

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

“Escrever-se” e/ou “Outrar-se”

Escrita e revelação em *Páginas do diário íntimo* de José Régio

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM ENSINO DA LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESAS

Carlos Manuel da Costa Teixeira



Vila Real, 2008

À Zulmira e à Margarida

A meus pais

E à minha avó Clotilde

AGRADECIMENTOS

Nesta ocasião, não posso deixar de agradecer a todos os que prestaram o seu contributo para que a realização deste meu trabalho de dissertação se tornasse possível.

Agradeço particularmente:

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Assunção Morais Monteiro, pela sua permanente disponibilidade, pela atenta orientação e estímulo e pelo acolhimento humano;

À minha esposa pelo ânimo que sempre me transmitiu, pelo tempo dedicado, pelo apoio que me prestou e pela curiosidade com que acompanhou o meu trabalho;

Aos meus pais pelo apoio e incentivo constante;

À instituição de ensino em que me licenciiei e na qual apresento este trabalho, a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, porque a ela estou ligado por sentimentos de amizade;

À instituição de ensino onde trabalho, Escola Superior de Educação de Bragança, nas figuras da Representante do Departamento de Português e da Presidente do Conselho Directivo, que sempre me prestaram todo o apoio possível, encorajando-me permanentemente na consecução deste meu objectivo.

RESUMO

Este estudo começa por enquadrar José Régio no período epocal em que viveu. Duas razões de fundo sustentam a importância deste enquadramento: primeira, a relevância dos acontecimentos ocorridos na Europa, e em Portugal (de um modo particular), na primeira metade do século XX; segunda, a forte personalidade de Régio fez dele uma referência incontornável, quer para os seus coevos, quer para as gerações mais novas, nomeadamente porque foi ele o primeiro a reconhecer e a dar a conhecer (nas páginas da *Presença*) a revolução literária produzida pela geração de *Orpheu* e porque foi a presença viva e actuante do segundo Modernismo em Portugal.

Segue-se uma reflexão sobre o diário, equacionando a problemática da sua inclusão nos estudos literários e realçando o facto de, em termos modais, ser um texto intrinsecamente híbrido. A escrita do diário, embora prisioneira do tempo, é uma escrita livre, oferecendo-se ao sujeito que, por meio dela, se vai registando. Mas permanece em aberto a possibilidade da revelação do eu acontecer de forma mais autêntica neste tipo de escrita ou na escrita ficcional (mormente para Régio que foi um diarista errático e pouco dado a confissões directas).

A difícil relação entre escrita e revelação, entre a urgência de se dizer, de se revelar e a necessidade de se fechar com os seus segredos e mistérios (seguindo o modelo de Cristo), conduz-nos a uma síntese (im)possível, explicitada na trilogia: Loucura, Silêncio e Morte.

ABSTRACT

This study commences with the setting of José Régio in his own time. Two main reasons support the relevance of this setting: first, the importance of the events occurred in Europe and in Portugal, particularly in the first half of the twentieth century; second, Régio's strong personality made him an important reference, not only for his contemporaries but also for the younger generations, especially because it was him who first acknowledged and made the literary revolution produced by the generation of *Orpheu* known (in the pages of *Presença*) and because he was the living and acting presence of the second modernism in Portugal.

What follows is a reflection on his diary, questioning the problematic of its inclusion in the literary studies and underlining the fact that, in terms of literary classification, it is an intrinsically hybrid text. The writing of a diary, however captive of time, is a free writing that offers itself to the subject who in turn registers himself through it. But the possibility of self-revelation in its most authentic way in this kind of writing or in fictional writing remains open (particularly to Régio who was an erratic diarist and not prone to direct confessions).

The difficult relation between writing and revelation, between the urgency of telling and revealing oneself and the necessity of closing oneself in our own secrets and mysteries (following the model of Christ) leads us to a(n) (im)possible synthesis, illustrated in the trilogy: *Madness, Silence and Death*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE	
JOSÉ RÉGIO E O SEU SÉCULO	8
CAPÍTULO 1	
1. O universo histórico, cultural e literário coevo de Régio	9
1.1. A cultura ocidental na estrada de Tebas	10
1.2. Portugal, a Tebas <i>mediocritas</i> – um país oprimido	13
1.3. A intervenção de Régio na cultura (e na literatura) portuguesa: o pedagogo do Modernismo	18
CAPÍTULO 2	
2. Vida e obra de José Régio à luz de <i>Páginas do diário íntimo</i> (e de outros textos de carácter autobiográfico)	23
2.1. O berço	28
2.2. A luta	33
2.3. A “instalação íntima no intemporal e no eterno”	38
SEGUNDA PARTE	
O DIÁRIO	40
CAPÍTULO 3	
3. O diário	41
3.1. Noção de diário	44
3.1.1 Diário e centralidade do eu	46
3.1.2 Diário – a escrita sobre o eu como processo de alteridade	51
3.1.3 Diário e pluralidade (de eus)	54
3.2. Questão genológica ou Modal?	59
3.3. Origens e evolução do diário	66
3.3.1 O século XX e (o desenvolvimento d’) a escrita diarística em Portugal	68
CAPÍTULO 4	
4. A noção de diário segundo José Régio	71
4.1. O diário como escrita introspectiva: violenta e hedonista	72
4.2. O diário como escrita dialógica	76
4.3. O diário como escrita falhada – diário de autor	79

"Não há escritor mais comprometido que aquele que jura fidelidade a si mesmo, que aquele que se compromete consigo mesmo."

Camilo José Cela, A Colmeia

Neste vão assalto a nem sei que felicidade,
Lutava um homem pela humanidade."

José Régio, As encruzilhadas de Deus

INTRODUÇÃO

Em *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Clara Rocha refere-se ao fenómeno do «revivalismo» a partir do qual se justifica a “revalorização de aspectos ou momentos do passado” (Rocha: 1985: 15), apresentando como exemplo paradigmático o facto de a geração de *Orpheu* estar na moda. Os factos (a que a autora, aliás, alude) confirmam esta afirmação. Este fenómeno do «revivalismo» não atingiu verdadeiramente José Régio, ou (melhor dizendo) a sua obra, que, persistentemente, se mantém “fora de moda”. O nosso prazer (porque o é) de falar de Régio advém, em parte, e só em parte, do facto de o autor de *Benilde ou a Virgem-Mãe* não ter estado, nem estar “na moda”. Não o está – é um facto (repare-se que até a pequena referência que, há alguns anos, se fazia à obra regiana nos programas de Literatura Portuguesa do Ensino Secundário foi, de alguns anos a esta parte, eclipsada). Não se confunda, porém, o “não estar na moda” com ser ignorado ou desconhecido. Convém deixar claro que, dos criadores literários portugueses do século XX, depois de Pessoa, Régio é, seguramente, um dos escritores mais estudados e discutidos pela massa crítica dos nossos estudos literários. “Não estar na moda” parece, aliás, ser intrínseco à obra do autor de *Confissão dum homem religioso*. E nestes tempos em que se tem exacerbado a euforia tecnológica, estranho seria Régio “estar na moda”.

Por outro lado, o anátema que mais ou menos intencionalmente algumas vozes foram construindo à volta de Régio, bem como as tentativas mais ou menos ardilosas de enclausurar o autor debaixo de classificações de carácter pejorativo, por vezes nem sequer bem camuflado, tendem a desaparecer e, paulatinamente, a verdade vai surgindo à superfície das águas. Não admira, portanto, que nos últimos anos (ou decénios) se tenha manifestado um crescendo no interesse – merecido – pela obra regiana. O papel do tempo é precisamente o de modificar o relevo e a perspectiva das *coisas* que necessariamente “são no tempo”.

Outra razão, mais profunda, nos levou a optar pelo tema que vamos estudar. Trata-se de um certo fascínio que a leitura de poemas de José Régio (leitura feita nos alvares da juventude) nos despertou. Há actos (de leitura) que são verdadeiramente um sacramento – deixam em nós um sinal indelével, um sinal que nem o próprio tempo pode apagar. Criticar também é um exercício de memória, que sempre se vai intrometendo. Assim, neste trabalho que estamos a iniciar, procuraremos manter um equilíbrio sempre difícil entre a opinião alheia e uma leitura pessoal resultante da(s) nossa(s) experiência(s) de leitura. Naturalmente, recorreremos à vasta literatura crítica que sobre o poeta de *Fado* se tem publicado. Não o fazemos porque o discurso de outro reconforte ou atenuar os riscos, mas porque acreditamos que uma incursão pessoal – exigente e séria – pela obra de Régio (como pela de qualquer outro grande escritor) não é possível se não for enriquecida pela leitura de outros. Assim,

este nosso trabalho de reflexão e crítica é o resultado de um contínuo processo individual e também dialógico.

Entendemos ler como ser capaz de extrair as inferências autorizadas por um texto e de lhe dar alma; ser capaz de recriar ou criar o significado de uma mensagem que está implícita. Assim, ler não é apenas uma técnica de decifração. Ler é compreender, julgar, apreciar, criar. O leitor é chamado a trazer significado para o texto. Ler é uma actividade complexa na qual o nosso conhecimento extratextual dá sentido ao texto e o texto é portador de novos sentidos que nos levam a repensar a nossa cosmovisão (Bondoir 1970). A este propósito é interessante acompanharmos o pensamento do ensaísta argentino Alberto Manguel, que se serviu da personagem criada por Collodi, para reflectir sobre a leitura. O Pinóquio aprendeu a ler, mas não se tornou num leitor – postula Manguel. E explica, afirmando que aprender a ler implica, primeiro, a aprendizagem do processo mecânico do código de escrita no qual está codificada a memória de uma sociedade; segundo, a aprendizagem da sintaxe pela qual esse código se rege; terceiro, a aprendizagem da forma como as inscrições nesse código servem para conhecer, de maneira profunda, imaginativa e prática, a nossa identidade e o mundo que nos rodeia (Manguel 2007: 25). E acrescenta “esta terceira aprendizagem é a mais difícil, a mais perigosa e a mais poderosa – é aquela que Pinóquio nunca alcançará.” (Manguel 2007: 25).

Vieira Pimentel, fazendo um feliz trocadilho com a presencista expressão “literatura viva”, fala da imperiosidade de uma “leitura viva” e explicita:

“Viva porque curiosa, inquieta, inconformada. E porque susceptível de comprovar que a literatura, as obras literárias, melhor dizendo, só adquirem o seu mais completo fulgor quando integradas num circuito comunicativo. Importante na sua realidade de “artefacto”, a obra abre-se à fruição, à valoração estético-cultural de um sujeito.” (Pimentel 1987: 22).

A vasta obra literária produzida por José Régio não é fácil de “catalogar”. O mesmo se pode dizer do “movimento” que, de certo modo, ele “encabeçou” – ainda que involuntariamente. Mesmo não querendo cair em metonímias perigosas, podemos afirmar que, tal como a *Presença*, também José Régio se esquiva à tentativa apaziguadora de o colocar definitivamente num determinado lugar da estante literária portuguesa. David Mourão-Ferreira, que chegou a ser o autor de uma das mais controversas tentativas de definir o movimento presencista e os seus animadores (Mourão-Ferreira 1977), mais tarde acaba por reconhecer que “A *Presença*, como organismo vivo que foi e continua sendo, não cessa de furtar-se a todo e qualquer esforço de empalhada catalogação” (Mourão-Ferreira 1993: 5).

Régio não foi modernista, como o foram Pessoa ou Sá-Carneiro. Isso não era possível. Antes de mais, porque o primeiro Modernismo estava consumado. Querer, nos finais da década de vinte, fazer o que eles (Pessoa e Sá-Carneiro) tinham feito na década anterior era anacrónico. À idade juvenil segue-se a vida adulta, e esta não repete aquela. Por outro lado, estes dois poetas foram considerados por

Régio como os dois expoentes do Modernismo Português – e, de facto, são-no. Mas, como o autor da *Pequena história da moderna poesia portuguesa* também viu, com a sua costumeira sagacidade, o Modernismo não foi uma escola (pelo menos no caso português – ao que se sabe Marinetti terá pretendido formar discípulos). Não estava, portanto, nas intenções desses dois génios maiores do nosso Modernismo formar discípulos, continuadores da sua arte. Como também não estava nos horizontes de Régio ser discípulo de quem quer que fosse – isto o afirmou ele desde muito cedo. Aliás, di-lo-emos mais à frente, Régio não “abraçou o Modernismo senão como livre Academia de criação libérrima” (Régio 1969: 109).

Iremos, pois, ao longo do nosso trabalho, reflectir sobre o *topos* ocupado por Régio no universo literário do Portugal de novecentos. Fá-lo-emos, desde logo, conscientes de que a realidade (vivencial e poético-literária) do prosador de *Histórias de mulheres* não é a cidade. Desta constatação surge a acusação de provincianismo, postulada por David Mourão-Ferreira. Na verdade, como afirmou Eduardo Lourenço,

“A *modernidade* é a forma através da qual é elevada à consciência plena de si mesma, sob a figura de mito, a realidade moderna por excelência que é a Cidade. Não uma cidade qualquer mas a Metrópole que a revolução industrial faz deslocar do seu estatuto e milénários. Para Baudelaire, a modernidade é Paris, monstro fascinante e ambíguo, já adivinhado por Balzac e Victor Hugo e à espera de ser clinicamente desventrado por Zola” (Lourenço 1987: 183).

O mesmo ensaísta acrescenta:

“Antero Chamou a Baudelaire, Dante do Boulevard. Ignoramos se o epíteto é dele. Em todo o caso é o epíteto justo. Nos seus poemas a *città dolente* não é o sobrenatural reflexo dos dilaceramentos que abrem e anunciam o mundo moderno, mas a dor multiforme do parto ainda não terminado da Urbe-Megalopolis onde os três reinos de Dante se indistinguem, teatro de um heroísmo anónimo desconhecido das épocas passadas: é a cidade do gás, do carvão, do vapor, com seus ergástulos-fábricas e seus gladiadores-proletários, que a si mesmo se aparece como ambíguo inferno e não menos equívoco paraíso entreaberto à sombra (já então) do haxixe e do ópio. A *modernidade* é, pois, consciência positiva de uma realidade histórica nova [...]” (Lourenço 1987: 184).

Creemos que é inegável o acerto das afirmações do ensaísta de *Tempo e Poesia*. Mas, como muito bem notou Vieira Pimentel¹, o erro de Mourão-Ferreira foi atribuir a Lisboa o carácter de Cidade Moderna. A acção dos primeiros modernistas e a dos homens da *Presença*, a destes menos barulhenta mas mais ponderada (ou, como disse Eugénio Lisboa, mais “prudente”), visam um mesmo objectivo, a saber: agitar as águas lodosas de uma cultura esclerosada dominante em Portugal, nos inícios do século XX.

