

JOSÉ RÉGIO NA *PRESENÇA* ARTE VIVA, MODERNISMO E CRÍTICA

Julio Cesar Rodrigues Cattapan
UFF / CNPq

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise das críticas e ensaios assinados por José Régio na revista *Presença*, publicação influente na primeira metade do século XX em Portugal no que se refere à divulgação e à crítica de arte e literatura, notadamente poesia. A análise volta-se, principalmente, para os valores defendidos por Régio no que se refere à crítica e à criação artística, com ênfase para o que ele entende por arte viva, arte moderna e crítica. Régio defende a originalidade da obra de arte, alcançável somente quando o artista expressa livremente sua personalidade. Propõe também que é necessário ao crítico analisar a personalidade e o mundo interior do artista para se chegar à compreensão de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Revista *Presença*. José Régio. Crítica. Arte viva. Arte moderna.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the critiques and essays by José Régio in the magazine *Presença*, an influent publication in Portugal in the first half of the 20th century regarding the publicity and criticism of art and literature, mainly poetry. The analysis focuses on the values espoused by Régio concerning criticism and artistic creation, with emphasis on what he understands as living art, modern art and criticism. Régio stands for the originality of the work of art, which is attained only when the artists freely expresses his personality. He also proposes that it is necessary for the critic to analyse the personality and the inner world of the artist in order to understand his work.

KEYWORDS: Magazine *Presença*. José Régio. Criticism. Living art. Modern art.

Julio Cesar Rodrigues Cattapan é mestrando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

JOSÉ RÉGIO NA *PRESENÇA* ARTE VIVA, MODERNISMO E CRÍTICA

Julio Cesar Rodrigues Cattapan

Neste artigo analiso os ensaios e críticas publicados por José Régio nos 56 números da revista *Presença*, de março de 1927 a fevereiro de 1940. A revista *Presença* teve larga influência na crítica de arte e literatura na primeira metade do século XX em Portugal, sendo um dos principais responsáveis pela divulgação do Modernismo português, notadamente do fenômeno representado por *Orpheu* e Fernando Pessoa. José Régio foi um dos fundadores e diretores da revista, além de seu principal expoente, nela publicando uma quantidade bastante significativa de ensaios e críticas sobre literatura e arte de um modo geral, passando pelo teatro, pelo cinema e pelas artes plásticas. Procuo delimitar neste artigo os valores defendidos por Régio nas páginas da *Presença* no que se refere à crítica e ao processo de criação artística, com destaque para o que ele entende por arte viva, por arte moderna e por crítica, temas que lhe são caros. Com isso, chega-se a uma compreensão geral de sua crítica e também do fenômeno presencista, além de uma aproximação a um dos modos de abordagem crítica mais influentes na primeira metade do século XX em Portugal.

RÉGIO E A ARTE VIVA

Para Régio, “a arte é expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada”¹. A arte, portanto, deve ser a expressão da personalidade, do mundo psíquico e das experiências pessoais de quem a produz. Na obra estariam manifestos todos os vícios e virtudes do artista, servindo de espelho para sua alma e sua intimidade; por consequência, pela obra

¹ RÉGIO, José. *Presença*. Folha de arte e crítica, Coimbra, n. 45, p. 16, jun. 1935. Todas as citações se referem à *Presença*. Edição facsimilada compacta. Lisboa: Contexto, 1993. 3 v.

seria possível analisar sua personalidade:

Portanto, pintando, o pintor fatalmente pinta a sua própria visão. E a sua visão depende não só dos seus olhos — mas dêle todo: Também dos seus ouvidos, do seu olfacto, do seu tacto, do seu paladar; e também das suas crenças, das suas doenças, das suas manias, dos seus vícios, das suas virtudes... Daqui nasce a atitude, consciente ou subconsciente, voluntária ou involuntariamente voluntária, de todos os grandes pintores e desenhistas modernos: A sua pintura é um meio de tornar *visível* o seu mundo psíquico.²

A personalidade do artista torna-se a medida da qualidade de sua obra: esta será mais complexa e rica quanto mais rica e complexa for aquela. Quanto mais manifestamente o artista expressar sua personalidade em sua arte, mais viva e original esta será. Desse modo, a obra e a personalidade se equivalem, formando-se uma relação necessária entre ambas: “Aproxime-se agora a obra de Proust da obra, isto é, da personalidade dum André Gide.”³

Régio considera a baixa qualidade estética e literária como resultado de uma personalidade pobre, carente de originalidade e complexidade, à qual ele chega por meio da análise da obra. Assim, não é esta que é condenada, mas o artista e sua personalidade. Em uma de suas críticas desfavoráveis a Aquilino Ribeiro, o alvo de Régio não é a obra, mas as limitações do homem e seu modo de ser:

Eu só quero que mestre Aquilino siga o mais possível a sua própria personalidade, as suas próprias possibilidades; constatando embora, como crítico, os limites dessa personalidade, e talvez lamentando-os como homem que não pode deixar de ter gosto pessoal, opinião própria.⁴

Mais adiante, no mesmo tom: “Mas aceitando Aquilino tal como é — ‘*um genial rapsodo popular*’ no feliz dizer de Vitorino Nemésio — não me julgo por isso obrigado a deixar de reconhecer as vantagens e desvantagens, os dons e deficiências da sua maneira de ser.”⁵

De fato, a crítica que Régio faz à literatura portuguesa de seu tempo está geralmente relacionada à personalidade dos escritores, que, segundo Régio, não a possuíam complexa e original o suficiente. Não basta, portanto, que a

² idem, *Presença*, n. 17, p. 5, dez. 1928.

³ idem, *Presença*, n. 5, p. 2, jun. 1927.

⁴ idem, *Presença*, n. 38, p. 15, abr. 1933.

