística, ele reelabora uma expressão anterior através de uma outra, em que necessariamente a primeira se transforma.

4. A expressão retórica

Reportando-se à acepção pejorativa, mas corrente, do adjectivo, esta designação aplica-se, na poética de José Régio, à simulação da expressão artística, que peca por excesso e insuficiência, por vacuidade e ênfase, isto é, por disfunção. Um tal desequilíbrio não pode ser aferido senão internamente e supõe, portanto, a existência de um princípio de adequação ou de decoro entre as partes de um todo.

É por este lado que a *démarche* da poética regiana desemboca no problema das relações entre forma e conteúdo, ou expressão e expresso e seus avatares metafóricos ou metonímicos (corpo e alma,

veste e corpo, ou, como queria Chklovski, copo e vinho...). E encontra aí um lugar de perdição, de dúvida, donde sai mais frágil e menos consequente. Régio questiona-se sobre a aceitabilidade de termos tais como «expressão sem objecto», «arabescos no vácuo», «jarro cheio de nada», sem conseguir evitar o sobressalto que essas manifestações da expressão retórica lhe provocam.

Do ponto de vista de uma *démarche* monista que depende inteiramente da pedra inicial — o conceito de expressão — e se sabe a si própria uma teoria da expressão, é impossível resolver do seu interior esta espécie de maniqueísmo poético. Resta-lhe debater-se ou deslocar a questão. Régio debate-se. Mas essa hesitação ou inquietação comporta um certo grau de inconsequência, já que nunca impediu que Régio balançasse sempre no mesmo sentido. No Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo* afirma que «não são os motivos, mas a eficiência da expressão, o que primacialmente importa na obra de arte como arte». E mais adiante: «*Força* do impulso criador; *qualidade*, digamos, do objecto desse impulso; *eficiência* da expressão, — eis o que na obra de arte importa (ou a mim parece importar), notando, porém, que propriamente é a *expressão* que define a *arte como arte*».

O ensaio «A Expressão e o Expresso» é uma apostila ao capítulo IV de *Em Torno da Expressão Artística*, em que retoma o mesmo debate viciado nos termos. Por isso falámos em lugar de perdição, ainda que provisória, da poética de José Régio. Aqui se vê forçada a despromover a expressão de traço específico da arte à qualidade de componente, em co-presença de outras, ainda que componente privilegiada. Tal não apenas colide com a sua premissa maior: também contrasta com formulações de menor tibieza do citado Posfácio e de artigos doutrinários como «Literatura Livresca e Literatura Viva» (*Presença*, n.º 9 de Fevereiro de 1928).

A verdade é que só uma reformulação do próprio conceito de expressão permitiria superar o que há de impasse neste capítulo. Aceitando a dualidade forma/fundo e decidindo acolhê-la na sua teoria, só lhe resta admitir a equivalência da expressão a um dos termos do binómio tradicional — a forma —, ficando depois constrangido, sem saber exactamente o que fazer do outro termo — o conteúdo ou o expresso. Sem se tornar nunca falaciosa, a argumentação ganha uma tonalidade escolástica que o obriga a recorrer ao humanismo e a promover o humano à categoria formal de traço distintivo

do conteúdo. Quando fala do homem, Régio regressa da poética à doutrina, e quando remonta de novo ao plano da indagação teórica, falta-lhe um golpe da asa (a juntar aos outros já realizados pela *démarche*) que lhe permitisse postular a expressão como plano *único* da manifestação da arte através do qual se acede aos diferentes extractos constitutivos da obra.

5. Mergulho e voo

E finalmente chegamos à definição dos atributos internos da expressão artística, na formulação crucial desta poética: «Intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real, eis o que (...) dizia haver no modo de expressão que é a expressão artística».

Assim concatenada, nela se destaca em primeiro plano a organização binária dos seus termos, de tal modo que cada par sintetiza uma oposição interna, imediatamente visível nos adjectivos do segundo. Mas não é apenas a natureza antinómica de intenção profunda vs jogo e de imitação aparente vs transfiguração real que esta fórmula enuncia: é também o cruzamento de uma conexão indicial entre o 1.º e o 3.º e entre o 2.º e o 4.º dos seus termos. Como afirma Régio, de um lado temos «aquilo que sendo imitação aparente da expressão vital se relaciona com a intenção profunda da arte de fixação e comunicação»; e, do outro lado, «aquilo que, sendo jogo, opera sobre a realidade imitada uma transfiguração real».