¹ Sobre a problemática da difícil classificação da revista *Presença* é importante ver a dissertação de Fernando Jorge Vieira Pimentel, intitulada *A poesia da “Presença” (1927 – 1940), tradição e modernidade*, nomeadamente o capítulo «O destino da “Presença”» [pp. 120–158], no qual o autor comenta as diversas posições vindas a lume sobre o valor e o *lugar* ocupado por esta revista coimbrã na história da Literatura Portuguesa. A propósito das concepções de David Mourão-Ferreira leia-se o que o Pimentel refere desde a página 121 à 126. Além dos dois autores referidos, outros houve que produziram importantes obras sobre o que foi o movimento da *Presença*. Podemos referir, a título de exemplo, Casais Monteiro (1972), Jorge de Sena (1977), João Gaspar Simões (1997), Eugénio Lisboa (1980) e Guimarães (1981).

Acresce ainda que “ser «absolutamente moderno» é para Rimbaud renunciar, como Nietzsche, à consolação ilusória de «além-mundos», é sintonizar-se como o camponês com a verdade da terra, aceitar a finitude ineliminável que nos constitui como um mistério mais fundo que o antigo Mistério.” (Lourenço 1987: 187). Na verdade, em Pessoa sobreabunda “a consciência do «mistério de existir» (Lourenço 1987: 188). Diante deste mistério, os modernistas não desvendaram o enigma. Apenas assumiram a absoluta consciência de que o enigma não é desvendável. A tradição construiu duas (pseudo)respostas apaziguantes: Deus e Razão. Ora sob o primado de um, ora sob o de outra, os séculos decorreram seguros, apesar das aparentes turbulências de momento. O Modernismo vem abalar esta segurança. Ainda nas palavras de Eduardo Lourenço, “O espírito da Modernidade é o de uma epopeia do Negativo,...” (Lourenço 1987: 186). Assim, a modernidade é agnóstica. Os homens do Modernismo viveram sem Deus. Eles estão para lá do apocalipse divino, protagonizado por Nietzsche, o grande preparador da modernidade. Mas o filósofo da *Origem da Tragédia* foi ateu. Viveu a negar Deus, retirando, desse modo, ao mundo supra-sensível toda a força actuante que lhe havia sido concedida pela filosofia platónica e pela tradição judaico-cristã (Heidegger 2002: 241-305). Lutou com o divino e venceu (pelo menos nisso acreditou). Assim, pode gritar: “Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matámos!” (Nietzsche 1984: 145-146).

Os homens que se seguem a esta proclamação são órfãos. Régio, porém, nunca renuncia à consolação ilusória de «além-mundos». Talvez seja neste aspecto que ele mais se afasta do Modernismo de *Orpheu*. A problemática relação de Régio com o Absoluto, com Deus constituirá, naturalmente, um dos assuntos sobre os quais reflectiremos ao longo deste estudo em que colocamos como obra de referência o diário de Régio, publicado postumamente sob o título de *Páginas do diário íntimo*.

Esta opção pelo estudo do diário regiano surge, antes de mais, na sequência do seminário de Literatura Portuguesa leccionado pela Professora Doutora Assunção Morais Monteiro sobre a problemática da produção diarística na Literatura Portuguesa. O estudo de *Páginas do diário íntimo* revelou-se particularmente interessante visto que, havendo muita literatura sobre a produção literária, e até mesmo não literária (como é o caso dos ensaios e dos desenhos), de José Régio, esta obra de carácter mais biográfico não tem sido objecto de longos e aturados trabalhos de análise – o que, à primeira vista, não deixa de ser paradoxal visto que o Autor foi frequentemente considerado e acusado de individualista, ou, como afirmou Jorge de Sena, de gravitar “em torno de um Sol interior” (Sena 1977: 89).

Feita esta opção, a noção de diário impõe-se como um dos temas a abordar. A questão da classificação genológica do diário tem-se colocado com grande frequência nos estudos literários contemporâneos. A grande questão que, neste domínio, colocamos vai para além da identificação das

características do diário como gênero do modo narrativo. Aquilo que questionaremos é, precisamente, a inclusão do diário nesse modo literário.

Béatrice Didier, em *Le journal intime*, problematiza a questão de saber se o diário, enquanto gênero de escrita autobiográfica, é uma escrita em liberdade (Didier 1991: 7). A nós interessa-nos, particularmente, a questão: “Escrita sincera?”. Queremos saber se o diário é um tipo de escrita reveladora do mistério do eu. Será o diário o lugar cimeiro da obstinada busca do eu, de um eu que se quer autêntico e único, numa busca lucidamente transparente? Um eu que busca a sua nudez radical, a sua unidade absoluta e a perfeita autenticidade de si para consigo e para com o mundo, seja ele o divino, o humano ou o natural? O nosso estudo procurará, naturalmente, resposta(s) a estas questões tendo em conta *Páginas do diário íntimo*.

Questionamo-nos se *Páginas do diário íntimo* será o testemunho ou a prova de um dos postulados chave do autor d’ *A velha casa*, ou seja, procuramos indagar se os textos que constituem este diário se instauram como um caso artístico superior correspondente a um caso humano superior, pela sua complexidade e riqueza. Recorde-se que um dos postulados sistematicamente reiterados por Régio, a propósito da Arte e do artista, é aquele que podemos ler em *Os Avisos do Destino*, na fórmula que Estêvão muitas vezes repetia: “*Não se fazem grandes autores com pequenos homens!*” (Régio 1980^b: 160).

Outra questão que se coloca é saber se a revelação do eu se dá (ou se dá de forma mais cabal) no diário ou nas várias obras literárias que o Autor foi escrevendo. Esta questão abre para a problemática da concepção regiana de Arte. Esta tem sido objecto de estudo de muitos críticos e já foi tratada, em diversos momentos, por vários dos nossos maiores e melhores ensaístas. A linha de abordagem que tem orientado esses estudos nem sempre é coincidente, nomeadamente no que se refere aos textos que da vasta produção de Régio são trabalhados. Há os que se têm atido aos textos de carácter eminentemente crítico. Dentro destes, há mesmo os que têm privilegiado apenas a produção ensaística de Régio no período da Presença. Outros têm procurado articular a produção literária, nomeadamente no que se refere à produção romanesca do Autor, com a teorização proposta nesses textos de crítica literária / artística.

Procura-se, neste ponto do trabalho, reflectir sobre a concepção de Arte à luz de *Páginas do diário íntimo*. Uma abordagem deste tipo implica um não só necessário mas também relevante diálogo entre os textos ensaísticos e o “ensaísmo” intra-diarístico. Avança-se, desde já, que o conceito “Arte”, ou melhor a tentativa de definição do conceito, aparece com elevada frequência em entradas do diário regiano. Como é que essas esparsas anotações diarísticas acompanham e reflectem a teorização proposta pelo Autor? Qual a sua relevância? Será que trazem à discussão novos aspectos ou apenas reforçam o já conhecido? São elas capazes de clarificar pontos sobre os quais ainda pairam sombras?

Optamos pelo estudo do diário na sua textualidade poética. Quer isto dizer que o alfa e o ómega deste trabalho serão sempre os vários textos que compõem *Páginas do diário íntimo*. Contudo, a nossa leitura não se restringirá a esta obra diarística. É suficiente percorrer com certa leveza as páginas desse diário para perceber que ele não é um objecto à parte. Pelo contrário, teremos oportunidade de o exemplificar, há relações profundas entre este e a vastíssima obra de Régio. Assim, procuraremos realçar intertextualidades como forma de mútuo esclarecimento. O diário faz luz sobre a obra e esta esclarece e, por vezes, justifica aquele.

É claro que aumentando o âmbito da análise, a complexidade também aumenta. Além do mais é importante perceber que a profusão de dados, ao mesmo tempo que torna cada vez mais “transparente” o tema (abordado a partir de perspectivas diversas e nas suas múltiplas facetas) torna-o também cada vez mais intransparente, cada vez mais difícil de definir. Esta complexidade transforma o tema numa espécie de caleidoscópio, dado que o tema é percebido de forma fragmentária e os fragmentos vão-se encadeando num jogo que parece não ter fim. Esta complexidade é devida à complexidade da obra regiana – tão vasta e tão rica. Ela é ainda acrescentada pela diversidade de abordagens a que essa obra tem sido submetida.

Assunção Monteiro afirma que é tarefa do leitor / estudioso do diário reconstruir a unidade do sujeito que o texto nos dá fragmentada (Monteiro 1994: 350). Este será, indubitavelmente, um dos caminhos. A nós parece-nos como via de acesso (teremos naturalmente de aceitar que elas são várias) a aceitação do fragmentário, como elemento essencial da formação do eu. Como afirmou Régio, a propósito de Mário Sá-Carneiro, a melhor biografia de que dispomos do autor é a que ele próprio nos deixou. Ora se essa biografia nos dá um eu marcadamente fragmentário, será possível ao crítico, num tempo posterior, (re)construir a unidade do eu? O caminho que escolhemos não é seguramente o mais fácil. Será, por ventura, o caminho estreito, no sentido dos evangelistas sinópticos. O nosso percurso de leitura de *Páginas do diário íntimo* será, pois, também assumidamente fragmentário. Podemos, deste modo, estar a correr o risco de seguir o ginete de Poussin du Terrail, o qual, montado por um decidido cavaleiro, saiu galopando em todas as direcções. Trata-se de algo bem rocambolesco, mas, naturalmente, pouco científico (Melo 1979: 13). Convém, portanto, clarificar que a aceitação do fragmentário ou, mais onticamente, do fragmento não entra em choque com o desejo de clareza. Entenda-se clareza, antes de mais, como aproximação desintoxicada, o que se traduz numa leitura transparente, pura, desinteressada, ou, nas palavras de Régio, simpática. Fazer uma leitura “simpática” da obra literária nunca pode, contudo, querer dizer fazer uma leitura acrítica.

Sintetizando, o nosso trabalho incluirá sete capítulos, divididos por três partes. Assim, começaremos por enquadrar Régio na época em que lhe coube viver, realçando as características culturais e literárias dessa época e reflectindo sobre o papel de Régio enquanto agente de divulgação e dinamização cultural e, mais especificamente, literária. Depois, apresentaremos uma breve biografia

do Autor, tendo como ponto de referência fundamental as entradas de *Páginas do diário íntimo*. Na segunda parte do nosso estudo (terceiro e quarto capítulos), problematizaremos a noção de diário, refletindo sobre a sua inclusão no universo literário, analisando as suas características definidoras enquanto tipologia textual específica e olhando criticamente para a sua origem e evolução (nomeadamente no que diz respeito à nossa literatura nacional). De seguida, analisaremos a concepção de diário para Régio, realçando a forma como o autor da *Confissão* entendeu a sua própria produção diarística. Os quinto, sexto e sétimo capítulos constituem a terceira e última parte deste nosso trabalho. Nesta parte, começaremos por reflectir sobre o binómio escrita e revelação, para, de seguida, procurarmos descobrir o que de si nos revela Régio em *Páginas do diário íntimo*. Desta reflexão partiremos para uma outra em que nos debruçaremos sobre a concepção de Arte para Régio e sobre a possibilidade do eu se revelar não pela escrita autobiográfica, mas pela ficcional. No último capítulo, analisaremos a tríade “loucura, silêncio e morte” como tentativas de resolução da necessidade do sujeito se revelar.

PRIMEIRA PARTE

JOSÉ RÉGIO E O SEU SÉCULO

1. O universo histórico, cultural e literário coevo de Régio

“Eu sou eu e a minha circunstância.”

Ortega y Gasset

“Algumas vezes quase tenho vontade de morrer por desgosto deste emaranhado beco sem saída que é o mundo de hoje.”

José Régio

Nunca o ser humano, sob pena de viver completamente alienado, escapa às marcas profundas do mundo em que vive. No caso dos escritores, para quem o mundo é sempre ponto de partida para a criação (mais mimética ou mais fantasiosa²), esta verdade geral ganha maior relevância. Como afirma Morão Correia, “ao verdadeiro escritor, como intérprete fiel da sociedade em que viveu, nunca podem passar despercebidas as preocupações filosóficas mais vincantes da sua época.” (Correia 1971: 432).

Mais concretamente, ao “verdadeiro escritor” nunca passam despercebidos os traços caracterizadores da humanidade que lhe é coeva. Durante o século XX, com a afirmação dos estudos sociais, o problema da relação com o(s) outro(s) ganhou estatuto de centralidade nas mais diversas manifestações culturais³. Também na literatura (a qual, como se sabe, é um sistema aberto e, como tal, em constante interacção sógnica com os restantes sistemas culturais) esta centralidade é atestada mesmo por autores que vivem conflituosamente esta relação com o(s) outro(s) ou com o seu mundo. Quando Sartre afirma “o inferno são os outros”, não deixa de lhes reconhecer um estatuto apenas comparável ao do Eu.

É consciente da importância do conhecimento da humanidade que com ele partilha o mundo que José Régio assegura “não pretendo eu alhear-me dos sentimentos humanos.” (Régio 2000^a: 95), para de seguida questionar retoricamente “Que seria um escritor alheio a eles?” (Régio 2000^a: 95).

² Sobre a articulação entre fantasia e realidade, Glória Bastos, partindo dos estudos de Kathryn Hume, defende que uma e outra são impulsos igualmente fundamentais para a génese da literatura. Eis as palavras de Glória Bastos:

“Ainda em relação a Kathryn Hume, gostaríamos de voltar a salientar que para esta autora todos os elementos descritos estão implicados no processo criativo, na medida em que «a literatura é um produto de dois impulsos. Estes são a *mimesis*, sentida com desejo de imitar [...] e a *fantasia*, o desejo de transformar os dados e modificar a realidade» (*op. Cit.:20*). Continuando a sua argumentação, afirma que nenhum desses impulsos poderá ser considerado como o mais importante mas só ambos, em permanente interacção, permitirão compreender o fenómeno literário na sua globalidade.” (Bastos 1994: 117-118).

³ O século XX foi testemunha de profundas transformações sócio-políticas (em grande parte, geradoras e simultaneamente geradas pelas duas Grandes Guerras) e, se nos alvares do século foi evidente a contestação (já iniciada no período finessesecular) das manifestações culturais *filiadas* numa sociologia positivista, nos meados do mesmo século, a arte voltou a manifestar inequívocas preocupações sociais, como bem o manifesta o movimento Neo-realista.