⁵ ibidem, p. 15.

obra seja a expressão de uma personalidade se esta não for devidamente desenvolvida:

O escritor português tem e mantém uma personalidade. Pergunto: E' essa personalidade suficientemente rica para que produza uma obra rica de conteúdo e de continente, de substância e de forma? E' regra geral — presto homenagem às exceções — os nossos artistas terem uma mentalidade insuficiente; uma sensibilidade por vezes intensa, mas reduzida; e uma visão unilateral da vida.⁶

Daí decorre a concepção de que os grandes artistas são homens superiores, com uma personalidade mais rica e uma inteligência e sensibilidade mais desenvolvidas que os homens comuns, além de dotados de uma capacidade de expressão que foge à normalidade; são, portanto, seres de gênio, numa concepção romântica do artista ainda muito presente na crítica de Régio. A própria realidade torna-se apenas um pretexto para o artista exprimir os seus dons superiores:

Entre a Realidade e a Arte, está o Artista. Mas o Artista é Homem — um Homem em quem certas faculdades normalmente desenvolvidas nos outros possuem um desenvolvimento anormal. [...] Este Homem extra-ordinário é Artista quando possuía meios de exteriorização das suas faculdades anormalmente desenvolvidas. A Realidade lhe servirá então de pretexto, de motivo para exteriorização dos seus dons; Para comunicação dêles aos outros. Mas a causa primeira da Arte é o existirem homens em quem certas faculdades normalmente desenvolvidas nos outros possuem um desenvolvimento anormal.⁷

Mais adiante, no mesmo ensaio, Régio especifica quais são essas faculdades superiormente desenvolvidas nos grandes artistas: “a imaginação, a sentimentalidade, a inteligência, a emotividade, etc.”⁸, ou seja, faculdades que definem a quase totalidade de um ser humano, expandidas indefinidamente pelo “etc”. O grande artista, portanto, seria um gênio em tudo superior aos outros homens. Régio contrapõe gênio e talento: este pode ser conquistado pelo esforço, aquele é inato. O artista talentoso é sempre menor se comparado aos artistas dotados de gênio, reservado a poucos eleitos da natureza. Haveria, portanto, uma reduzida aristocracia de homens cujas inteligência e sensibilidade superiores lhes permitiriam alcançar uma expressão artística inacessível

⁶ idem, *Presença*, n. 1, p. 1, mar. 1927.

⁷ idem, *Presença*, n. 6, p. 5, jul. 1927.

⁸ ibidem, p. 5.

aos homens comuns e aos artistas menores; por consequência, a obra de arte produzida por eles também é superior: “[...] toda a Obra de Arte superior revela não só um temperamento superior como uma inteligência superior.”⁹

Como resultado dessa supervalorização da personalidade do artista, Régio defende o que chama de *literatura viva* já no primeiro número da *Presença*, conceito que será expandido para todas as formas de arte, sendo possível falar, portanto, de uma *arte viva*. Segundo esse conceito, o valor máximo de uma obra de arte é a sua originalidade: “Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é ter uma personalidade e obedecer-lhe.”¹⁰

A originalidade está, portanto, intimamente relacionada à personalidade do artista. Por consequência, para que a arte seja viva, é indispensável ao artista ser sincero, pois somente a sinceridade lhe permitirá expressar livremente sua personalidade superior. Assim, numa crítica a dois livros de João Falco, pseudônimo de Irene Lisboa, Régio afirma que

[o] triunfo de João Falco resulta, natural e insofismável, não só da sinceridade com que se dá esta alma vibrante e densa, largamente humana, como também da bela audácia (que outra cousa não é, afinal, senão aquela mesma sinceridade) com que, para se dar, esquece alheios recursos e procura os seus meios mais próprios.¹¹

O maior erro em que o artista pode incorrer é não ser sincero, pois isso impediria a exteriorização da complexidade de seu mundo interior, responsável por tornar a arte viva. Assim, ao analisar um livro de poemas de Luís Guedes, Régio identifica como principal defeito da obra a expressão insuficiente da sinceridade do poeta, encerrando a crítica com a expectativa de que ele supere tal deficiência: “Esperemos aqueles [versos] em que Luís Guedes melhor afirme a sinceridade das suas crises e a profundidade da sua necessidade de se exprimir.”¹²

A sinceridade não conduz necessariamente à originalidade, pois, para que esta seja possível, é preciso que a personalidade do artista seja complexa,

⁹ idem, *Presença*, n. 9, p. 6, fev. 1928.

¹⁰ idem, *Presença*, n. 1, p. 1, mar. 1927.

¹¹ idem, *Presença*, n. 50, p. 15, dez. 1937.

¹² idem, *Presença*, n. 35, p. 18, mar./mai. 1932.

única, singular. Por outro lado, no entanto, não pode haver originalidade sem sinceridade, e a esta se associa outro conceito importante para a configuração de uma arte viva: a naturalidade. A obra de arte deve surgir naturalmente; ela não seria resultado de um trabalho exterior com a forma, mas se constituiria na interioridade mesma do artista, dela surgindo espontaneamente, sem qualquer tipo de esforço ou de intervenção da razão. Assim, sobre um livro de Mário Saa, afirma Régio: “Uma das fôrças do seu livro, ou antes: tôda a fôrça do seu livro — é (perdôe-se-me o lugar-comum) ser uma fôrça natural. [...] o livro de Mário Saa não foi propriamente *feito por* Mário Saa — mas *se fêz em* Mário Saa.”¹³

A naturalidade, por vezes, confunde-se com a noção de espontaneidade. Em crítica elogiosa a livro de poemas de Afonso Duarte, Régio afirma que há “ao fundo da sua Obra (muitas vezes, até patente) aquela espontaneidade, aquela inconsciência criadora, de todos os verdadeiros Poetas”¹⁴. Num viés romântico, para que a obra de arte atinja um patamar superior, ela deve ser fruto de um gênio inspirado que a realize espontaneamente, e não como resultado do estudo ou de um trabalho oficial. Para Régio, a inspiração, a sinceridade e a espontaneidade sobrepõem-se ao trabalho consciente e estudado da matéria artística, pois somente elas permitem ao artista expressar livremente sua personalidade superior.