Esta hábil equação permite reconfigurar dois outros pares: intenção profunda/imitação aparente e jogo/transfiguração real, sendo que, no primeiro, a conexão indicial funciona por contiguidade ou por metonímia, e, no segundo, por relação causal.

O interesse desta recomposição será meramente o de chamar a atenção para o facto de o binarismo da formulação regiana postular uma outra dualidade implícita que a arte importa da linguagem, ao acolher esta última como sua substância; a de se dar como *estrutura de superfície* (jogo/transfiguração) que deixa ler, através de si, e em rasura, uma *estrutura profunda* (intenção/realidade imitada). A oposição mais geral realiza-se entre estas duas estruturas e decorre directamente da oposição entre expressão artística e expressão vital.

É, assim, o problema da referencialidade da arte que subjaz a toda a fórmula «intenção profunda e jogo, imitação aparente e

transfiguração real». Abandonando a concepção da arte como *mimesis* em que o realismo se funda, toda a poética contemporânea se vê obrigada a redefinir o lugar funcional do mundo na arte (e o do mundo do homem, antes de mais).

Se para a poética de Régio o jogo é inerente à arte, logo lhe assinala uma intenção profunda que o impede de se reduzir a mero ludismo, gratuito ou indiferente. Ora a ideia de jogo intencional, ou de jogo em que se projectam intenções, não significa, nesta poética, a redução da arte ao quadro intencionalista que durante tantos anos dominou os estudos literários, tanto na Europa como nos Estados Unidos, resvalando, as mais das vezes, para um behaviourismo encaipotado. Com efeito, poderia pensar-se, a partir da fórmula em análise, que o jogo é entendido como *resposta* a um *estímulo* (a intenção) que o transcende, podendo ser identificado por uma relação de causalidade — conhecida a causa, procede-se à avaliação da qualidade da resposta. Não é essa, obviamente, a perspectiva de *Em Torno da Expressão Artística*.

José Régio, ainda que encarando a obra como manifestação da personalidade do autor, introduz nessa perspectiva uma *nuance* capital que se encontra explicitada no Posfácio aos *Poemas de Deus e do Diabo*. Ao defender a liberdade da criação artística, afirma que essa mesma liberdade «tanto permite a uma obra ser estudada em relação ao seu autor, à sua nacionalidade, ao seu tempo, etc., *como independentemente de quaisquer circunstâncias*». E acrescenta: «Só ao primeiro lance de vista contradiz isto o que vínhamos dizendo: Até na obra estudada *independentemente da personalidade sua criadora* (e quantas cujos autores nos são desconhecidos!) é ainda uma personalidade que *vamos achar*: Pois não está ela como que objectivamente manifesta, *cristalizada*, na obra?»²⁸.

A esta luz, pensamos, esclarece-se um ponto decisivo: a personalidade criadora é tomada, neste caso, enquanto *efeito de escrita* e não enquanto causa, ou seja, como um dos planos que a obra manifesta e que pode ser lido em estrutura profunda, *cristalizado* no seu texto. Por isso Régio argumenta com o caso dos autores desconhecidos, num posicionamento muito semelhante ao que Valéry enunciava pela mesma altura: «Nous savons peu de chose d'Homère:

²⁸ RÉGIO, José — Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, p. 138. Sublinhado nosso.

la beauté marine de l'*Odyssee* n'en souffre pas»²⁹. Ora era precisamente dessa premissa que o titular da cadeira de Poética no Collège de France partia para lançar a ideia de uma nova história literária que, em vez de ser uma história dos autores e dos acidentes das suas vidas, fosse uma história da consumação da literatura, sustentando que uma tal história se poderia fazer «sans que le nom d'un écrivain y fut prononcé. On peut étudier la forme poétique du Livre de Job ou celle du Cantique des Cantiques, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus»³⁰.

Esta singular afinidade — para lá do muito que diverge nos dois poeticistas — permite sublinhar em Régio, não obstante o 'idealismo individualista' da sua poesia, dos seus dramas e dos seus romances e do 'psicologismo presencista' em que comunga, a capacidade teórica de equacionar o problema da relação obra/autor fora de um determinismo grosseiro que *a priori* constrangesse a criação artística ou de uma perspectiva behaviourista que a identificasse enquanto resposta a uma intenção transcendente. A este respeito importa ter em conta o comentário que lhe suscitou um depoimento de Miguéis, em que este último sustentava a necessidade de uma literatura responder às interrogações da sua época: «Será finalidade essencial da literatura *responder* seja ao que for? (...) Quer-me parecer que a literatura antes *põe* (e quando as *põe*) interrogações, do que lhes responde». (*Presença* n.º 44 — Abril de 1935).