O que faremos, nas páginas que se seguem, não é, nem pode ser, mais do que um sumaríssimo apontamento sobre o século XX. Aquilo que aqui importa focar é a relação de José Régio com os acontecimentos (e também com os homens – protagonistas mais ou menos directos desses acontecimentos) que lhe foram coevos. Ou, mais especificamente, importa dar nota dos dados que os textos regianos, nomeadamente as *Páginas do diário íntimo*, nos apresentam em relação ao tema do relacionamento do Autor com o (seu) mundo. Começaremos por uma visão global, tendo principalmente em conta o desfiar de acontecimentos que ocorreram na Europa. De seguida, olharemos para a realidade portuguesa, procurando destacar a relação que Régio estabelece com os acontecimentos histórico-políticos que marcam os anos do século XX em que viveu. Finalmente realçaremos, de modo particular, o papel do autor de *Poemas de Deus e do Diabo* no nosso universo cultural, e, mais especificamente, literário.

1.1 A cultura ocidental na estrada de Tebas

“Nós, civilizações, sabemos que somos mortais.”
Paul Valéry

Se o caminho que a cultura ocidental tinha percorrido na segunda metade do século XIX provocou uma fé incondicional nos poderes da razão e na capacidade da ciência e da evolução tecnológica para dar ao homem a felicidade total⁴, os acontecimentos do início do século XX demonstraram o falhanço dessa crença. Neste momento histórico, o homem – tal como o herói do mito referente à cidade grega que serviu de cenário à tragédia de Sófocles – volta a encontrar-se diante da Esfinge.

Como afirma Eugénio Lisboa, o ano de 1914 marca o início, pelo menos de uma forma inequívoca, dizemos nós, da decadência da Europa e da civilização ocidental tal como a tínhamos herdado do século pretérito. Podemos aqui recordar que o parricídio ocorrido em *Édipo Rei* representa simbolicamente a morte da cultura dos séculos passados (Sófocles 1992). Efectivamente, a Grande Guerra, esse “massacre metódico de toda uma juventude nas trincheiras europeias” (Lisboa 1977: 14)⁵, significa a derrota da razão face ao poder arbitrário da força, das armas e da morte. Como consequência deste acontecimento trágico, o autor atrás referido aponta “a morte da fé nos deuses que, pouco antes, triunfavam: a ciência, a razão e o progresso.” (Lisboa 1977: 14). Parece-nos que se

⁴ É interessante notar que a euforia, nos finais do século XIX, é eminentemente científico-tecnológica – ainda motivada pelo positivismo e pelo naturalismo e (ainda) seduzida pelas teorias evolucionistas de Spencer e Darwin. Por oposição, nos planos cultural e filosófico, e especificamente no plano literário, instaura-se um pessimismo finessecular, bem evidente com o Simbolismo, e no caso português, com o Decadentismo, do qual António Nobre foi a voz sem igual.

⁵ Sobre este tema, leia-se, de igual modo e com igual proveito, o livro do mesmo autor intitulado *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo* (Lisboa 1980).

aplicam a este trágico acontecimento as seguintes palavras do “irmão do meio”, personagem do conto “Os três vingadores ou nova história de Roberto do Diabo”:

“Dominamos os engenhos, os aparelhos, dominamos em parte as forças da Natureza. Mais difícil, porém, nos é dominarmo-nos a nós, e de pouco nos serve reconhecê-lo! Muitas vezes, connosco ou uns com os outros, nos agitamos como cegos desvairados, falamos como doidos que as palavras traem, incapazes de aprenderem sequer a lucidez implicada na sua própria loucura...” (Régio 2000^b: 251)⁶.

A Grande Guerra é realmente um marco epocal⁷. Ela é o nó górdio do encontro na estrada de Tebas (Schmidt 1995). Ela é a parte visível do icebergue da impossibilidade de encontrar um fundamento para os valores e da conseqüente crise e destruição destes. Recorde-se que o pensamento niilista de Nietzsche decorre de uma análise da cultura que parte da crise dos valores para a sua gênese. O colapso das crenças que sustentaram a cultura moderna dá-se com a afirmação da morte de Deus. A problemática da crise dos valores percorre já a literatura das décadas finais do século XIX e, particularmente, os romances de Dostoievski, que coloca todos os seus heróis sob o estigma da célebre fórmula que uma personagem pronuncia a propósito de Ivan Karamazov: “Se Deus não existe, tudo é permitido”.

A exaltação do indivíduo, do homem como sujeito individual, e do seu quotidiano trágico (mais tarde, a própria tragédia será náusea), segundo a lição de Bergson e de Kierkegaard, como também de Rimbaud e Nietzsche, despertou na consciência do século jovem uma hostilidade ao passado e um avassalador desejo de transformação radical. Este foi o momento em que toda a humanidade se encontrou numa encruzilhada vital. Foi um momento de entropia, um final de ciclo, que abriu o século XX a uma situação de crise cujo retrato nos foi soberbamente apresentado por grandes romancistas, como Proust, Joyce, Kafka ou Céline.

O espírito de final de ciclo anima (no sentido etimológico de “dar alma”) as vanguardas dos inícios do século passado. Na verdade, todos os movimentos vanguardistas deste período militam contra uma visão demasiado realista e vulgar da vida, todos eles se levantam contra uma concepção unidimensional da existência. E, finalmente, todos eles querem destruir qualquer possibilidade de continuação de um passado miserando, que se caracteriza por ser positivista e materialista para os filósofos, determinista para os físicos, naturalista para os escritores e impressionista para os pintores. Mas essas vanguardas, apesar de todas as suas façanhas, falham esta que é a sua grande meta programática. A intenção destruidora das primeiras décadas, prolongada para cá da guerra, volve-se

⁶ É com estas palavras, colocadas na voz do irmão do meio, aquele que “sabe falar”, que José Régio, estudioso atento e perspicaz, parece definir o homem do seu tempo.

⁷ Não há neste trabalho espaço para desenvolver uma reflexão sobre o conceito de época. Diga-se apenas que se trata de uma noção fundamental cuja elaboração se deve à historiografia moderna (a qual é também responsável pela conseqüente caracterização da modernidade a partir do seu valor de época inaugural) e que poderemos definir como um período de tempo entre dois marcos sucessivos.

construtura. Depois da rebeldia vanguardista e da(s) tempestade(s) por ela gerada(s), o mar da cultura ocidental recupera a sua serenidade ondulatória que, em grande parte, engata com o passado.

Mas não há que ser demasiado ingénuo para acreditar que tudo voltou a ser como era dantes. A primeira Grande Guerra (nos planos político, histórico, social, económico, geográfico – no fundo, em todos os planos da vida humana) e os movimentos vanguardistas (no plano cultural, principalmente) mudaram o mundo. E, mesmo que à superfície, nalguns domínios, essa mudança não seja claramente perceptível, ela está lá nos níveis *subterrâneos*, como gostaria de dizer Dostoievski. Que a primeira Guerra Mundial marca o fim da civilização do século XIX torna-se evidente até porque, como afirma Pierre Léon, é claro que o retorno à paz não será “um retorno aos equilíbrios de antes da guerra.” (Léon 1982: 6). Como sintetiza o autor citado, “A guerra não criou um mundo fraterno, mas criou bruscamente um mundo novo.” (Léon 1982: 71).

À guerra segue-se a fragmentação dos espaços políticos e económicos. A revolução russa de 1917 abre a porta ao desmembramento dos grandes impérios. À fragmentação dos espaços corresponde o espaço aberto dos «anos loucos». É a época do culto da velocidade. À loucura dos anos vinte sucede a grande depressão económica. Esta, invadindo a Europa, abre um longo período de encerramento dos espaços que proporcionará o eclodir das revoluções nacionalistas. Na verdade, o pessimismo é a corrente dominante do pensamento europeu de entre as duas guerras (nomeadamente no pensamento francês – como em Valéry, Drieu la Rochelle e Malraux). Sem ter aprendido a lição, passados vinte anos, o mundo encontra-se novamente numa guerra profundamente destruidora. No fim da segunda Grande Guerra, a Europa está arruinada. A ruína da Europa deixa frente a frente duas grandes potências – os Estados Unidos da América e a União Soviética, que durante anos travarão uma «guerra fria». Também Régio, a meio do século, olha o mundo com profundo pessimismo. Eis a radiografia que, a 12 de Dezembro de 1950, José Régio faz “ao mundo de hoje”:

“Poderá parecer que me não preocupo com os graves problemas do mundo em que vivo... No entanto, algumas vezes quase tenho vontade de morrer por desgosto deste emaranhado beco sem saída que é o mundo de hoje. Se pudesse aderir fosse ao que fosse! Crer no quer que fosse! Mas como?! Não creio no marxismo, que me parece mutilar o homem: quer por desconhecimento, quer por deliberação. Menos creio na Rússia de Staline, que, à sombra duma ideologia internacionalista, criou um novo imperialismo; e um imperialismo de bárbaros. Detesto o capitalismo, com todas as suas monstruosas aquisições. A América – única força capaz de se opor à Rússia – oferece um confuso espectáculo em que se debatem aspirações porventura generosas com um superindustrialismo cego, um tecnicismo desvairado e sufocante, um insaciável anseio de prazeres materiais, cultura fácil, vida vertiginosa, sensações intensas e superficiais... O terror da China pesa sobre a Europa. A França está velha e podre – apesar de insistir na pretensão ao primado da cultura europeia. Exausta de lutas, só quer, no fundo, um pouco de repouso e de prazer. A Inglaterra está pobre, e a contas com os seus próprios problemas. (Todavia, ainda é de lá que nos vem a esperança dum socialismo inteligente e humano!) A hostilidade profunda que a separa da América dificilmente permitirá uma colaboração que poderia ser muito fecunda. A Alemanha..., não recairá no fascismo desde que lhe permitam soerguer-se um pouco? Não abraçará qualquer mística de desforra? A Espanha, quando liberta do palhaço que a domina, – poderá atingir qualquer unidade? A guerra civil revolve-se-lhe continuamente nas entranhas... E o resto da Europa é neutro, – dada a sua importância perante o que se avizinha ou se receia. Nesta desorientação e neste egoísmo gerais, o Catolicismo, com o poder que ainda mantém, poderia ser um refúgio e um contraveneno. Infelizmente, apesar de todas as espectaculosas fachadas, a Igreja esterilizou-se à falta de fermento místico. Palavras, congressos, paradas... – nada poderá salvar o Catolicismo da segura

interior que o mina, se nele não surgem novos Santos; novos Apóstolos do Cristo de sempre, que é o dos Evangelhos. Sem uma acção verdadeiramente cristã, – de nada servirá à Igreja Católica o poder temporal que tão avidamente solicita. E eis o mundo em que vivemos, e em que ainda sonhamos – nós, os artistas – criar ou contemplar um pouco de beleza...” (Régio 2000^a: 176-177).

A citação é longa, mas parece-nos importante recuperá-la na íntegra, dada a profundidade de análise que o Autor revela – além de demonstrar que nunca Régio viveu (como muitos reiteradamente repetiram) numa “torre de marfim”, absorto no seu “eu” e completamente alheado do mundo. Mas deste aspecto falaremos já a seguir.

1.2. Portugal, a Tebas *mediocritas* – um país oprimido

“Mas que era afinal o Humanismo? Era o amor aos homens, nada mais, nada menos, e por isso mesmo era também uma política, uma atitude de revolta contra tudo quanto mancha e desonra a ideia de Homem.”

Thomas Mann

Se a Europa, como acabámos de referir, viveu um período de grande tragicidade, durante a primeira metade do século XX, Portugal (um país que já entrara no século claramente atrasado), após o falhanço da Primeira República, entra num longo período de opressão. É inegável que a actuação da ditadura salazarista conduzirá o país para uma profunda mediocridade. Esta nossa (fatídica) mediocridade foi traduzida por Eduardo Lourenço na pergunta com que inicia o seu ensaio “«Presença» ou a contra-revolução do Modernismo Português”: “Haverá países onde as grandes revoluções sejam obrigatoriamente pequenas?” (Lourenço 1987: 143). Felizmente, alguns houve que lutaram contra essa mediocridade – o nome de Régio encontra-se seguramente entre estes.

É sabido que o autor de *Mas Deus é grande* foi acusado de egocentrismo (ou melhor, de egotismo, solipsismo e *umbicalismo*) e, em consequência, de desatenção e desinteresse pelos problemas sociais⁸. E, na mesma linha crítica, a arte de Régio foi catalogada como parnasiana. Também é verdade que mais recentemente algumas vozes, às quais um certo distanciamento temporal dá maior clarividência, têm insistido na injustiça presente em tais críticas. Quanto a nós, afirmamos que qualquer leitura séria (logo, desprovida de preconceitos) da vida e da obra de José Régio conduz necessariamente à conclusão de que o Autor foi um humanista – na linha da definição (tão simples e tão cabal) apresentada na *Montanha Mágica*, obra prima de Thomas Mann, e que colocámos em epígrafe nesta parte do trabalho.

⁸ Neste âmbito é particularmente relevante a relação de Régio com a geração Neo-realista. Desta relação, que na realidade foi conflituosa, falaremos mais adiante, num dos pontos referentes à Arte.

Como acabámos de referir, “o amor aos homens” marca, de forma indelével (e, por vezes, inefável), a obra regiana, sendo uma das características definidoras da personalidade do seu Autor⁹. Sempre lúcido na análise que vai fazendo de si mesmo, Régio dá-nos conta deste amor numa carta escrita a José Marinho, em que confia “Sou, cada vez mais, um homem capaz de amar profundamente os homens, mas incapaz de os tratar sem franqueza e sem espírito crítico.” (Régio 2000^a: 67).

Não é um amor “piegas” – passe o termo mais banal. É um amor exigente¹⁰; por isso, profundo. Este “amor aos homens” ombreia com o amor à verdade e, por conseguinte, com o primado do exercício activo, livre e cooperante do espírito crítico. Logo após a frase acima citada, José Régio escreve: “Ah, como nós estamos num tempo em que é preciso defender o amor místico da Verdade, e o espírito crítico sem o qual tal amor não é senão fanatismo!” (Régio 2000^a: 67).

No seu tempo, o poeta de *A chaga do lado* foi, de entre os homens de letras mais célebres, aquele que mais vincadamente lutou contra a dissolução do homem na “massa” social. E é por isso que ele se tornou um escolho no caminho Neo-realista.