Desse modo, Régio opõe-se frontalmente ao primado da razão e da ciência, pois elas seriam artificiais e desconsiderariam o que o homem tem de mais íntimo e primitivo, como os seus aspectos contraditórios e ilógicos; além disso, elas negligenciariam os sentidos e os sentimentos por meio dos quais, segundo Régio, o homem é capaz de conhecer o mundo e experimentar a vida. A ciência e a razão sequer seriam capazes de oferecer explicação para os fenômenos do mundo, e menos ainda de iluminar as grandes questões da humanidade:

Senhora Dona Ciência, o seu nariz é curto. E os seus olhos não vão mais longe do que a ponta do seu nariz: As suas descobertas... não foram feitas por si. Os seus códigos são provisórios — como sabe. As suas explicações não provam nada, porque de resto nada se prova. E o pior é que nem explicam! [...] É por meio dos sentidos do meu corpo que me apercebo do meu corpo. [...] Resumindo: A ciência não passa duma constatação de alguns fenômenos — cuja

¹³ idem, *Presença*, n. 19, p. 1, fev./mar. 1929.

¹⁴ idem, *Presença*, n. 26, p. 10, abr./mai. 1930.

utilização presta, decerto, grandes serviços ao homem. Mas essa própria constatação é provisória e contingente. Em verdade, a ciência nada pode afirmar ou negar. E só avança... através de criadores que até certo ponto a desmentem. Pode assim, por hipótese, avançar ilimitadamente — mas outras actividades avançarão ilimitadamente adiante dela. [...] Porque se recorremos ainda ao testemunho da razão [...]— poderei ainda responder que a própria razão se apercebe da estreiteza própria.¹⁵

Logo, a ciência e a razão nada podem dizer das verdades universais do homem, da sua miséria e da sua grandeza. Apenas a arte, quando sincera, natural e, portanto, viva, pode revelar essas verdades, pois os artistas “são, também, universalistas, se ser universalista é iluminar humanidade profunda e eterna”¹⁶. Segundo Régio, o que move a literatura é a busca de respostas para as “interrogações *eternas* do homem *eterno*”¹⁷. A ciência e a razão seriam adversas à arte, pois inibiriam a livre e espontânea expressão do artista, impediriam que ele acessasse e manifestasse o mais íntimo de sua personalidade, o que resultaria numa arte morta, artificial ou, no caso da literatura, livresca. A ciência e a razão, portanto, não permitiriam à arte revelar as verdades universais e eternas do homem, pois estas brotariam espontaneamente da personalidade de todo grande artista.

Por consequência, se o artista deseja produzir uma arte viva, deve evitar a interferência da razão no ato criador. O artista deve ser ingênuo e primitivo como a criança, pois só assim conseguirá impedir que a racionalidade adulta iniba a criatividade remanescente de sua infância, a mais fecunda e original, segundo Régio. A ingenuidade e o infantilismo se traduziriam em naturalidade, espontaneidade e sinceridade, essenciais para a livre expressão da personalidade do artista e, conseqüentemente, para a configuração de uma arte viva. Em crítica a romance de Almada Negreiros, escreve Régio: “E já se observou que uma certa forma de ingenuidade ou simplicidade (a das pessoas de quem se diz: é um simples! é um ingênuo!) se liga até nos romancistas mais inteligentes, mais críticos, mais lúcidos, com a sua mais autêntica força.”¹⁸ De fato, a característica mais valorizada por Régio em Almada Negreiros é o seu suposto infantilismo:

¹⁵ idem, *Presença*, n. 23, p. 1, dez. 1929.

¹⁶ idem, *Presença*, n. 2, p. 2, mar. 1927.

¹⁷ idem, *Presença*, n. 44, p. 13, abr. 1935.

¹⁸ idem, *Presença*, n. 53/54, p. 26, nov. 1938.

O seu espírito é engenhoso como o duma criança. Almada é superior quando reinventa, como as crianças, coisas que os outros já banalizaram à fôrça de as terem inventado há muito, e aperfeiçoado de mais... Assim as já estafadas descobertas das *peessoas grandes* tomam nas suas mãos um virginal sabôr de primitivismo. Aliado a delicadas faculdades de deformador, de estilizador, de humorista subtil, de caricaturista-expressionista — êsse fundo infantil (e nem por isso inconsciente) inspira-lhe os seus mais belos poemetos, os seus desenhos mais puros e as suas frases mais *achadas*.¹⁹

Por motivos semelhantes, Régio valoriza também o primitivismo, entendido como um estágio anterior à formação da civilização ocidental. Esta trouxe as convenções que submeteram o artista, que resultaram numa arte civilizada, padronizada, preocupada em adotar formas socialmente aceitas, não deixando espaço para as rupturas e inovações que a livre expressão artística traria. O grande artista seria capaz de romper com esses padrões devido à sua personalidade ingênua, primitiva e inquieta. Sobre Mário Saa, escreve Régio:

À irremediável decadência do homem que se hiper-civilizou (civilização, em sentido vulgar, quer dizer: adaptação, hábito, despersonalização, continência, aproveitamento) opõe Mário Saa o génio primitivo: Glória ao que *ingènuamente* interroga e responde — e cuja interrogação já é uma resposta, e cuja resposta ainda é uma interrogação...! Esse é o Pensador. Para êsse, pensar é apenas viver e reviver superiormente: É suspeitar verdades, que nada têm com os sistemas tão engenhosamente urdidos pelos homens. Glória ao que insaciavelmente descobre e revela — caixa ressoando mesmo sem a batuta do regente, mesmo sem o jogo técnico dos dedos adestrados...! Êsse é o Poeta: Aprende o que já sabia. Em êstes e outros gritos bárbaros se retempera Mário Saa [...].²⁰

Régio associa esse primitivismo às manifestações culturais e artísticas populares. As características do “popular” apontadas por Jean-Luc Nancy parecem ir bem ao encontro do que Régio valoriza no povo: “não dominado, não dirigido, não normalizado”²¹. Portanto, ainda não sujeito às normas da civilização, o que lhe permite expressar-se de forma livre e intuitiva. O artista confere mais vida à sua arte quando se alimenta das manifestações populares. Assim, em crítica a livro de Afonso Duarte, Régio afirma que o poeta foi “aprender com o povo algumas das suas mais saborosas expressões, alguns

¹⁹ idem, *Presença*, n. 3, p. 2, abr. 1927.