Entendemos, por conseguinte, que a intenção profunda que se manifesta através do *jogo* e o preserva de um ludismo gratuito, lhe é inerente ou intrínseca, porque só nele e por ele se constitui como intenção. Nesse sentido aponta a definição final (para Régio, sempre provisória) de arte: «Uma expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam as fundas intenções dos homens».

Consideremos, agora, o segundo par da definição regiana: imitação aparente/transfiguração real.

Em 1956, como atrás referimos, Óscar Lopes considerava a formulação de Régio «uma concepção admirável e imensamente

²⁹ VALERY, Paul — *Oeuvres*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953, pp. 1438 e ss.

³⁰ *Idem, Ibidem.*

fecunda»³¹ que, em seu entender, comportava uma crítica simultaneamente aplicável a quatro grandes concepções de arte: à meramente lúdica e à meramente moralista, utilitária ou propagandística; à concepção idealista e à concepção realista nas suas principais modalidades históricas, isto é, a realista aristotélica, a realista naturalista e a superficialmente neo-realista. Embora tenhamos dificuldade em perceber como é que uma concepção *profundamente* neo-realista não estaria em aberta contradição com a concepção de Régio, pensamos que a análise de Óscar Lopes aos três primeiros termos da formulação se mostra indubitavelmente fina e penetrante. O mesmo já não se poderá dizer da interpretação do 4.º termo: «é *transfiguração real* porque uma obra de arte só o é na medida em que nos diz qualquer coisa de novo, e uma coisa nova de cada vez que a fruimos, uma coisa única e diferente, embora consequente (não necessariamente coerente) com tudo o que nos disse»³².

São compreensíveis as razões 'históricas' deste desencontro entre o conceito de transfiguração real e a leitura que dele produzia Óscar Lopes, que sempre se mostrou muito céptico em relação a uma ideia-chave (da qual a transfiguração real é apenas a versão mais elaborada) que os homens da *Presença* proclamaram, na esteira da geração de *Orpheu*: a ideia de *transposição*³³. Considerando-a como «um indescritível processo de «fuga ao real comum»», historiou as transformações que sucessivamente se vão operando sobre esse conceito nos presencistas e afirma que, a partir de 1935, «a transposição» converter-se-á mais agressiva e polemicamente em «deformação, gênese de toda a arte». Por isso mesmo — defende ainda Óscar

³¹ LOPES, Óscar — *Modo de Ler*, p. 410.

³² *Idem*, *Ibidem*, p. 412.

³³ Já em 1927 José Régio se refere à «tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos» como uma das características fundamentais da geração de *Orpheu* (*Da geração Modernista*, «presença», n.º 3, Abril, 1927). Cf. também SIMÕES, João Gaspar — *O Mistério da Poesia*, 2.ª ed., Porto, Editorial Inova, 1971, p. 204: «artista, no meu conceito, é o que estiliza a sua vida interior, compreendendo por estilização a transposição do plano puramente vital para o estético dos fenómenos psicológicos. Mas esta transposição não é querida nem calculada — é imposta. O artista não pode exprimir-se sem estilizar-se; ou transpor-se, o que é o mesmo». Atente-se no facto de se tratar de um texto de 1931.

Lopes —, o esquema da génese psicológica da poesia que os presencistas perfilham reduz-se «à magra teoria da transposição»³⁴.

(A verdade é que a «magra» teoria da transposição tinha atrás de si uma longa e ilustre tradição na poética da Modernidade, que remontava das primeiras vanguardas deste século às *correspondances* de Baudelaire, ao «Je est un autre» de Rimbaud e, maximamente, à teoria mallarmeana da «Transposition — Structure» em que se funda o seu projecto do Livro).

Torna-se mais difícil compreender na leitura de 1956 de Óscar Lopes que a ideia de transfiguração real, tomada fora de qualquer parentesco com o fenómeno da transposição, seja interpretada, não como transfiguração de uma expressão vital ou de uma realidade imitada, mas como transfiguração que a obra de arte realiza *de si mesma* de cada vez que é fruída.

A importância deste desencontro é hoje, porém, diminuta, já que Óscar Lopes reformulou substancialmente esta interpretação em «Doutrina Literária Presencista»: «Mas basta esse transcender da expressão primária para se alterar o significado do real imediato, e portanto se transfigurar qualquer imitação aparente»³⁵.

Quanto ao desenvolvimento que José Régio faz da sua fórmula, é preciso reconhecer que converte esta última na conclusão do melhor teorema do ensaio.