A este propósito é muito interessante acompanhar o percurso de João (irmão mais velho de Lélito, em *A velha casa*). Rememoramos o percurso desta personagem: ela passa (evolui?) da defesa de uma intervenção directa e forte na sociedade (nas massas sociais), para a apologia da necessidade de transformar o homem para que a transformação social possa ocorrer. No seu discurso aos camaradas (o qual ocupa parte significativa do décimo quarto capítulo de *Os avisos do destino* – terceiro volume de *A velha casa*), João Trigueiros declara:

“Sustento eu, porque mo ensinou a experiência, que nos desconhecemos, nós, e desconhecemos o homem! Estudamos e condenamos os regimes, as instituições, as leis, os costumes, as sociedades, – – reduzimos tudo a sociologia, a economia, a política. Sonhamos criar um mundo novo e um homem novo pela transformação de toda a maquinaria social. Mas, tendo desviado para os fenómenos sociais todas as nossas atenções, esquecemo-nos de que, sendo tudo inventado, executado, dirigido, mantido por homens e para homens, no próprio homem está a base e o gérmen de tudo. Por isso o conhecimento do homem deveria ser o mais necessário dos nossos conhecimentos; o seu estudo o mais persistente dos nossos estudos.” (Régio 1980^b: 402-403)¹¹.

⁹ Mais adiante, salientaremos a insistência de Régio em afirmar que o “falar de si” só tem valor porque é simultaneamente falar de todos os homens. Para já fiquemos com dois versos do “Poema do Silêncio”:

“Neste meu vão assalto a nem sei que felicidade,
Lutava um homem pela humanidade.” (Régio 1927: 6)

¹⁰ É um amor que se traduz em actos. Veja-se o caso, relatado pelo próprio José Régio em *PDÍ*, a propósito de um homem que lhe pede dinheiro. Eis o pesaroso registo com que o diarista encerra este caso:

“O homem que me pedia dinheiro emprestado, e a quem emprestei 1300\$00, nunca mais me escreveu. Ser-me-ia isso indiferente, se me também não magoasse o haver sido tão grosseiramente enganado. Aliás, só a primeira carta verdadeiramente me enganou. As seguintes já revelavam por de mais o pobre estofado de quem as escrevia.” (Régio 2000^a: 207).

¹¹ É inegável que há neste discurso um forte paralelismo com o liberalismo garrettiano. Recorde-se que o introdutor do Romantismo em Portugal afirmara:

Naturalmente, o orador termina com um apelo:

“Peço-vos porém, ou peço a nós todos, uma realidade interior coerente com a realidade exterior que sonhamos implantar. É em cada um de nós que o homem novo tem de nascer! em cada um de nós que o mundo novo se há-de gerar. E então, sim, seremos dignos da grande empresa a que já nos estamos abalançando, – que é de transformar todas as condições sociais e políticas de modo a poder impor-se, e manter-se, a sociedade melhor já existente dentro de cada um de nós.” (Régio 1980^b:408).

Estas palavras comungam da mesma ideologia que Régio – ele mesmo – foi reiteradamente afirmando. No conhecido texto “Introdução a uma obra”, podemos ler:

“Algum dia se compreenderá que a idolatria da Técnica – poderosa deusa recente – se alia ao preconceito do Colectivo – ídolo não menos actual – para encabeçarem neste adiantado meado de século um conhecimento que se me afigura essencial ao bom êxito seja de que reformas: o conhecimento do próprio indivíduo humano.” (Régio 1969: 119).

A revolução social incide no homem. Ela tem de haurir forças no indivíduo. Tem de brotar da “realidade interior” a que se referiu João Trigueiros.

Não admira, pois, a satisfação com que o jovem estudante coimbrão, que ainda não tinha publicado os *Poemas de Deus e do Diabo*, recebeu a seguinte qualificação, registada no seu diário a 25 de Março de 1924: “Ontem, o Santa Rita teve uma frase feliz sobre a minha personalidade literária: «Você é um realista da alma».” (Régio 2000^a: 46).

É sabido que, depois do fracasso da Primeira República, com o golpe de 28 de Maio de 1926, tem início o longo período de ditadura salazarista. Em reacção ao ambiente de repressão que então se gerou, surgem escritores (na maior parte agregados pelo ideário comunista) que de forma bastante temerária se comprometem na luta político-social. Régio nunca lhes negou esse direito, nem tão-pouco os excluiu *a priori* da “literatura viva”¹². O que o poeta de *Mas Deus é grande* reiteradamente afirma é que nada do que é humano é, ou pode ser, alheio à literatura:

“Nada do humano é alheio à literatura. O homem individual e o homem social, o homem moral e o homem metafísico, o homem religioso e o homem político, o homem da razão e o homem obscuro, o

“O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei das suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los de formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio de seus próprios passatempos, - a missão do literato, do poeta.” (Garrett 1974: 41).

¹² A este propósito, leia-se o artigo (manifesto) intitulado “Literatura livresca e literatura viva” que Régio escreveu no número 9 da revista *Presença*. Na segunda página do referido número da revista coimbrã, pode-se ler:

“Quer isto dizer que as preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética – hão de, forçosamente ser banidas da Obra de Arte? De modo nenhum. [...] O artista é homem, e é na sua humanidade que a arte aprofunda raízes. As obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima. E a paixão política, a paixão patriótica, a paixão religiosa, como a paixão por uma ideia ou por um sêr humano – podem inspirar grandes e puras Obras de Arte.” [respeita-se a ortografia original].

homem animal e o homem angélico – todos os homens, revelados ou a revelar, são objecto da literatura.” (Régio 1969: 169).

É por esta razão que, quando fala de arte-pela-arte, José Régio não se está a referir a uma arte parnasiana, fechada na sua torre de marfim. Ele explicita:

“Eu não defendo a arte-pela-arte senão dando a esta expressão um significado que nunca os meus adversários se esforçaram um pouco por entender. Para mim, a Arte é livre – precisamente na medida em que depende do essencial profundo do artista. [...] toda a obra de arte sincera é, consciente ou inconscientemente, propaganda: mas propaganda, tão-só, do que o artista profundamente sente, pensa, quer.” (Régio 2000^a: 142).

Há ainda a acrescentar que, para Régio, entre o eu e o mundo não se estabelece uma oposição, uma barreira intransponível. Ele próprio o afirma incessantemente – por exemplo numa carta escrita a António Sérgio publicada no número 528 (de 25 de Setembro de 1937) da *Seara Nova*:

“Eu só quero dizer que nunca eu vi o eu como um fim, mas como um meio. Nunca o particular me apareceu como existindo suficientemente e independentemente em si: mas como sendo uma parcial manifestação do geral. Nunca, em última análise, o um se me afigurou oposto aos outros, senão na medida em que não sabemos ver a identidade humana real através das diferenças circunstanciais aparentes. Nunca o eu e o mundo se me mostraram irredutíveis.” (Régio 1999: 63-64).

São efectivamente inúmeras as vezes em que Régio procura esclarecer este seu ponto de vista segundo o qual, na Arte, não existe uma oposição inelutável entre o eu e o mundo. Bem pelo contrário, o Autor sempre entendeu que só é relevante falar de si, quando esse discurso vence as fronteiras do individual e se torna um discurso do humano. Ou seja, Régio postula que é pelo conhecimento do eu que se torna possível o conhecimento / a compreensão do(s) outro(s). Esta é, aliás, a terceira conclusão que ele aponta no final da reflexão autocrítica que intitulou “Introdução a uma Obra”:

“Todo o artista fala dos outros quando de si, e de si quando dos outros, porque através dum homem, que é, fala do homem. Toda a criação artística é, por um lado, fundamentalmente subjectiva, por outro, (e na medida em que atinge não só a intemporalidade, não só a universalidade, como também a simultaneamente diversa e uma realidade humana) fundamentalmente objectiva. Pelo simples facto de ser homem, todo o homem, por excepcional que seja, fala do homem ao falar de si.” (Régio 1969: 169).

É com este espírito que ele se dirige ao “mestre” [António Sérgio], nos seguintes termos.

“Ora é por aqui, prezado mestre, que defendo o individualismo; que aceito o culto do eu; que o subjectivismo me não repugna. Ama-te a ti próprio, odeia-te a ti próprio, freqüenta-te a ti próprio; estuda-te, critica-te, conhece-te; e o mundo abrir-se-te-á. Pois como conheceríamos o mundo, – e por estas palavras designo aqui tudo o que existe – se dêle não tivéssemos as nossas sensações, as nossas impressões, as nossas ideias, e a nossa faculdade de conhecer e corrigir estas próprias? A objectividade não é senão um esforço e uma conquista nossos, – pessoais. E como poderíamos conhecer os homens se nos não conhecêssemos a nós mesmos, como poderíamos tocá-los sem a nós mesmos nos havermos odiado e amado? Ainda nada, afinal, substituiu a introspecção na alta psicologia, por mais arriscado que seja o método introspectivo; o que quer dizer que o estudo de nós próprios e o dos outros indissolúvelmente se relacionam.” (Régio 1999: 64-65)¹³.

¹³ [Respeita-se a ortografia com que o texto foi publicado]. Na “Introdução a uma Obra”, Régio explicita que “No fim e ao cabo sempre a psicologia é o conhecimento do homem pelo mesmo homem, e toda a literatura tende ou ajuda ao conhecimento do homem, e jamais o homem esgota o conhecimento de si mesmo.” (Régio 1969: 163).

Por outro lado, se é verdade que Régio nunca foi o escritor comprometido (*engagé*) que outros queriam que ele fosse, também há factos que provam a sua participação política norteadada pela defesa dos valores democráticos. A este facto se refere o ensaísta Eugénio Lisboa num dos seus estudos sobre a vida e a obra do poeta de *Fado*.

“Embora não militante, Régio sempre se considerara abertamente um social-democrata, admirador de Sérgio, e nunca hesitara em defender, com clareza e firmeza, pontos de vista obviamente hostis ao regime vigente. No jornal de Portalegre *A Rebeca*, na *República* e em vários outros publicou ele desassombrosos depoimentos que não deixam dúvidas quanto às suas inclinações... Perguntámos-lhe uma vez a que atribuíamos o nunca ter sofrido, como funcionário, as «naturais» represálias que deveriam ter suscitado algumas das suas atitudes. Respondeu-nos que, francamente, não sabia. Várias vezes, ao redigir certos artigos, o fizera consciente dos riscos que eles implicavam. Mas tinha resolvido aceitá-los. Com um sorriso fino comentava que talvez, «lá em cima», houvesse alguém que gostasse dos seus livros. Daí a benevolência... Quem sabe!” (Lisboa 1986: 112).

Há uma passagem, registada no diário a 4 de Janeiro de 1949, que faz parte de uma carta a Armindo Rodrigues (em resposta ao convite para colaborar na revista *Vértice*, – “revista de tendências comunizantes”), que é explícita em relação às posições ideológicas e políticas de Régio. Aí afirma peremptoriamente: “Considero-me eu próprio, em política, um avançado, pois me considero democrata, socialista, e cristão: três características, quanto a mim, do «permanentemente avançado», – as quais muita gente considera inconciliáveis; mas eu não.” (Régio 2000^a: 142).

Este é, sem dúvida, o ideário político de José Régio. E é em defesa destes princípios que o escritor toma, em variadas ocasiões, posições públicas¹⁴. Por exemplo, Régio confidencia ao seu diário (em Junho de 1937) que se envolveu, quando se pronunciou a favor do colega “professor Alberto Miranda” (Régio 2000^a: 60-61) num inquérito que fora instaurado a este último. Mais tarde, já em Outubro desse mesmo ano, o diarista refere que o professor Miranda fora condenado a um ano de inactividade sem vencimento. E Régio acrescenta que corre um inquérito aos seus actos, tomados na sequência da acusação ao colega.

Também no mesmo ano, José Marinho esteve preso no Aljube de Lisboa (Régio 2000^a:64). A propósito desta prisão, numa entrada datada de 31 de Julho de 1937, o diarista refere explicitamente o

¹⁴ Mesmo quando não surgiam manifestações exteriores da preocupação política de Régio, isso não significa alheamento perante o estado do país. Por exemplo, a leitura que José Régio apresenta no seu diário do caso da demissão do reitor do liceu de Portalegre, o Dr. Albino Honório de Freitas, é reveladora de uma consciência atenta e crítica a essa realidade política do Portugal de então. O diarista conclui do seguinte modo a sua reflexão sobre o caso:

“Este incidente que pode parecer mínimo – é singularmente representativo do que, no meu entender, se tornou o maior vício da actual situação política: *o não querer ver claro, a vontade de esconder os buracos, o convite à subserviência e à hipocrisia!* Resultado: triunfo do *formalista* sobre o *cumpridor*, e da aparência de remédio sobre a autêntica vontade de remediar. Já temos outro Reitor, que nos maça com picuinhas da lei, e parece espantosamente indiferente aos verdadeiros e perpétuos problemas da direcção duma casa de ensino. Assim se moraliza, – neste ano lectivo de 1953-1954. Toda a gente sabe que a Revolução de 28 de Maio foi, sobretudo, empreendida com o fim de pôr tudo em ordem, *moralizando*.” (Régio 2000^a: 259).

seu “ódio a certos *importantes* da actual situação política.” (Régio 2000^a: 64). E acrescenta que esse ódio era “intenso como nunca supus pudessem ser os meus ódios de raiz política.” (Régio 2000^a: 64).

Mais tarde, justificando as razões que o levaram a dar a cara em favor da candidatura do General Norton de Matos (estávamos no ano de 1949), José Régio enumera:

“Primeiro, a consciência de que o meu nome me impunha – e em idênticas circunstâncias voltará a impor – uma certa acção em favor dos meus ideais ético-políticos.

Segundo, uma certa fraqueza sentimental perante os que de mim esperavam qualquer actividade, e me convidavam a ela. Dificilmente suportaria a ideia de os desiludir de todo.

Verdadeira paixão, nunca a pus, portanto, nessa minha aliás escassa actuação como político; ou, se pus essa paixão, foi contra coisas que, do ponto de vista moral, condeno e odeio. O ponto de vista moral será sempre fulcro de qualquer minha actividade social e política. Quem, porém, de tudo isto concluísse qualquer falta de sinceridade nessas minhas intervenções, não faria senão um pobre juízo simplista.” (Régio 2000^a: 148-149).

Infelizmente, os juízos simplistas abundaram, nomeadamente por parte daqueles que sempre tiveram dificuldade em lidar com a liberdade individual.