²⁰ idem, *Presença*, n. 19, p. 2, fev./mar. 1929.

²¹ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005, p. 37.

dos seus mais pitorescos torneios de frase”²², e que o povo vive “em alguns dos seus versos violentos e vivos”²³.

Mas essa aparente valorização do povo aparece acompanhada, paradoxalmente, de sua depreciação. Numa crítica a livro de Ant3nio Ramos de Almeida, o adjetivo “popular” serve, ao mesmo tempo, para elogiar e para depreciar o poeta:

Popular 3 ele, e nisso me parece estar o seu principal merecimento po3tico, por uma dada e particular vivacidade do andamento e da toada, por uma certa forma de ingenuidade ou sinceridade, e at3 por certa mistura de pobreza da express3o e pretens3o liter3ria: mistura esta que, por mais estranho que pareça, pertence a v3rias criaç3es populares.²⁴

Numa outra cr3tica, R3gio se refere 3s “t3o saborosas manifestaç3es da arte do povo” e, poucas linhas depois, 3s “deformaç3es estil3sticas impostas pela intuiç3o popular aos elementos naturais”²⁵. Assim, a arte popular seria expressivamente pobre, resultado de uma “intuiç3o” que opera “deformaç3es estil3sticas”. Nessa mesma cr3tica, R3gio afirma ainda que “t3da a arte nacional viva n3o 3 sen3o uma manifestaç3o pessoal e superior de tend3ncias presentes ao fundo da arte rudimentar dum povo”²⁶. Ou seja, a arte popular serve de fundo, mas 3 rudimentar e s3 atinge um status elevado quando incorporada e burilada por um artista de capacidade expressiva superior.

Essa ambiguidade de atitudes em relaç3o ao povo parece heranç3a da oposiç3o entre rom3nticos e ilustrados, conforme an3lise de Mart3n-Barbero. Segundo o autor, a noç3o pol3tica de povo utilizada pelos ilustrados serviu para legitimar o Estado moderno burgu3s. No entanto, o povo tamb3m representava para eles a superstiç3o, a ignor3ncia e a desordem; enfim, a ant3tese do primado da raz3o por eles defendido. Assim, essa racionalidade do pensamento ilustrado encobria uma contradiç3o: “est3 contra a tirania em nome da vontade popular mas est3 contra o povo em nome da raz3o.”²⁷ Para os ilustrados, portanto, o povo reduzia-se a uma categoria abstrata em nome da qual a

²² R3GIO, Jos3. *Presenç3a*, n. 26, p. 10, abr./mai. 1930.

²³ *ibidem*, p. 10.

²⁴ *idem*, *Presenç3a*, n. 2, s3rie II, p. 124, fev. 1940.

²⁵ *idem*, *Presenç3a*, n. 36, p. 12, nov. 1932.

²⁶ *ibidem*, p. 12.

²⁷ MART3N-BARBERO, Jes3s. *Dos meios 3s mediaç3es*. Comunicaç3o, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e S3rgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 36.

burguesia lutava contra o absolutismo na sua busca por ascensão política. Com o Romantismo, no entanto, ele deixa de se limitar a uma categoria abstrata e assume o status de cultura. Numa reação contra o racionalismo ilustrado, os românticos revalorizam o aspecto primitivo e irracional da cultura popular. O povo tem seu caráter revolucionário exaltado, numa imagem que integra duas ideias: “a de uma *coletividade* que unida ganha força, um tipo peculiar de força, e a do *herói* que se levanta e faz frente ao mal.”²⁸ O nacionalismo romântico toma como base a cultura popular, “reclamando um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica.”²⁹

Essas visões conflitantes sobre o povo — por um lado, depreciado como uma entidade abstrata e irracional regida pela intuição e incapaz de governar a si mesma; por outro lado, valorizado como a base de sustentação da cultura de uma nação — perpetuam-se pelos séculos seguintes, chegando ainda fortes à atualidade. Régio é herdeiro dessas contradições. Ao mesmo tempo que atribui à arte popular uma pobreza de expressão resultante de seu caráter rudimentar; ao mesmo tempo que considera o povo incapaz de apreciar a arte superior produzida por uma elite intelectual e artística, Régio o exalta pelo seu primitivismo, sua ingenuidade, sua liberdade de expressão.

Nessa defesa da ingenuidade, do primitivismo e do infantilismo reside uma das maiores contradições de Régio. Na citação feita mais acima, ele louva o infantilismo criador de Almada, ressaltando, entretanto, que esse infantilismo não é inconsciente. Por outro lado, em passagem já citada neste artigo, ele afirma que ao fundo da obra de Afonso Duarte estão “aquela espontaneidade, aquela inconsciência criadora, de todos os verdadeiros Poetas”³⁰. Essas contradições entre a sinceridade e a espontaneidade, de um lado, e o trabalho consciente da forma, de outro, revelam-se com mais força quando Régio analisa a obra de Fernando Pessoa e o fenômeno representado por *Orpheu*, o que será visto mais adiante.

Antes de passar para o próximo tópico, é necessário fazer uma ressalva. Como bem apontou Fernando Guimarães, não há na crítica dos presencistas um mero biografismo. O objetivo de Régio não era explicar a obra por meio de fatos da vida do autor, nem utilizar a obra para reconstituir sua biografia, mas,

²⁸ *ibidem*, p. 38.

²⁹ *ibidem*, p. 38.