«Sem a imitação aparente não lograria o artista fixar e muito menos comunicar a expressão vital que é, digamos, o fundo humano da sua obra. Assim a comunicação é tanto mais difícil quanto menos essa imitação *aparece*. (...) Mas para conseguir tanto, de que dispõe a arte senão de palavras, movimentos, sons, volumes, cores, imagens...? É combinando e *jogando* com eles que o artista imitará a realidade».

Eis, portanto, a perfeita consciência de que, por um lado, a função de comunicação é perturbada pelo jogo, não porque este a suprime, mas porque a faz coexistir com outras redes de relações internas (em que o jogo se organiza) e, ao fazê-lo, introduz um factor de fuga ou de ruído na comunicação; e de que, por outro lado, na ausência de ligação ao mundo, a expressão artística atenta contra si mesma enquanto lugar simbólico: fuga e regresso, deslocação em relação a uma ordem prévia a que só pode fugir, invocando-a.

³⁴ LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*, II, pp. 632-638.

³⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 644.

A referencialidade que sustenta a imitação aparente não é apenas submetida à perturbação de outras redes relacionais, mas a todo o tipo de condicionamentos impostos pelos meios limitados de que o artista dispõe e que determinam o «corte, escolha, cálculo a que ele terá de submeter a realidade infinitamente diversa, inapreensível ou inexprimível na sua totalidade». Em suma, pelo *processo* em que toda a arte se constitui, ela não pode deixar de transfigurar, recriando-os, os *materiais*, de que se utiliza. É, assim, a transfiguração, que toda a expressão artística opera sobre uma outra ordem em que se funda, aquilo que realmente impede a confusão — e, do mesmo passo, o divórcio — entre a arte e a vida, e o que nos dá como real é apenas a realidade dessa transfiguração. (Tal como em Valéry: «Le seul réel, dans l'art, c'est l'art»).

Nestes termos, o final do ensaio não se esquivava a uma inflexão ética ao colocar na transfiguração real a moralidade intrínseca da arte: «Para os que sabem não confundir arte e vida nem divorciá-las, qualquer obra de arte mergulha nos abismos da realidade e ensina a transcendê-los: a olhá-los como de fora ou de cima, de um plano que a humanidade e a vida não atingem senão redimidas. (...) Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade».

A existência desta moralidade intrínseca surge aqui como juízo *a posteriori* e nada tem a ver com a submissão a finalidades éticas que a expressão artística devesse acolher e prosseguir. A rejeição das finalidades extrínsecas é liminar na poética de José Régio e até mesmo fora do seu *corpus* se encontra constantemente reiterada³⁶. Trata-se assim de uma moralidade que não é propósito mas consequência, inerente ao próprio dispositivo da transfiguração. Algo que

³⁶ COELHO, Eduardo Prado — *Ob. cit.*, p. 143, afirma que «Régio diz claramente no posfácio de 69 aos *Poemas de Deus e do Diabo* que concebe a literatura, não como fim, *mas como meio*» e acrescenta, referindo-se explicitamente ao poeta, que «Presença desqualifica a arte para valorizar a personalidade». Ora o que se lê no citado Posfácio é coisa muito diversa: «De aí o pendor a conceber a literatura não propriamente como fim mas antes meio, — *embora meio de nada senão que da desinteressada expressão e livre comunicação do humano*» (pp. 111-112; o sublinhado não é nosso: é do próprio Régio). Por conseguinte, a restrição introduzida à ideia de *meio* acaba por anular o valor que Eduardo Prado Coelho lhe quer atribuir. De qualquer modo, a conclusão seria sempre a inversa: Régio valoriza a personalidade para *qualificar* a arte.

se poderia colocar entre a catarse de Aristóteles e a terapia analítica, como uma espécie de efeito purificador dos ritos antropológicos em que se celebra um *regressus ad uterum* para legitimar a emergência do novo ou do que surge como novo: a criação.

Do mesmo teor é a moralidade intrínseca da expressão artística e de seu jogo.

De um jogo assim, «com esse poder de aprofundar a natureza, a vida, a humanidade, a realidade, e se elevar sobre elas; com esse dom de entrar à intimidade dos seres ou coisas e lhes sobrepassar; com essa regalia (ilusória ou não) de simultâneos mergulho e voo», de um jogo assim, dizíamos, se preparava Hermann Hesse, nesse mesmo momento, para nos dar a belíssima alegoria em *O Jogo das Contas de Vidro*: José Régio, ele também Magister Ludi exilado de Castália, acabara de teorizá-lo de um modo nada menos luminoso.

Américo Oliveira Santos