Tendo anuído ao pedido de colaboração na *Seara Nova* que lhe foi endereçado pelo Capitão Augusto Casimiro e pelo Dr. Rogério Fernandes, Régio, em resposta a este último, afirma mais uma vez a sua independência e declara:

“Combato, geralmente, o dogmatismo, e não quero compartilhar dele eu próprio. Esforço-me por compreender posições que posso eu próprio não aceitar, ou não aceitar integralmente. Desconfio da aceitação integral seja de que doutrina for, pois nenhuma doutrina (a não ser que revelada pelo Espírito Santo) pode aspirar senão a uma relativa verdade. O Progresso, para mim, não pode ser senão uma contínua tentativa de correcção e alargamento.” (Régio 2000^a: 357).

Em suma, Eis José Régio, um escritor que, servindo-nos da fina sensibilidade de Matilde Rosa Araújo, podemos apresentar como “o estranho, o solitário, o original, foi o homem humaníssimo, fraterno, convivente, que sabia *dolorosamente* o que estava e para que estava a escolher.” (Araújo 1971:420).

1.3. A intervenção de Régio na cultura (e na literatura) portuguesa: o pedagogo do Modernismo.

“Espiritualizar a sua época é algo que vale a pena fazer”
Oscar Wilde

Acabámos de refutar as críticas segundo as quais José Régio viveu narcisicamente enclausurado na torre de marfim do seu eu. Reafirmamos que tal posicionamento crítico não é aceitável. É, porém, verdade que o escritor vilacondense não foi um “escritor comprometido”. A sua acção pública foi essencialmente cultural. No desenvolver desta acção é particularmente relevante a

enorme quantidade de artigos que o Autor publicou em jornais e revistas do seu tempo – em particular na *Presença* de que foi fundador e director.

Ainda jovem estudante em Coimbra, José Régio evidencia-se pela actualidade da sua cultura literária¹⁵. E impõe-se, desde esses anos, como uma influência para os seus discípulos, sem que isso ocorra por sua deliberada intenção ou na sequência de um qualquer programa (de promoção pessoal). Das vivências de Régio em Coimbra nos dá longamente notícia Eugénio Lisboa, no seu *José Régio: a obra e o homem* (Lisboa 1986: 45-67). Importa complementar o que este atento estudioso do prosador de *A velha casa* aí refere com alguns registos retirados de *Páginas do diário íntimo*. Neste sentido, comecemos por referir que em Março de 1925, estudante em Coimbra, Régio regista do seu diário;

“- Revolução futurista no nosso meio intelectual de meia dúzia... Nomes: Mário Coutinho, António de Navarro, José Régio, Abel Almada, Celestino Gomes, Alberto de Serpa,...
Manifestações: um manifesto irritante e uma conferência pateadíssima...
Projectos – Uma Revista – Sol – e a independência da Arte nacional...
Alguns momentos de nervos, algumas conversas interessantes, muita ingenuidade, muita leviandade, algum fumo no ar...” (Régio 2000^a: 51).

Na verdade, vários são os testemunhos dos colegas de Coimbra que referem o primordial papel que Régio teve como divulgador dos novos poetas do *Orpheu*¹⁶, bem como daqueles escritores que ficarão conhecidos como os grandes vultos literários da primeira metade do século XX (nomeadamente os de língua francesa, como Marcel Proust, André Gide, Apollinaire)¹⁷.

Como primeiro grande testemunho de reconhecimento dos poetas de *Orpheu*, Régio defende, em 1925, a sua dissertação apresentada na Universidade de Coimbra com vista à obtenção da licenciatura na Secção de Filologia Românica, e que mais tarde publicará com o título *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*.

Olhando retrospectivamente a época de que vimos falando, Miguel Torga dirá:

“À semelhança do que aconteceu noutros países o protoplasma literário divide-se. Dum lado, a ronceira tradição clássica, arcaizante, bem falante, rançosa e maciça. Do outro, a arrojada inquietação consumidora, nauseante e suicida. Um vento subversivo sopra das fronteiras. E, se muitos o não sentem, há um escol que se deixa trespassar por ele, e afina o sopro criador pelas suas rajadas.” (Torga 1969: 89).

Rasgando o manto morto do rançoso ambiente nacional surge o *Orpheu* como uma reacção orgástica – de plena exaltação dos sentidos. O *Orpheu* é, como sobejamente se tem dito, o marco fundamental na história cultural do século XX português. Sendo um corte veemente com o passado,

¹⁵ Para um estudo das principais características definidoras da Literatura Portuguesa durante o século XX, pode ler-se, entre muita outra bibliografia, o capítulo “7ª época – época contemporânea” da *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes.

¹⁶ No terceiro número da revista *Presença*, José Régio destaca “três nomes” – Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. (Régio 1927^b: 1).

¹⁷ Meramente a título de exemplo, pode ler-se o que João Gaspar Simões registou (em 1950) nos *Retratos de Poetas que conheci* (Simões 1974: 46-49).

esta nova poesia é um claro passar para além. Todas as restantes manifestações artísticas, comparadas à arte desta efémera revista, são pequenos sismos junto de um enorme vulcão em plena erupção.

No *Orpheu* surge a primeira poesia, no Portugal do século XX, que “responde” ao novo mundo, marcado por uma complexidade ruidosa, por uma diversidade mecânica, por uma celeridade assassina e por uma perplexa dispersão intrínseca. De facto, afirma Álvaro Manuel Machado:

“a poesia modernista dos poetas de *Orpheu* teve muito de atitude puramente vital, tão inventiva como demolidora, tão aberta e pujante como acrítica, sobretudo em Almada e em Pessoa-Álvaro de Campos – atitude em que a fragmentação do eu corresponde à própria fragmentação imposta pela força vital e em que o moderno é sobretudo o imediatamente *novo*, ou melhor, o iniciático, e o iniciático visual, inclusivamente ao nível duma invenção verbal que utiliza a imagem como puro dinamismo.” (Machado 1977: 7).

Afastando-se de um nacionalismo de vistas curtas, nasce, com o grupo liderado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, uma literatura de pretensões claramente europeias, de afirmação de Portugal no mundo. Neste sentido, Nuno Júdice afirma que “tem aqui início o sonho de uma dimensão internacional da literatura portuguesa.” (Júdice 1986: 46).

Orpheu reinventou a palavra poética¹⁸ que pôs ao serviço de uma nova arte. A língua que surge com os jovens poetas agregados por este projecto lisboeta é profundamente criativa e criadora, isto é, capaz de modificar. A linguagem poética dos homens de “Orpheu” atinge píncaros de inauditismo que, de modo algum, passaram despercebidos no estagnado meio literário nacional. Ao escândalo provocado pelos jovens poetas respondeu a crítica acusando-os de loucos¹⁹.

Sobre a nova arte, Régio afirma que ela é, simultaneamente, “toda intuitiva” e “toda intelectualista”²⁰.

Cria-se uma sinceridade obscura. Segundo a opinião de Alfredo Carvalho Mourão – citado por Nuno Júdice –, “Adivinha-se em toda aquela realização o Verbo ignorado e obscuro de uma sinceridade!” (Júdice 1986: 70).

¹⁸ Almada Negreiros manifesta como clara intenção programática da sua geração esta reinvenção da palavra quando afirma: “Nós não somos do século de inventar palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.” (Negreiros 1993: 20).

¹⁹ A leitura dos jornais da época é bem clara a propósito da reacção que a publicação de algumas obras “modernistas” provocou. Relembre-se, por exemplo que em Março de 1923, nesse mítico mês do início da Primavera, o Governador Civil de Lisboa manda apreender três obras recentemente editadas: *Canções*, de António Botto (2ª edição, em 1922); *Sodoma Divinizada*, de Raúl Leal e *Decadência*, livro de estreia de Judith Teixeira.

²⁰ Encontramos estes termos em vários ensaios que José Régio dedicou ao estudo do Modernismo português e dos seus maiores representantes. Um dos exemplos é o ensaio intitulado “O Modernismo em Portugal”, que constitui o primeiro ponto do sexto capítulo da *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Aí se pode ler:

“Procurando as características essenciais e comuns a este modernismo português. Achá-las-íamos, talvez, nestas duas tendências antagónicas: Tendência do artista para se abandonar o mais inteira e candidamente possível ao seu próprio instinto criador e individual – à sua inspiração. Tendência do artista para conceber completamente a arte que vai realizar. Assim teremos uma arte toda intuitiva, directa ou indirectamente filiável em Bergson, a par, ou misturada, com uma arte toda intelectualista, ansiosa de construção, equilíbrio, norma.” (Régio 1994^b: 198).

Como uma onda piroclástica, *Orpheu* pretende varrer a “ronceira” sociedade lisboeta. Mas os seus efeitos não são comparáveis aos do fenómeno sísmico. É verdade que cria agitação – mas a morte de Mário de Sá-Carneiro, o fim do *Orpheu*, a dispersão por outras revistas, depressa fazem com que o ímpeto inicial perca força e esse audaz objectivo programático se gote. A planta que tão vigorosa nasceu corria riscos de se estiolar.

Vão ser os homens de algum modo capitaneados por Régio, e que darão vida à *Presença*, os cultivadores desta planta para, deste modo, salvá-la de uma morte lenta à sombra ou debaixo do pó dos tempos.

A evolução faz-se por avanços rápidos (rupturas) e por momentos de consolidação. Estes últimos não são (necessariamente) contra-revoluções. No caso presente, aceitar que a *Presença* foi uma contra-revolução em relação ao Modernismo²¹, significaria dizer, antes de mais, que ela foi uma “revolução” (feita contra). Parece-nos exagerado atribuir tal epíteto à revista coimbrã, dado que ela foi essencialmente esteio de consolidação desse movimento revolucionário que a precedeu. Assim, também não foi contra o Modernismo. Se o compreendeu? Sim – provavelmente até ao ponto máximo que se pode compreender um movimento revolucionário que nos é coevo. Se Régio e os seus pares foram revolucionários como os poetas de *Orpheu*? – Não. Não o poderiam ser. E (seguramente) não era desejável que o fossem. Depois do vendaval do primeiro Modernismo, eram necessárias disciplina e paciência para erigir um edifício sólido – para que nem tudo o vento levasse. Tratar-se-á de uma inevitabilidade histórica. Nenhum sistema sobrevive em constante revolução, como nenhum sobrevive em permanente apatia.

Em *A poesia da «Presença»*, este aspecto é acentuado por Adolfo Casais Monteiro, quando afirma:

“A geração da *Presença* coloca-se, desde o início, na esteira de uma «revolução» anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras que tinha criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente «passo atrás», que é na realidade um passo em frente, pois reintegra no seu devido lugar valores que tinham permanecido, por assim dizer, ocultos e sem eco, faz da *Presença*, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências modernistas, que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações - a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* -, ou através de outras, mais duradouras, mas de carácter literariamente ambíguo, como a *Contemporânea*, e sem que nenhuma delas exercesse acção crítica sistemática.” (Monteiro 1972: 14).

Régio inclui-se no grupo heterogéneo dos que procuram reinstalar um certo equilíbrio. Há em Régio (e por extensão em toda a geração *presencista*) uma **preocupação pedagógica** de base.

²¹ A expressão “contra-revolução” foi usada por Eduardo Lourenço num ensaio intitulado “«presença» ou a contra-revolução do modernismo” e publicado n’*O Comércio do Porto*, a 14 de Junho de 1960. Mais tarde, o mesmo ensaio é publicado no terceiro número da revista *Estrada Larga* [pp.238-251]. É posteriormente reproduzido no número 23-24 (Julho-Dezembro de 1961) da *Revista do Livro* [pp.67-81] editada no Rio de Janeiro, tendo sido acrescentado ao título o adjectivo “português”. Finalmente, o texto aparece compilado no volume *Tempo e Poesia*, publicado no Porto em 1975 [pp.165-194], tendo sido acrescentado, neste caso, um ponto de interrogação. Naturalmente, é relevante esta inflexão discursiva do grande ensaísta português, transformando aquilo que era uma asserção num enunciado interrogativo.

Efectivamente, no plano literário, como evidenciou Óscar Lopes, “com Régio começa a aceitar-se, mesmo em plena ambiguidade de projecto global, ainda muito impreciso e incriticado, aquilo que se chamava «Modernismo».” (Lopes 1987: 656).

Outro dos vários testemunhos que referem a importância de Régio para a revelação do que hoje chamamos o primeiro Modernismo e dos seus poetas mais representativos vem-nos de José Gomes Ferreira:

“Antes de mais nada, considero-o [a José Régio] como o principal obreiro da restituição da serenidade às Letras Portuguesas que, quando ele surgiu na Presença, atravessavam um triste período de baixo academismo e, principalmente, de futilidade a fingir de vanguarda que nada tinha a ver com o belo e aristocrático movimento do Orpheu, nem com os verdadeiros vanguardistas (Pessoa, Almada, etc.) que andavam escondidos nos subterrâneos do tempo.” (Ferreira 1971: 334).

José Gomes Ferreira, no parágrafo seguinte, reforça estas mesmas ideias:

“A José Régio, com os seus camaradas da Presença (Torga, Gaspar Simões, Branquinho, Bettencourt, Carlos Queiroz, Saúl Dias, etc.) e a José Rodrigues Miguéis noutra sector, devemos essa Restauração da Serenidade e a destruição – repito – da falsa vanguarda decorativa e jornalística de 1920-1930 que havia transformado o futurismo numa degenerescência de carnaval ridículo, como se pode verificar relendo os livros dessa época (em que não incluo evidentemente as obras do genial Raul Brandão, de Teixeira Gomes, de Aquilino, de Afonso Duarte ou do Botto).” (Ferreira 1971: 334).

Vemos, deste modo, reconhecidas as duas linhas mestras que orientaram a intervenção literária de Régio, e dos “seus camaradas da Presença”: de um lado, a “destruição” de um academismo, revestido de “falsa vanguarda”; do outro lado, a “restauração da serenidade” pela valorização do “belo e aristocrático movimento do Orpheu”. Importa ainda recordar que Régio (como o próprio referiu) “abraçou o Modernismo” entendendo-o sempre como “livre Academia de criação libérrima” (Régio 1969: 108). É na “Introdução a uma obra” que, falando de si, ainda que discursivamente optando pela terceira pessoa, o Autor acrescenta:

“Nunca outra lei aceitou no Modernismo, nem nenhuma escola ou corrente modernista se lhe impôs crítica ou dogmaticamente. Por criadores individuais teve sempre as grandes personalidades *modernistas* que o apaixonaram. Só por um Modernismo assim aberto lutou na *presença* e tem continuado a lutar até hoje: pela liberdade que pertence a cada artista original de forjar ele mesmo, e para si mesmo, as suas leis ou evasões. Melhor: de se não submeter senão aos limites, regras, fugas, caracteres a que se submeta a sua natureza humano-artística. A substituição de uns dogmas estéticos por outros (e pouco importa que a uns chamem tradicionais e a outros modernos ou modernistas) não lhe interessa.” (Régio 1969: 109).