³⁰ RÉGIO, José. *Presença*, n. 26, p. 10, abr./mai. 1930.

por meio da obra, chegar ao estado psíquico e emocional do artista no momento da criação e delimitar a sua “personalidade artística”, como define Régio; ou seja, analisar como se expressam artisticamente as características da personalidade do autor que melhor representariam sua individualidade e, portanto, sua originalidade. Por outro lado, ainda segundo Guimarães, Régio e os presencistas também não se desvincularam completamente do biografismo, situando-se a meio do caminho:

[...] esta recusa do biografismo não desce até uma visão estrutural da obra; fica a meio caminho, na descrição circunstanciada dos motivos que a originaram, os quais estariam latentes numa apregoada sinceridade artística. Trata-se, em última análise, duma apreciação genética.³¹

RÉGIO E A ARTE MODERNA

A valorização da sinceridade e da naturalidade, com a expressão fiel e verdadeira do mundo interior do artista, traz uma contradição básica à crítica de Régio, principalmente quando se leva em conta que os presencistas se consideram continuadores do modernismo iniciado por *Orpheu*, cujo ícone, Fernando Pessoa, propõe justamente uma poética do fingimento. Além disso, as críticas de Régio à poesia de Pessoa são atravessadas pela tensão entre o louvor e admiração, de um lado e, de outro lado, a dificuldade de conciliar essa poesia com a defesa da sinceridade e da expressão da personalidade autoral na obra.

Essa contradição foi muito bem exposta por Eduardo Lourenço em seu famoso ensaio “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo português?”. Lourenço considera que, se a poesia e a crítica de *Presença* defendem a expressão artística da personalidade do autor, Pessoa e Sá-Carneiro, em sentido oposto, instauram uma ontologia calcada na ausência do ser:

Invocá-lo [o “desastre obscuro” instaurado por *Orpheu*] sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo, pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência: ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa — no sentido em que dizemos teologia negativa — seja o mais conveniente para traduzir

³¹ GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo*. Porto: Editorial Inova, 1969, p. 90.

o núcleo da revolução poética de *Orpheu* [...].³²

Nesse sentido, o psicologismo da crítica de Régio não daria conta dessa poesia, pois não se expressaria nela, de modo verificável, a personalidade do poeta. Se a poesia, segundo a concepção de Régio, expressa as angústias de um ser definido, resultantes de uma experiência pessoal e particular, as poesias de Sá-Carneiro e Pessoa trazem justamente a angústia de não ser como uma experiência universal, inerente à condição humana, não sendo, portanto, de ordem privada e oriunda de modo direto e exclusivo das vivências do autor.

De fato, tem sido recorrente apontar o apagamento ou desaparecimento do autor como uma das principais características da literatura moderna. Barthes com a “morte do autor”, Blanchot com o conceito de “neutro”, Foucault com a despersonalização do sujeito, todos identificam o desvanecimento do sujeito no espaço literário, a dissolução de um “eu” unitário, controlador do discurso e dono de uma obra, num processo de apagamento do autor que se acentua e se consolida a partir do fim do século XIX. Segundo essa concepção, na modernidade a palavra literária se exterioriza, não sendo mais um simples meio de expressão de uma interioridade subjetiva. Segundo Roberto Machado,

[...] o ser da linguagem da literatura moderna é também elisão do sujeito, da alma, da interioridade, da consciência, do vivido, da reflexão, da dialética, do tempo, da memória... No momento em que a linguagem escapa da representação clássica e é tematizada como significação na modernidade, a palavra literária se desenvolve, se desdobra, se reduplica a partir de si própria, não como interiorização, psicologização, mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura, dispersão com relação ao sujeito, que ela apaga, anula, exclui, despossui, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem neutra, anônima. O aparecimento ou reaparecimento do ser da linguagem é o desaparecimento do sujeito.³³

No entanto, não é assim que Régio compreende a literatura e a arte da modernidade. É preciso considerar o momento em que ele escreve seus ensaios e críticas, a primeira metade do século XX, quando ainda eram poucos em Portugal os estudos sobre a arte moderna, e a crítica literária e artística

³² LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 147.

³³ MACHADO, Roberto apud LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 55.

ainda trazia fortes marcas do biografismo predominante nas décadas anteriores. Para Régio, portanto, o que caracteriza a arte moderna é a riqueza de possibilidades abertas à manifestação e ao desenvolvimento da personalidade do artista, em sentido oposto ao da despersonalização apontada acima. Assim, ao criticar a poesia portuguesa de seu tempo, ele faz o diagnóstico de que

[...] até na parte mais viva da sua Obra, os nossos poetas — ai de nós! — se recusam a acompanhar o enriquecimento da inteligência e da sensibilidade na Arte moderna! E o desenvolvimento de personalidade que essa Arte gerada na dor, no sonho, na inquietação, na alegria da luta, favorece.³⁴

Num ensaio de julho de 1927, Régio tenta explicar a arte pela equação “o Homem + o Artista + a Realidade = a Arte”. Esses termos da equação seriam mais ou menos valorizados e desenvolvidos conforme as épocas, as escolas e a crítica. Assim, pode-se conferir mais peso à individualidade humana (parcela Homem), ao dom da expressão (parcela Artista) ou à influência exterior (parcela Realidade) na valorização e execução da obra. Para Régio, a arte moderna caracteriza-se pela maior importância concedida à parcela Homem, ou seja, às “faculdades próprias e individuais de Homem (a Humanidade) do homem que vai realizar Arte”³⁵.

Para os que obedecem a esta tendência, não será o esteticismo de Wilde que vale, mas um Homem que se chamou Oscar Wilde. As qualidades pessoais, *humanas*, de Wilde aparecer-lhes hão muito superiores às suas qualidades convencionalmente chamadas artísticas. De igual modo não será a estética do “*Qu’est-ce que l’Art?*” que vale na Arte de Tolstoï, mas um homem que se chamou Leão Tolstoï. Ora a Arte moderna parece-me poder ser compreendida sôb êste aspecto individualista, ou antes: humanista.³⁶

O modernismo, para Régio, não se definiria primordialmente por novas formas de expressão ou por uma nova percepção de mundo, mas sim por uma nova forma de personalidade que ele propiciaria: “O modernismo é uma questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade).”³⁷ Ou ainda: “Por modernismo entendo um certo modo de personalidade actual — mais

³⁴ RÉGIO, José. *Presença*, n. 9, p. 5, fev. 1928.