É claro que, como já se disse no ponto anterior, a situação política sob a qual Régio viveu praticamente toda a sua vida adulta não foi favorável ao desenvolvimento de actividades de criação artística verdadeiramente livres. Naturalmente, o poeta de *Fado* tinha consciência disso. Numa entrada diarística datada de 28 de Fevereiro de 1956, transcreve parte de uma carta a Casais Monteiro, onde se pode ler o balanço, claramente pessimista, do “ambiente nacional”:

“A respeito do ambiente nacional, não vejo modificação: é o mesmo. Há uma certa aparência, e até realidade, de pequena liberdade para as publicações não situacionistas já existentes. Novas publicações livres – não podem aparecer. Na infiltração lenta, mas segura, dum certa concepção de

ordem, ou paz, – creio que a população portuguesa se vai acostumando em massa ao que está. Uma excepção, talvez, para os comunistas. Mas a inquietação estéril (?) que lavra esse mundo chega, de facto, a fazer-nos aceitar isto que está. Parece que os povos e os indivíduos endoideceram, – ou estamos, pura e simplesmente, – numa época de crise e transição?” (Régio 2000^a: 290-291).

À medida que o Poeta caminha para os seus últimos dias, parece acentuar-se um pessimismo em relação ao panorama cultural e literário que vai presenciando neste Portugal cada vez mais desvitalizado pelo poder ditatorial. Neste sentido, em 14 de Janeiro de 1966, declara que “A literatura e as artes estão hoje sujeitas a modas, preconceitos, correntes e contracorrentes que ignoram, parece, qualquer sentimento de beleza ou força perduráveis.” (Régio 1969: 108). Apesar de saudar o aparecimento de alguns oásis, quer eles sejam individuais – como Agustina Bessa-Luís ou Irene Lisboa –, quer sejam colectivos – como o aparecimento dos *Cadernos de Poesia* ou a revista *Árvore* –, é persistente nas *Páginas do diário íntimo* a crítica a um “neo-academicismo” que se instalou nas letras portuguesas. Na continuação da entrada diarística que acima citámos, o Autor explicita:

“De momento, só interessa o que seja negação, excentricidade procurada, afirmação do absurdo, erotismo preconcebido, instalação na desordem, desarticulação da linguagem, – no fim e ao cabo formalismos, formalismos! Um paradoxal neo-academicismo nasce de um tão voluntarioso movimento antiacademicista. À sombra de uns grandes Inquietos que foram sinceros, esses, e por isso humanos, por isso autênticos, – a moda campeia de uma inquietação destituída de autenticidade e validade: inquietação de impotente e cabotinos. E são estes que de momento triunfam, porque se adaptam às modas dos momentos.” (Régio 1969: 108).

Concluimos, pois, reiterando a afirmação de que Régio não cedeu às modas dos tempos. Embora gostasse do convívio com os jovens e procurasse o entendimento com os seus coevos, não abandonou o seu caminho, recusando-se a seguir qualquer outro que (docemente) lhe apontassem.

2. Vida e obra de José Régio, à luz de *Páginas do diário íntimo* (e de outros escritos de carácter autobiográfico)

“O objectivo da arte é revelar a arte e ocultar o artista”
Oscar Wilde

A biografia de José Régio é de factos íntimos (de vivências íntimas). Na verdade, à ausência de turbulência exterior corresponde uma forte vivacidade interior. Em relação a factos exteriores, a vida do criador de *Benilde* pauta-se pela estagnação, pela permanência. O desejo de estar ou de ficar é frequentemente referido ao longo do diário.

Nesta perspectiva, é elucidativo o texto que, a 29 de Fevereiro de 1948, regista no seu diário, em forma de projecto de vida. No último parágrafo da referida entrada, pode ler-se o seguinte:

“Simplificar cada vez mais a minha vida. Renunciar de vez a tudo que nela é supérfluo ou não me é próprio. Estimar, cada vez mais conscientemente, a amizade dos poucos escolhidos: dos poucos superiores. Procurar ser afável e humano com todos os outros, – mas sem lhes permitir intromissão... no meu tempo. Gozar os prazeres mais simples e sérios, tanto do espírito como dos sentidos. Preparar-me para morrer sem remorsos e serenamente. Procurar não odiar ninguém. Retemperar-me na intimidade dos grandes Mortos. Ver como finalidade da inteligência a compreensão.” (Régio 2000^a: 120-121).

Na entrada seguinte, de 2 de Maio do mesmo ano, depois das férias de Páscoa que passou em Vila do Conde e tendo regressado a Portalegre, afirma: “tenho procurado *sentir-me bem* na toca.” (Régio 2000^a: 121).

Veja-se como, entre muitos aspectos a que voltaremos, o diarista expressa, na primeira das duas citações, o desejo de simplificar a sua vida e de preservar o seu tempo, o que se torna saliente pelo isolamento do sintagma nominal “o meu tempo” no fim de frase. Na segunda citação, o termo “toca” reenvia-nos para um espaço protegido e de vivência individual do qual Kafka nos dá uma elaboradíssima caracterização em “A Toca” (Kafka 1997: 25-71).

A 16 de Fevereiro de 1951, registando o facto de “mais uma vez” ter optado por permanecer no Alentejo, deixando, “como sem querer”, passar o prazo para concorrer a uma vaga que lhe permitiria mudar-se para o Porto, Régio confia às páginas do seu diário: “Com este adiamento, gostosamente remergulho na minha vida cá na Toca.” (Régio 2000^a: 181). E acrescenta: “Mas não escrevi eu isto desde muito novo, – esta espécie de vida monástica no meio da vida secular?” (Régio 2000^a: 181).

Esta tentativa de preservar o seu tempo e o seu espaço, ou, dito de outro modo, este desejo de manter uma vida íntima, afastada – *aparentemente* – de um mundo turbulento, mundo da urbe moderna, que lhe permita gerar, no ventre de uma solidão profunda, uma obra original, nem sempre

lhe é possível. Disso se queixa a 16 de Maio de 1952, declarando que “Nos últimos tempos, e apesar da solicitação íntima, nada tenho podido realizar como artista. Sufoco sob uma avalanche de pequenos afazeres e compromissos.” (Régio 2000^a: 189).

No final de uma entrada diarística de carácter claramente retrospectivo, em que o Autor faz um “balanço dos dois meses de férias”, volta a insistir na necessidade de sossego, de “solidão” e de “paz” para produzir um trabalho profundo. Nessa altura deixa o seguinte registo nas páginas do seu diário: “Volto a Portalegre com vontade de mergulhar no trabalho, na solidão, na paz. Ser-me-á possível essa compensação?” (Régio 2000^a: 208).

É, seguramente, esta necessidade de solidão e de paz, que levou o autor de *Histórias de Mulheres* a optar pelo celibato²². É, ainda, a mesma exigência que o leva a decidir-se por uma longa permanência, de trinta e três anos, na pacata cidade de Portalegre, onde divide o seu tempo pela docência de Francês, no Liceu Mouzinho da Silveira, pela colecção de antiguidades e pela criação de uma obra literária.

Esta espécie de vida monástica²³, levada a cabo num espaço significativamente retirado da agitação *moderna* das maiores cidades do país, nomeadamente da capital²⁴, vai ao encontro dos anseios que o Poeta claramente formula, ao registar no diário: “Como aspiro ao sossego do meu trabalho obscuro!” (Régio 2000^a: 229).

²² Referindo-se à relação de Régio com o sexo feminino e procurando explicar a opção do autor de *Histórias de Mulheres* pelo celibato, Ernesto de Oliveira, no ano que se segue à morte do Poeta, afirma que Régio chegou a pensar em se casar,

“mas afastou a ideia, talvez devido à sua sensibilidade apuradíssima. Eu explico: Régio só concebia o casamento numa equação desigual e, por isso, nunca poderia unir-se a uma mulher intelectual. É que ele tinha a vocação e necessidade íntima da solidão, aquela solidão que lhe era essencial para a criação artística. Ter uma mulher, filhos, contrair determinados hábitos exigidos pelo lar, tudo para ele era um pesadelo. E Régio tinha a consciência de que, para se realizar ele próprio, para manter a sua liberdade interior, iria sacrificar a companhia hipotética.” (Oliveira 1970: 61).

²³ Sobre este modo de vida é interessantíssimo ler o poema “Fado Alentejano”, nomeadamente a seguinte oitava:

“Alentejo, ai solidão,
Solidão, ai Alentejo,
Convento do céu aberto!
Nos teus claustros me fiz monge,
Alentejo-ai-solidão...
Em ti por ti me fiz monge.
Perdeu-se-me a terra ao longe,
Chegou-se-me o céu mais perto.”
(Régio 1984: 170).

²⁴ Convém esclarecer que não é do convívio humano que Régio se afasta. Aquilo que ele recusa, de forma simultaneamente instintiva e consciente, é um determinado tipo de relação entre homens – intelectuais – que, como ele escreverá em *Vidas são vidas* (quinto volume de *A Velha Casa*), se caracteriza por um “vazio paradoxalmente agitado.” (Régio 1985^b: 368). Contudo não deixa de reconhecer a riqueza da “paisagem humana” lisboeta (Régio 1985^b: 367) e de, sempre na perspectiva de Lèlito, compreender que “Lisboa também já lhe chegara a ser um desses vícios que simultaneamente enjoam e prendem.” (Régio 1985^b: 368).

A 5 de Março de 1965, depois de uma “longa permanência” (Régio 2000^a: 362)²⁵ em Lisboa, o poeta de *Colheita da tarde* afirma: “De regresso, enfim, a Portalegre; e que alívio! Retomo a minha solidão tão cheia.” (Régio 2000^a: 363). Com mais esta citação (poderíamos aqui trazer muitas outras do mesmo teor) fica bem patente a recorrência com que Régio se refere tanto à necessidade de uma vida calma, como a Portalegre, cidade escolhida como refúgio e que simultaneamente se constituiu como campo tranquilo, aberto e propício à gestação de uma obra literária original.

Esta “solidão tão cheia”, a que o Autor se refere, é um elemento propiciador da redacção de um diário. É também, para alguns autores, condição para que este tipo de escrita surja. Segundo Béatrice Didier, “Le journal naît aisément d’une situation carcérale; il la suscite aussi. L’auteur se crée une prison en s’isolant facilement de son entourage, en se réfugiant dans son écrit devient une sorte de geôle.” (Didier 1991: 12).²⁶

Esta tão desejada quietude surge, sem dúvida, como condição *sine qua non* para se processar o gradual auto-conhecimento e para, pacientemente, percorrer o longo e penoso caminho da descoberta de si, uma descoberta sinuosa, difícil, mas prioritária. Há, pois, a opor-se à estabilidade exterior, uma forte vivacidade interior, uma profunda vida íntima, que se manifesta na necessidade de descer dentro de si. Trata-se de uma descida que o poema “Narciso” exemplifica de forma verdadeiramente dramática, como se pode comprovar pelos dois primeiros versos em que o sujeito poético patenteia uma forte emotividade provocada por um olhar introspectivo, ao afirmar: “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia / Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...” (Régio 1969: 19).

Para isso o homem-poeta manifesta uma urgência premente em “abrir o peito”, como se evidencia nos primeiros versos do poema “Demasiado Humano”, em que se lê: “Escancarei, por minhas mãos raivosas, / As chagas que em meu peito floresciam.” (Régio 1978: 55).

²⁵ No sentido de reforçar o que se disse em nota anterior, sentimo-nos tentados a, dada a sua relevância, transcrever a entrada, registada em Lisboa a 28 de Fevereiro de 1965, em que José Régio avalia a sua estada na Capital:

“Há dezassete dias em Lisboa. Desde quando vim aqui fazer meu exame de Estado, nunca fizera tão longa permanência. Que aproveitamento destes dias passados na Capital? Decerto, uma acumulação de impressões, observações, sentimentos e reflexões que poderão vir a servir ao escritor. Fora de isso, um acréscimo de melancolia e amargura: O conhecimento mais aprofundado de alguns amigos – só reforçou o que eu já sabia sobre a dificuldade de entendimento dos humanos. Mais soltos, só ficaram mais soltos e se revelaram mais superficiais os laços entretecidos com ilusões, equívocos... Pessoalmente, só fico sentindo mais completa a minha solidão. Mas a minha solidão não pode ser senão um exemplo da solidão de cada um. Vou para eles cheio de boa vontade... inclino-me a crer que eles têm mais culpa do que eu se tão boa vontade não chega... mas esta questão é sempre demasiado pessoal: Talvez o não sinta, mas penso, que todos somos igualmente vítimas: inocentes que se acusam uns aos outros de culpados. (estou escrevendo isto, e continuando a sentir que eu sou melhor do que a maior parte dos meus decepcionados e decepcionantes amigos.)” (Régio 2000^a: 362-363).

²⁶ Na segunda parte deste trabalho debruçar-nos-emos mais atentamente sobre esta questão. De qualquer modo fica já aqui referida a importante relação entre o espaço físico e o *modus vivendi* do homem nesse espaço, por um lado, e a escrita diarística, por outro.

Ao longo de toda a obra regiana, José Régio (em todos os géneros literários que cultivou) patenteia esta vontade / necessidade de “se abrir”. Trata-se de um imperativo que lhe exige a revelação do “seu caso”. Tal como a personagem O Desconhecido, da farsa em um acto *O meu caso*, Régio afirma, e constantemente reafirma, “tenho de falar do meu caso, que é um grande exemplo...” (Régio 1980: 83)²⁷.

Esta necessidade de falar de si não é puro narcisismo, porque o seu eu é universal, surgindo como “exemplo” de toda a humanidade.

O eu pessoal é, no caso presente – o de um verdadeiro criador artístico –, essencialmente um Ser Humano. É assim que ele se vê, ao afirmar “Bem cedo me resignei a ser só – e a amar seja quem for nos seus momentos de humanidade dolorosa e alta... ou mesquinha e lastimável. O que eu sou, afinal, é um pobre ser essencialmente humano, conscientemente humano...” (Régio 2000^a: 51).

Na linha de um sentir tipicamente modernista, esta consciência profunda de ser humano – “um pobre ser” – conduz o Autor à afirmação da universalidade do seu eu. Deste modo o vemos afirmar “Eu sei que é em mim que tenho o mundo.” (Régio 2000^a: 128).