³⁵ idem, *Presença*, n. 6, p. 5, jul. 1927.

³⁶ ibidem, p. 5.

³⁷ idem, *Presença*, n. 23, p. 2, dez. 1929.

fácil de classificar que de definir.”³⁸ Por consequência, os maiores artistas modernos seriam aqueles que preferem “seguir livremente o seu instinto criador e aproveitar toda a riqueza da personalidade moderna”³⁹.

É sob esse ponto de vista que Régio analisa a obra de Pessoa. Ele parece resolver, ao menos para si, os problemas colocados pela heteronímia pessoana à sua defesa da sinceridade desconsiderando que os heterônimos seriam resultado de uma poética do fingimento, e antes alegando que seriam a expressão artística das várias facetas da personalidade complexa e múltipla de Pessoa. Este, portanto, seria um grande artista moderno porque teria aproveitado como poucos as possibilidades de desenvolvimento da personalidade oferecidas pela modernidade. Ao louvar a arte cinematográfica de Charlie Chaplin, Régio faz uma interpretação das máscaras utilizadas pelo ator que parece estar de acordo com o seu modo de entender a heteronímia pessoana: Chaplin teria “o gosto de usar muitas máscaras a vê se esconde a sua verdadeira cara, ou antes: a vê se revela as muitas caras da sua cara [...]”⁴⁰. De modo semelhante, ao se referir a Ivan Mosjoukine, significativamente outro ator:

Esboçarei o seu perfil — e para isso me basta uma linha: Uma linha aristocrática e rica, onde a Mentira é mais aparente que real, e a Verdade mais real do que aparente. Ivan Mosjoukine é um moderno e um requintado. A sua sinceridade não se revela imediatamente. A sua Arte não é directa. [...] Quer tudo isto dizer que a Arte pouco simples de Mosjoukine não deixa, por isso, de ser humana. Sómente — Mosjoukine é um esteta. Como tal, não *revela* Humanidade com a nudez e a força genial dum Rimsky. Interpreta Humanidade. Isto é: Revela Beleza, coando a sua humanidade pelo seu génio de artista. O seu génio de Artista é criador: Cria modos de interpretação. A Dor e a Alegria não são despidas de atitudes nas criações de Mosjoukine. Mas tais atitudes são os meios mais pessoais e mais sinceros de Mosjoukine se nos revelar Humano e Artista. Que Mosjoukine ria ou chore com fantasia, com capricho, com perversidade, com infantilidade, com megalomania, isso só enriquecerá a sua Arte, contanto que o seu choro e o seu riso tenham raízes íntimas. E sim, o seu choro e o seu riso são profundos. Sobre os cenários dinamistas e sintéticos que tão bem fazem fundo às suas máscaras, Ivan Mosjoukine surge-nos como dos Artistas mais belamente afectados pela Tortura multicolor do nosso tempo.⁴¹

Bastante significativa é uma das primeiras frases dessa crítica: “Já é lícito,

³⁸ idem, *Presença*, n. 2, p. 2, mar. 1927.

³⁹ ibidem, p. 2.

⁴⁰ ibidem, p. 8.

⁴¹ idem, *Presença*, n. 1, p. 8, mar. 1927.

pois, tentar definir a Arte dum Mosjoukine como se tenta definir a dum Poeta ou dum Pintor.”⁴² A análise feita por Régio da atuação de Mosjoukine aplicar-se-ia, desse modo, também a um poeta. E por que não se aplicaria, portanto, a Fernando Pessoa? Os heterônimos seriam como as diversas máscaras do ator, por meio das quais sua personalidade se expressaria e, paradoxalmente, atrás das quais a mesma personalidade se esconderia. Os heterônimos, assim como as máscaras, ora seriam as diversas facetas de uma personalidade múltipla, ora seriam uma mentira aparente, atrás da qual estaria a verdade da personalidade do autor, e caberia à crítica retirar essas máscaras para que tal verdade se revele. O que nos leva ao próximo tópico.

RÉGIO E A CRÍTICA

Régio aplica na crítica de qualquer forma de arte os mesmos princípios e valores, pois, para ele, a arte é uma só, materializada por técnicas diferentes:

A arte é uma — idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema. [...] Tôda a excessiva diferenciação das artes, eis aonde leva: à técnica pela técnica, isto é: a própria negação da arte. [...] E pintura, cinema, poesia, dança, escultura, arquitectura, música, — não são, também, senão técnicas da Arte. [...] A Arte é o ponto de acôrdo de tôdas as artes, que não são senão meios vários de se chegar ao mesmo fim.⁴³

E esse fim é o que Régio chama de emoção estética:

[...] a emoção que nos produz um belo quadro é idêntica á duma bela estátua, dum belo livro, dum belo film, duma sinfonia, ou dum bailado. A finalidade da Arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética.⁴⁴

Quanto ao que seria essa emoção estética, Régio não chega a definir o termo com precisão, limitando-se a associá-la, de modo vago, ao conjunto de emoções, sentimentos e sensações que a obra de arte produz no receptor. Ela seria naturalmente produzida pelos grandes artistas ao expressarem artisticamente sua personalidade, e nós a experimentamos

⁴² ibidem, p. 8.

⁴³ idem, *Presença*, n. 27, p. 6, jun./jul. 1930.

⁴⁴ idem, *Presença*, n. 9, p. 1, fev. 1928.

quando o Artista consegue despertar o nosso próprio instinto de re-criação do mundo, encaminhando-o no sentido do seu. Só então admiramos, amamos e compreendemos um Artista: porque êle nos compreendeu, e nos ensinou a compreendê-lo.⁴⁵

Ou seja, a emoção estética só é produzida quando o receptor consegue acessar, por meio da obra, o mundo interior do artista, criando também ele, o receptor, o seu próprio mundo, que deve ser um espelho da interioridade do artista; e este só cumpre sua função quando consegue abrir seu mundo interior ao receptor.