Unamuno, em *Do sentimento trágico da vida*, começa por afirmar “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, disse o cómico latino. Eu diria melhor: *nullum hominem a me alienum puto*; sou homem, e como estranho não considero nenhum outro homem.” (Unamuno 1988: 7). É partindo deste fundamento que, mais tarde, o filósofo espanhol dirá que “o singular não é particular, mas universal” (Unamuno 1988: 15) e que “ser eu, é ser todos os outros” (Unamuno 1988: 38).

Num registo de Portalegre, 19 de Dezembro de 1964, Régio, referindo-se à sua escrita diarística, universaliza também o seu eu.

“A dificuldade quase invencível que tenho em manter um diário – é que, gostando muito de falar de mim, gostando demasiado, me não interessa, todavia, falar directamente de mim senão através de uma obra literária. Mas um Diário não é uma obra literária; ou os Diários que o são deixam de ser Diários. Quando, numa obra literária, falo de mim – directa ou indirectamente – já simplesmente falo de um homem. Escrevo eu, mas estou escrevendo na terceira pessoa. Salta isso à vista em muitos dos meus poemas, e não deixa de ser verdade quando não salta à vista.” (Régio 2000^a: 362).

Se o eu já não se refere apenas a um indivíduo particular, mas se impessoaliza, ascendendo a um valor universal, torna-se imperioso revelá-lo. Será isso possível? É pergunta a que procuraremos dar resposta, mais tarde.

Algo, porém, podemos avançar desde já. Em volta de José Régio, autor de *Benilde, ou a Virgem-Mãe*, permanecerá sempre, como permanece nesta sua fabulosa personagem, uma sombra de mistério. Neste sentido, Eugénio Lisboa afirma que “Mesmo *entre nós*, Régio ficará como um escritor

²⁷ É interessante verificar que, mais tarde, já depois da publicação desta obra, o autor descobre-se nesta personagem, como, aliás, descobre que *O meu caso* – obra vinda das “obscuridades (talvez do mistério do sono e do sonho)” – “diz mais do que à primeira vista poderá ver-se; ou eu mesmo vi”. Esta descoberta dos sentidos *ocultos* no seu texto evidencia-se numa entrada diarística de 19 de Fevereiro de 1958, em que o dramaturgo afirma: “É curioso que nem eu próprio vi logo como aquele *Desconhecido* é uma autocaricatura ridicularizante”. (Régio 2000^a: 330).

exemplarmente *secreto*, um paradigma de pudor. Para quem passou a vida a «confessar-se», não deixa de ser curiosamente paradoxal...” (Lisboa 1978^a: 29).

Podemos reforçar esta ideia recorrendo às próprias palavras de José Régio que, num poema cujo título se repete no primeiro verso, declara

“Jardim do poeta.
Claustro de monge.
Cela murada exposta aos céus e ao longe.
Câmara aberta mas secreta” (Régio 1984^b: 91).

Repare-se como o Poeta, já perto do fim da sua vida (*Colheita da tarde* é um livro póstumo), recorrendo a um processo metonímico, em que o jardim é ele mesmo, a sua vida e a sua obra, demonstra ter plena consciência de que, embora se tendo “exposto” e “aberto”, permanece uma “cela murada” e uma “câmara secreta”.

Mesmo conscientes de certos limites “secretos”, parece-nos importante evocar, dada a natureza deste nosso estudo, alguns dados biográficos do autor d’ *A velha casa*, mormente os que se relacionam, ou podem relacionar, com a escrita do diário. Aliás, não podemos esquecer que é o próprio autor a manifestar a existência de relações profundas, ou mesmo obscuras, entre a vida e a arte. Neste sentido, em 22 de Outubro de 1946, define a sua natureza artística, afirmando: “Tendo, como artista, a ordenar, a escolher, a preparar e cultivar até os sentimentos, impressões, emoções e pensamentos mais sinceros. Em suma: tendo a *aproveitar-me* para a minha criação artística.” (Régio 2000^a: 81).

Vamos assentar a nossa biobibliografia do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* naquilo que ele nos diz de si mesmo nos vários textos de carácter autobiográfico que nos deixou. Neste contexto, daremos maior destaque às várias entradas que constituem as *Páginas do diário íntimo*.

2.1. O berço

Quando inicia o seu diário, a 6 de Fevereiro de 1923, Régio conta com 21 anos. Nascera, portanto, em 1901, mais precisamente a 17 de Setembro, em Vila do Conde. José Maria dos Reis Pereira, este é o seu nome de baptismo, foi o primeiro filho de Maria da Conceição Reis Pereira e de José Maria Pereira Sobrinho. A família será composta por mais quatro filhos: Júlio, Antonino, Apolinário e João Maria. O casal Pereira Sobrinho teve ainda duas filhas que faleceram cedo (Lisboa, 1986: 29).

Na obra que constitui objecto de estudo deste trabalho, José Régio deixa-nos algumas referências sobre a sua família. Da sua mãe – Maria da Conceição Reis Pereira (6 de Junho de 1876 a 28 de Abril de 1946) –, vai-nos dando referências ao longo da sua vasta obra. Uma das mais profundas encontra-se no romance *A velha casa* (Volume IV: 38) no retrato que nos deixa de Maria Teresa – mãe

de Lélito – e que vários autores têm identificado com a própria mãe de Régio (identificação que a natureza da obra permite):

“Decerto, não excediam as suas habilitações literárias qualquer primária cultura das senhoras azurarense. Grandemente as superava, todavia, na esquisitice da sensibilidade e na força duma personalidade nunca inteiramente recalçada. Em virtude do que, sempre vivera demasiado metida em casa, dada ao marido, aos filhos, aos trabalhos domésticos, (porventura, também, a um mundo interior desconhecido de todos) e tão afastada dos mexericos indígenas como das associações filantrópicas e organizações beatas ou mundanas.” (Régio 1985^a: 37).

A relevância dada à mãe é, desde logo, atestada pela primazia que lhe é conferida na obra *Confissão dum homem religioso*. A abrir esta narrativa de carácter intimista²⁸ encontramos uma caracterização da mãe do Autor, mulher de sensibilidade “invulgar” (Régio 1983^a: 23). Páginas volvidas a descrição é aprofundada:

“A sua trabalhosa vida doméstica e a estreiteza do meio não lhe haviam permitido alargar essa rudimentaríssima educação literária. Mas o seu espírito adquirira particular argúcia ou penetração em certos campos. A sua sensibilidade – quando não conturbada pela paixão, pois então facilmente destrambelhava um pouco – revelava-se muito inteligente na apreensão de certos fenómenos da vida psíquica; e os seus juízos eram várias vezes de uma insólita justeza em face dos comuns juízos burgueses, quando não de uma ousadia só temperada quer pela descrição natural, quer por certas hesitações resultantes da instrução deficiente.” (Régio 1983^a: 51).

E continua, afirmando que o seu pai sempre reconhecera na mãe uma “superioridade, na sensibilidade e na inteligência.” (Régio 1983^a: 51-52).

Um pouco mais à frente, Régio refere-se ao seu relacionamento com a mãe, salientando que “Mormente nos últimos anos da sua vida, perfeitamente nos entendíamos em vários pontos, minha mãe e eu. No meio de gente, um esquivo olhar nos bastava a comunicarmos: às vezes, até um involuntário olhar, que por subtis razões gostaríamos de recolher.” (Régio 1983^a: 52).

Segundo o filho, Maria da Conceição é uma mulher que manifesta, para além da agudeza de inteligência, uma profunda sensibilidade. Na sua *confissão* recorda: “Também já me referi aos seus medos e apreensões. Talvez as forças do obscuro ou *nocturno* sobre ela – não ficassem por aí. Não quero insistir, nem será preciso documentar por demais. Mas havia *lava* na sua família.” (Régio 1983^a: 52).

É desta *lava*, que se traduz numa hipersensibilidade, que Régio se sente e sabe também herdeiro. Falando de si, várias vezes se refere a esta característica que recebera de sua mãe. Por exemplo, a 7 de Dezembro de 1950, depois de recordar “o doloroso vazio” que sentira no dia anterior, regista a seguinte reflexão:

²⁸ O carácter intimista da obra é confirmado pelo Autor, no próprio texto, quando afirma:

“Perdoe-me o leitor estas divagações, se achar que são um pouco marginais. Do muito que venho evocando neste capítulo há vestígios e lembranças na *Velha Casa*, misturados embora com a fantasia que sempre ajuda os romancistas. Aqui, porém, não faço romance.” (Régio 1983^a: 33).

“E penso que estas manifestações que os médicos dizem alérgicas (esteve ontem um dia tempestuoso, com vento ciclónico e um poente estranho) não podem deixar de estar ligadas à minha geral hipersensibilidade. O meu corpo é hipersensível como todo eu; ou como a minha alma, para arriscar uma expressão que me estava temendo de usar.” (Régio 2000^a: 175).

Um pouco mais à frente, num tom que poderá parecer falta de modéstia, mas que é sem dúvida revelador de uma forte capacidade de auto-avaliação, o contista de *Há mais mundos* acrescenta que “o que é verdadeiramente excepcional é a minha sensibilidade. É através desta que eu entendo. Felizmente que a minha sensibilidade é não só intensa e profunda, como suficientemente rica: Senão, eu entenderia pouco...” (Régio 2000^a: 175-176).

Com estas palavras, Régio, já homem feito, reafirma (a permanência de certas ideias-chave é marcante no autor de *Filho do Homem*) a avaliação que, com uma estranha lucidez, de si fizera ainda jovem, quando, com apenas vinte e dois anos, dizia: “– Eu sou um delicado que saboreia todas as delicadezas íntimas. Sou, organicamente, um delicado.” (Régio 2000^a: 42).

A força da sensibilidade na produção literária de Régio nem sempre tem merecido a atenção que lhe é devida e que ele lhe atribui. Como veremos, a crítica sobrevalorizou o carácter intelectualista da obra regiana. É o próprio autor dessa obra que várias vezes se insurge contra tal concepção, como sucede quando, questionando-se sobre o que efectivamente “quis dizer na *Benilde*”, afirma:

“A minha intelectualidade, o meu senso crítico, a minha habilidade em fazer crer que já sabia o que só de momento vou descobrindo, – engana toda essa boa (?) gente: Não lhe deixa ver os meandros da minha sensibilidade, nem o dominador papel que tem, na minha criação artística, o poço do subconsciente.” (Régio 2000^a: 107-108).

Estas palavras, corroboradas em muitas outras passagens do diário – mais tarde falaremos desta questão com maior pormenor –, deixam claro como Régio tem consciência de se estabelecer, na criação das suas obras, uma importante relação entre esta sensibilidade apurada e a inspiração. Assim, não surpreende que, escrevendo a um jovem a quem prometera versos para um semanário, lhe diga “Eu não sei fazer versos senão quando, no essencial, eles *me vêm*.” (Régio 2000^a: 340).

Voltemos ao assunto atrás deixado em suspenso – a caracterização da mãe de Régio e a relação deste com ela. Façamo-lo, antes de mais, para ver como o diário pode funcionar como um refúgio, um espelho de dor.

Na verdade, é principalmente o facto de sua mãe ter falecido que põe termo a uma interrupção da escrita diarística que já durava há cinco anos. Depois da perda deste ente sumamente querido, nota-se, por parte do Poeta, uma necessidade de falar (obsessivamente) de sua mãe. Em cinco entradas do ano de 1946, três referem-se a ela. É próprio da escrita diarística exercer uma função catártica, na medida em que através dela o escritor se liberta e purifica das suas dores e angústias.

Da leitura destes três registos do diário (e de outros – este assunto será retomado várias vezes ao longo da vida do Autor) se conclui, com uma natural evidência, que a morte da mãe é um acontecimento que marca profundamente o romancista de *A velha casa*. Mais ainda o marca a

decadência física – e não só – a que a prolongada doença a arrastou, antes de morrer. É dolorosa a constatação da diferença entre aquilo que a mãe fora e o estado a que a doença a levou. Régio manifesta-o, quando afirma: “Ela que eu conhecera tão viva, tão inteligente apesar da sua escassa instrução, tão naturalmente senhoril em quase tudo que exigisse distinção natural! Não, eu não podia suportar vê-la assim!” (Régio 2000^a: 82).

A morte da mãe criará um sentimento de perda que acompanhará o autor d’ *A velha casa* para toda a vida:

“Não posso ver um homem da minha idade com mãe, que não pense: «Eu também ainda a podia ter...» E suponho que ainda não passou um dia sem que a lembre, e interiormente me não lastime. Sei que sou outro, depois que ela morreu; e que a nossa casa é outra, e até Vila do Conde. Nunca mais tive alegria em qualquer festa de família, ou me aconcheguei a casa como quando ela a governava. Assim tenho vindo compreendendo o frio, o vazio, o desespero, a revolta impotente (e a fixação, numa alma, destes sentimentos ou impressões) que pode resumir, por exemplo, esta banal expressão já estereotipada: uma falta irreparável. Sim, uma falta irreparável! Um profundo golpe (um golpe na alma, na vida) – outro lugar-comum de linguagem cuja propriedade só uma perda assim pode revelar.” (Régio 2000^a: 208-209).

Régio, nas obras de carácter autobiográfico, também vai dando notícias de seu pai, José Maria Pereira Sobrinho. O autor de *Benilde ou a Virgem-Mãe*, obra cuja linguagem, no dizer de Óscar Lopes, “só pode comparar-se na nossa literatura, pela sua dignidade, ao *Frei Luís de Sousa*” (Lopes 1969: 405), refere-se frequentemente a seu pai como sendo um homem apaixonado pelo teatro.

Em 1957, respondendo a Azinhal Abelho, que lhe fizera uma proposta de representação de *El-Rei Sebastião*, Régio recorda o pai, que falecera nesse mesmo ano, e aproveita para enaltecer o seu amor pelo teatro:

“Meu pai foi um homem que muito amou o teatro, – eu devo ter herdado dele esse gosto. Ver representado o meu teatro era um dos seus sonhos, que só pôde ver satisfeito a respeito da *Benilde*. Morto ele, já eu não tenho o gosto que tinha em também o ver representado.” (Régio 2000^a: 309).