Novamente, a questão da personalidade se apresenta. E aqui o papel do crítico: ele deve ser capaz de iluminar a interioridade do artista, permitindo ao receptor que entre nessa interioridade e alcance mais facilmente a emoção estética. Portanto, para Régio, analisar a obra é necessariamente analisar a personalidade de seu autor, e vice-versa. O objetivo da crítica é, por meio da obra, definir a personalidade do artista e seu estado emocional e psíquico no momento da criação, de tal modo que a obra em si tem sua importância relativizada, tornando-se apenas um meio para se chegar ao mundo interior do artista. Régio inverte a concepção mais comum sobre a relação entre o autor e a obra: não é a obra o que fica do autor, mas, ao contrário, é o autor o que fica da obra. Por mais esse motivo, importa mais analisar a personalidade do artista do que o produto de sua criação: “Porque da sua Obra, é êle [André Gide] que fica. Isto é: o seu espírito perverso, torturado, labiríntico e feminino [...]”⁴⁶.

O crítico deve procurar na obra os supostos indícios de seu autor. Assim, por exemplo, os personagens de um romance ou de uma peça de teatro seriam manifestações da personalidade do escritor ou dramaturgo. Ao analisar personagens de Ibsen, afirma Régio:

E Relling parece encarnar n’“O Pato Bravo” o scepticismo profundamente amargo, irônico e piedoso de Ibsen. Enquanto Grégoire parece encarnar o seu misticismo de apóstolo, o seu sonho de pensador e poeta. N’“O Pato Bravo”, Ibsen vai ao ponto de se ridicularizar na pessoa quixotesca de Grégoire.⁴⁷

De fato, mesmo as experiências fictícias dos personagens seriam um

⁴⁵ ibidem, p. 1-2.

⁴⁶ idem, *Presença*, n. 9, p. 8, fev. 1928.

⁴⁷ idem, *Presença*, n. 11, p. 8, mar. 1928.

espelho das experiências vividas pelo autor. Numa abordagem que seria atualmente desconsiderada, Régio relaciona de modo curioso as personagens do romance *Nome de guerra* ao seu autor, Almada Negreiros, sugerindo que a obra permitiria afirmar que Almada teria se relacionado com uma prostituta:

¿Ousarei transmitir uma impressão pessoal atrevida? Na noite em que li grande parte do romance de Almada, tinha a impressão de que me ia deitar com a sua heroína... Mas quem se deitou foi de-certo o autor, (¿ousarei transmitir estoutra impressão indiscreta?) pois há nessa história da ligação do Antunes coisas que se sente virem directamente duma experiência pessoal.⁴⁸

Do mesmo modo, o poema seria o espelho da alma do poeta. Assim, sobre o livro *Em cada dia se morre...*, de Tomaz Kim, escreve Régio: “Sentimo-nos, com o seu livro, em frente duma sensibilidade aguda, dolorosa, direi a palavra: estranha; e sentimo-nos em frente duma alma [...]”⁴⁹. Mesmo o trabalho com a forma deve se orientar para a expressão da alma do poeta:

Não se revela um poeta complexo senão em achando a *sua* forma complexa. Falo, é evidente, não duma forma *complicada* e duma expressão rebuscada; sim duma complexidade de expressão em que fatalmente se espelhe a complexidade duma alma profunda.⁵⁰

Por consequência, a análise da obra é, antes, a psicanálise de seu autor, e ao crítico são necessários dons de psicólogo. Além disso, Régio defende a presença da subjetividade do crítico em sua análise, que deve trazer as marcas de sua personalidade e de suas experiências pessoais. Ele descarta a possibilidade de objetividade na crítica, pelo simples fato de ela ser feita por seres humanos:

A crítica não pode atingir a objectividade pura, o absoluto da objectividade, pela razão mil vezes repetida de que o homem não atinge o absoluto. [...] Ninguém pensa em deixar de *julgar* (ou antes: não há ninguém que não *julgue*, embora pretenda deixar de julgar) pelo facto reconhecido de todos os juízos humanos serem determinados pela própria humanidade de quem julga. [...] Eu afirmo que tôda a crítica (mas tôda!) enferma de subjectivismo! Tôda, visto ser exercida por homens.⁵¹

⁴⁸ idem, *Presença*, n. 53/54, p. 27, nov. 1938.

⁴⁹ idem, *Presença*, n. 2, série II, p. 122, fev. 1940.

⁵⁰ idem, *Presença*, n. 35, p. 18, mar./mai. 1932.

⁵¹ idem, *Presença*, n. 38, p. 14, abr. 1933.

Se a crítica é essencialmente subjetiva, a sua qualidade está submetida à personalidade do crítico. Assim como na relação entre o artista e a sua obra, a crítica será mais complexa e rica quanto mais complexas e ricas forem a personalidade e as experiências pessoais de seu autor, o que deixa a possibilidade de se considerar também a hipótese de uma crítica viva, em oposição a uma crítica isenta de marcas subjetivas, que seria necessariamente superficial e incapaz de entrar na interioridade do artista. Ao analisar livro de crítica de José Bacelar, escreve Régio:

Quero dizer que não raro esta grande fonte da interpretação e reflexão psicológicas ou éticas — a experiência pessoal — se denuncia nas máximas e anotações de José Bacelar como nas páginas dos romancistas ou dos poetas dramáticos. [...] Seja como fôr, no próprio estilo talvez ainda desigual de José Bacelar se manifesta uma das atrações da sua obra: coexistência dum psicólogo, dum crítico, dum moralista — e dum homem bem palpitantemente vivo, humano, rico.⁵²

No entanto, curiosamente, a subjetividade do crítico não impede que sua análise seja imparcial e atinja a condição de verdade universal. Pois ele seria um gênio como o artista, e sua inteligência e sensibilidade seriam tão superiores às do homem comum que os seus juízos e interpretações adquiririam o caráter de definitivos e seriam aceitos como corretos e justos por todos os homens. Para tanto, é necessário que também o crítico adote como princípio a sinceridade:

Quando as palavras de quem escreveu sobre um livro, um quadro, uma partitura ou uma individualidade não hajam sido sinceras — sinceras quiere dizer: sentidas e pensadas por quem as escreveu — tais palavras resultarão mudas, frias, ineficazes... Onde se prova que êsses mesmos que exigem a um crítico o dom da objectividade, — também exigem aos seus juízos *o valor dum testemunho pessoal*. E têm razão êsses mesmos na sua dupla exigência: Pois a verdade é que as interpretações ou juízos dum verdadeiro crítico são simultaneamente imparciais e subjectivos. Isto é: São um testemunho individual — resultante duma sensibilidade e duma inteligência. Inteligência, essa, tão *versátil*, que nenhum problema parece poder ficar-lhe completamente cerrado; e sensibilidade tão rica, tão diversa, tão *inteligente*, que nada do que pertença ao Homem-Artista parece poder ser-lhe estranho. De modo que os testemunhos de tal inteligência e de tal sensibilidade atingem uma universalidade virtual quando não evidente: a daqueles juízos ou interpretações que se pode conceber apareçam como justos a

⁵² idem, *Presença*, n. 49, p. 15, jun. 1937.

todos os homens. Assim a um verdadeiro crítico, como a um grande artista, se exige que seja simultaneamente o mais individual e o mais universal possível. E, como o artista, é através de si próprio — e não por um esforço da sua vontade, mas sim por um dom *genial* — que o crítico de vocação atinge aquela imparcialidade (relativa, é claro), aquela superioridade (também relativa, como a palavra o prova), e aquela universalidade (relativa ainda, a despeito da palavra), que tornam as suas interpretações e juízos mais justos, mais valiosos, *mais definitivos*, que os da maioria dos homens. De forma que os juízos dum crítico são relativamente justos não tanto por qualquer seu esforço voluntário, *conseguido*, portanto superficial, para uma objectividade que, em tal caso, não passaria duma conquista aparente, mas antes porque o verdadeiro crítico é um homem de génio como o artista, o filósofo, ou o místico. Irresponsável, portanto, do seu dom crítico (do seu génio), o crítico emite juízos que, sendo profundamente pessoais, têm a *graça* de serem mais penetrantes e se aproximarem mais da verdade que os da maioria. É certo que vários críticos pretenderam fazer uma ciência do que é uma arte: Pelo que criaram sistemas de crítica e formularam leis sôbre a produção artística. [...] Afinal, essa aplicação de métodos, sistemas e leis pouco mais conseguiu do que *atrasar* as suas críticas. Mas as suas críticas salvaram-se porque o *dom*, a *graça*, o *génio*, que pessoalmente existia nos críticos lhes logrou as habilidades.⁵³

Desse longo fragmento, podem-se tirar algumas conclusões importantes. Primeiramente, assim como o artista não deve permitir que a preocupação com a forma o impeça de exteriorizar sua personalidade, o crítico também não deve oprimir a expressão de sua genialidade com a adoção de métodos e sistemas de análise, que nada mais fariam do que “*atrasar* as suas críticas”; é necessário, portanto, que a crítica seja um testemunho pessoal. Segundo, por serem homens de inteligência e sensibilidade inferiores às dos críticos, os leitores não seriam capazes de refutar as suas interpretações, devendo, portanto, aceitá-las como verdades inquestionáveis. Régio aplica isso à sua própria crítica, com frequência desqualificando antecipadamente qualquer possível opinião discordante do leitor, que ele atribui a uma incapacidade de compreensão:

Dirão, por exemplo, que *os da presença* querem apenas *dar nas vistas* — os que na acção de outrem não vêem senão os móveis que lhes são mais compreensíveis. Dirão que *os da presença* são mais ou menos todos malucos — os que a não lêem ou não sabem imputar a si próprios sequer metade da culpa de a não compreenderem.⁵⁴

⁵³ idem, *Presença*, n. 27, p. 4, jun./jul. 1930.

⁵⁴ idem, *Presença*, n. 35, p. 19, mar./mai. 1932.

Somente um crítico teria uma capacidade superior o suficiente para questionar um outro crítico, o que, obviamente, qualificaria o próprio Régio para julgar as análises literárias de terceiros. Finalmente, por defender o testemunho pessoal e o subjetivismo, por defender que o crítico deve sim julgar, pois seus julgamentos serão sempre superiores, as críticas de Régio são mais avaliativas do que analíticas, o que se percebe, principalmente, pela profusão de adjetivos e exclamações.

CONCLUSÃO

Segundo os parâmetros atuais da crítica, as análises de Régio seriam desconsideradas por conferirem excessiva importância à presença do autor no texto, por tratarem a obra como espelho de uma subjetividade autoral que ele defende como alvo principal da crítica. O texto atualmente é mais valorizado que seu autor, e a análise psicológica deste como pré-requisito para a compreensão daquele caiu em descrédito. Na crítica atual, os chamados fatores extraliterários aparecem apenas circunstancialmente, apesar de as abordagens meramente textualistas não serem mais muito adotadas. No entanto, o que se entende por extraliterário sofre modificações ao longo do tempo. Para Régio, a personalidade, as experiências pessoais e a condição psíquica do autor não são fatores extraliterários, mas constituem mesmo a obra, visto que não há separação entre esta e o autor.

Outro ponto importante a considerar é que, se por um lado Régio interpretou a arte moderna de modo questionável, por outro lado ele preparou a recepção a essa arte. Primeiro porque foi um dos maiores responsáveis em Portugal pela divulgação da arte moderna. Segundo, porque se dedicou à crítica da arte de seu tempo, ainda pouco compreendida pelos críticos de então, mais voltados ainda para a produção de épocas anteriores. Terceiro, e talvez o mais importante, Régio adaptou a radical experiência de *Orpheu* e do modernismo aos padrões de recepção e interpretação de arte vigentes nas primeiras décadas do século XX. Régio aplicou à poesia de *Orpheu* alguns aspectos de um biografismo presente de modo ainda marcante. Essa adaptação tornou o modernismo um pouco mais palatável para o público da época, preparando uma recepção mais ampla dos poetas de *Orpheu*, que se consolidaria algumas décadas mais tarde.