A propósito de *Jacob e o Anjo*, José Régio afirma, com sentido pesar, temer (aliás, acreditar) que seu pai “morrerá sem o ver em cena; – e vê-lo em cena era, ultimamente, uma sua ideia fixa.” (Régio 2000^a: 300). E o registo deste dia 16 de Janeiro de 1957 – em que o Autor vai apresentando “um punhado de notícias várias” (Régio 2000^a: 299), resumindo um “longo período de silêncio neste fragmentário diário” (Régio 2000^a: 299) – prossegue com a referência às últimas férias de Natal, nas quais o diarista encontrara o pai “completamente prostrado no leito.” (Régio 2000^a: 300-301).

Depois da morte da mãe e da de outros entes queridos, membros mais ou menos íntimos da família, o falecimento do pai vem reacender, reavivar uma ferida que nunca chegara a sarar. Estas perdas traduzem-se num aumento de um sentimento obsessivo em relação à morte. Deste tema, porém, ocupar-nos-emos na terceira parte deste trabalho. Para já, convém destacar como, mais uma vez, é a doença, e a decadência que ela provoca, o que mais aflige o poeta de *Chaga do Lado*:

“Só de novo em Portalegre, e com a ajuda das trovoadas de Maio, tenho, verdadeiramente, sofrido, não digo já tanto a morte, como a própria doença de meu pai. Penosos, dolorosos, (eu ansiava por me safar para fora daquele quarto... algumas vezes me safava! Mas não queria, não podia, não devia) penosos aqueles dias em que assisti à sua crescente decadência.” (Régio 2000^a: 311).

O diarista acaba este registo afirmando peremptoriamente que “A mim, o que mais me revolta, é que as pessoas tenham de chegar a tão humilhantes decadências físicas antes de morrer.” (Régio 2000^a: 313).

Da doença do pai, dá-nos largamente conta numa entrada diarística de 29 de Março de 1957. Todo este texto é uma narração do avançar progressivo da doença do pai e da conseqüente debilidade deste. Régio procede à evocação de factos já ocorridos há alguns meses, referindo-se, nomeadamente, às “férias do Natal de 1956”, as quais decorreram “sombrias” (Régio 2000^a: 307).

É interessante verificar como as férias do Natal são momentos particularmente dramáticos no que se refere à perda dos familiares mais queridos do prosador d’*A velha casa*. Com igual interesse se pode constatar que essa “velha casa”, depois de ter sido palco de dores e de morte, adquire novos valores. É em Portalegre, a 14 de Janeiro de 1959, que Régio, depois de registar a sua ida a Vila do Conde por altura do Natal, “recorta” o seguinte excerto de uma carta a Alberto de Serpa:

“Andei quase sempre atormentado pelas tais dores nervosas, que já vou crendo se me agravam em Vila do Conde. Tantas viagens fiz, a Vila do Conde, em circunstâncias dolorosas – para assistir à doença e agonia de minha Mãe, à doença e agonia de meu Pai, às crises e agonia de minha Prima, – que a mim próprio pergunto se não criei, na sensibilidade profunda, um terror de Vila do Conde e da nossa Casa (que, todavia, continuo a amar) capaz de me exacerbar as disposições alérgicas.” (Régio 2000^a: 338).

Como atrás se disse, é por influência paterna que nasce em Régio um grande interesse (mais tarde, transformar-se-á em grande amor) pelo teatro. *Páginas do diário íntimo* contém inúmeras entradas em que o Autor, com a agudeza intelectual que lhe é reconhecida, auto-avalia²⁹ as suas obras teatrais, ao mesmo tempo que vai registando, quase sempre com desagrado, críticas que outros vão fazendo a essas mesmas obras. Mais à frente (quando nos referirmos à vida de Régio em Portalegre), veremos como se traduz no seu diário esta paixão pelo teatro.

Para finalizar este ponto recorde-se que Régio era o mais velho de cinco irmãos. De todos eles – Júlio, Antonino, Apolinário e João Maria –, foi com Júlio que José Régio criou uma ligação mais forte. Desta maior afinidade entre os dois irmãos mais velhos nos dá conta Eugénio Lisboa em *José Régio, A obra e o homem* (Lisboa 1986: 30). Este é, aliás, um texto indispensável – entre outros que Eugénio Lisboa escreveu sobre José Régio – para quem quiser conhecer com mais pormenor factos biográficos referentes ao poeta de *Cântico suspenso*.

²⁹ Aprofundaremos, na terceira parte, esta temática num capítulo dedicado à reflexão autocrítica que ocupa um lugar significativo nos registos de *Páginas do diário íntimo*.

A nós interessa-nos, particularmente, reter que a família de Régio, bem como as suas vivências nessa “velha casa”, constituem uma das nascentes que alimentam³⁰, de forma mais ou menos nítida, a torrente que foi e é a obra regiana. Pelo seu carácter, essas vivências familiares estimulam uma concentração profunda no eu, pessoal e intransmissível, mas também, como vimos, universal. Por fim, essa intimidade (oferecida, como um paraíso na infância, perdida posteriormente, recriada em Portalegre e reencontrada na hora do ocaso) é propiciadora de uma escrita diarística que, embora de forma bem irregular, o Autor procura e mantém ao longo da vida.

2.2. A luta

A 31 de Julho de 1937, o autor de *Jogo da cabra cega* regista no seu diário as seguintes palavras:

“– Estou em férias. Nunca sucedera, até hoje, estar em férias grandes e permanecer em Portalegre. Mas uma grande necessidade de solidão, paz e silêncio me retém aqui. A minha vida entre os homens é uma contínua luta: ora violenta ora subtil, ora coberta ora subterrânea.” (Régio 2000^a: 65).

Mas a luta não é só exterior, isto é, travada *contra* os outros. Ela é também uma luta consigo mesmo. E esta acontece seguramente antes e acima daquela, embora menos visível. Todas as grandes personagens que Régio virá a criar, tanto em textos narrativos como dramáticos, patenteiam essa luta titânica de um homem consigo mesmo. Numa carta dirigida ao seu grande amigo Alberto de Serpa, o autor de *Biografia* afirma que “a vida de renúncia que, pelo menos em parte,” vive, não a abraçou “senão depois de lutas, desesperos, desgostos.” (Régio 2000^a: 248).

No “Poema do Silêncio”, onde se evidencia uma outra batalha sem tréguas – a do Homem com Deus –, a luta travada pelo poeta ganha um valor universal evidenciado na frase “E assim, / Neste vão assalto a nem sei que felicidade, / Lutava um homem pela humanidade.” (Régio 1981^b: 109).

Quanto aos locais (campos de batalha) que mais marcaram a existência de Régio, Vila do Conde e Portalegre assumem-se como espaços físicos efectivamente estruturais quer na vida quer na obra, fios do mesmo tear, que o mesmo artesão vai tecendo numa só manta. Entre eles, ou seja, na passagem do primeiro para o segundo, há outros dois espaços, cuja importância também é significativa. Primeiro o Porto, depois (cronologicamente) a cidade de Coimbra.

É na Cidade Invicta que o futuro criador de *Uma gota de sangue* completa os seus estudos pré-universitários, no que foi o Liceu Rodrigues de Freitas, onde juntamente com o irmão Júlio faz o sexto e o sétimo anos. Esta vivência é transportada para a obra acima referida, o primeiro volume do longo

³⁰ Numa entrada diarística de 28 de Fevereiro de 1965 e já anteriormente citada, aparece claramente expressa a ideia de colocar a vida ao serviço da arte.

romance *A velha casa* (Régio 1981^a)³¹. Desta passagem pelo Porto, não encontramos grandes referências em *Páginas do diário íntimo*, cuja primeira entrada é já de Coimbra.

Não deixa de ser profundamente significativa a passagem de uma carta a José Marinho que o Jovem Reis Pereira copia para o seu diário, a 30 de Julho de 1923 (Régio 2000^a: 35). Este texto epistolar explicita um grau de maturidade pouco usual num jovem de vinte e dois anos³². Só essa maturidade justifica e possibilita uma tão veemente independência de espírito. Tal liberdade é claramente expressa quando Régio afirma:

“[...] nunca serei discípulo do Mestre embora admirador do seu alto Espírito, porque mo impedem incompatibilidades de temperamento; [...] prefiro, além disso, estar fora de todas as doutrinas, de todos os sistemas e de todas as escolas, para melhor poder aceitar e compreender uns e outras;” (Régio 2000^a: 35).³³

Neste breve excerto é evidente a apologia da liberdade de espírito³⁴, uma liberdade que ganha sentido no esforço de compreensão do(s) outro(s)³⁵. São, essencialmente, estas duas qualidades – a maturidade “precoce” e a liberdade de opinião – que farão do autor de *Mas Deus é grande* uma espécie de chefe – ou melhor, o maior impulsionador e animador – da geração reunida, em Coimbra, em volta da revista *Presença*.

³¹ Este período de vida é também evocado na obra *Confissão dum homem religioso* (pp. 66-67). Nas páginas que aí dedica à sua passagem pelo Porto, Régio realça a sua dificuldade em adaptar-se à vida gregária no colégio em que o pai o colocara como semi-interno.

³² A maturidade de personalidade é testemunhada por vários dos seus colegas de Coimbra. Eis, a título de exemplo, as palavras de que A. Martins de Carvalho se serve para evocar o convívio, em Coimbra, com o seu colega nortenho:

“Com facilidade aceitávamos que parecia entre todos nós o mais seguro das suas posições, com a consciência quase amadurecida do que era e do que poderia ser; o mais persistente e o mais claro na justificação dos seus gostos e atitudes. Revelava-se já adulto e, por contraste, nós fazíamos figura de adolescentes tumultuários, com muito de incompleto e até de inconstante”. (Carvalho 1970: 30).

³³ Esta relação com o grupo de intelectuais do Porto, onde pontificava Leonardo Coimbra, é também referida e desenvolvida nessa obra ímpar da literatura portuguesa que Régio não pode terminar – *Confissão dum homem religioso*. Aí relata um acontecimento cujo poder simbólico resume, como um raio cintilante, a atitude vivencial a que o poeta de “Cântico Negro” foi tenazmente fiel. Este acontecimento, ao qual o autor se refere, modestamente, como “pormenor elucidativo”, é relatado da seguinte forma:

“Uma vez, José Marinho, com quem mantinha um estreito convívio que me foi muito fecundo, pois me ajudou a desenvolver-me sem me alterar, ofereceu-me esse belo livro injustamente mal conhecido que é *A Alegria, a Dor e a Graça* com a seguinte dedicatória: Ao Reis Pereira (eu ainda não era o José Régio) do Mestre para o futuro discípulo. E eu escrevi ao lado, a lápis, esta coisa ingénua e pretensiosa: O Reis Pereira não quer ser discípulo senão de si mesmo.” (Régio 1983^a: 68-69).

³⁴ Muitas outras passagens poderíamos aqui evocar, para corroborar esta ideia. Veja-se, a título de exemplo, o excerto de uma carta dirigida a Rogério Fernandes, copiado para o diário a 5 de Março de 1963, em que Régio, referindo-se à revista *Seara Nova*, afirma: “Combato, geralmente, o dogmatismo, e não quero partilhar dele eu próprio.” (Régio 2000^a: 357).

³⁵ A este respeito, Martins de Carvalho, na evocação referida em nota anterior, afirma que o seu amigo “possuía uma capacidade invulgar de aceitação e de compreensão”. (Carvalho 1970: 31-32).

O jovem vilacondense vai para Coimbra em 1919. Esta é a cidade onde uma obra literária de Régio (não falamos em colaborações em jornais³⁶) vê, pela primeira vez, a luz do dia. Trata-se da obra poética *Poemas de Deus e do Diabo*, que vem a lume no ano de 1925 e que Ferreira de Castro caracteriza como sendo a “sua aurora triunfal, que não era apenas a promessa de um novo dia, mas já o próprio dia, rutilante e inédito, na literatura portuguesa.” (Castro 1970: 194). Efectivamente, é na “velha” cidade dos estudantes que “Reis Pereira começou nessa altura a animar-se e a ser José Régio.” (Carvalho 1970: 30).

Como estudante, Reis Pereira nunca foi um frequentador exemplar das aulas. Como tal, não se pode dizer que tenha sido um aluno brilhante. Como outros – os da gloriosa Geração de 70, por exemplo – cedo compreendeu que fora dos muros da vetusta Universidade (não só em termos de estrutura física) poderia alargar os seus conhecimentos em leituras e experiências pessoais. A sua passagem pela Universidade, também como a de todos os ilustres que a frequentaram, deixa um toque inefável que, em termos objectivos, se concretiza, além da criação da revista *Presença*, na sua tese de licenciatura, publicada (também em 1925) com o título de *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*. Este texto será mais tarde revisto e, em 1941, novamente publicado sob a denominação de *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*.

Esta tese é um monumento fundamental erigido à primeira geração modernista e marca claramente a recuperação dos valores, agora criticados e, conseqüentemente, teoricamente melhor fundamentados, dessa primeira geração. Ela é o impulso para a afirmação nacional desses homens do *Orpheu* até então votados a um ostracismo hoje pouco compreensível.

A dada altura da sua passagem por Coimbra, Régio refere-se à actividade de um grupo de jovens, entre os quais inclui o seu nome, que lançam mãos à obra de levar por diante uma “revolução futurista”. É assim que ele a designa em Março de 1925:

“– Revolução futurista no nosso meio intelectual de meia dúzia... Nomes: Mário Coutinho, António de Navarro, José Régio, Abel Almada, Celestino Gomes, Alberto de Serpa, ...
Manifestações: um manifesto irritante e uma conferência pateadíssima...
Projectos – Uma Revista – Sol – e a independência da Arte nacional...
Alguns momentos de nervos, algumas vaias dos colegas, algumas noitadas, algumas conversas interessantes, muita ingenuidade, muita leviandade, algum fumo no ar...” (Régio 2000^a: 51).

³⁶ Convém referir que a sua vocação literária já vem de longe – ela perde-se nas brumas da infância. Por exemplo, alguns dos poemas que constituem este seu primeiro livro, afirma tê-los escrito entre os dezassete e os vinte anos (Régio 1983^a: 65). E, no que se refere à colaboração em jornais, ela começa em Vila do Conde, ainda Régio era praticamente criança.

Seguramente que para este despertar de uma “vocação literária” foram importantes as leituras de juventude, onde se pode destacar o *Só* de António Nobre [sob “exclusiva fascinação” desta obra permanecera durante a crise nervosa que o afectou ao fim dos dois anos em que estudou no Porto (Régio 1983^a: 53)] e a obra poética de Cesário Verde, *A Vida de Jesus* de Renan, *a Imitação de Cristo* e *a Bíblia* (principalmente os Evangelhos) e ainda Flaubert, – “Sob a influência de Flaubert, concebera o projecto dum romance que se chamaria *Maria de Magdala e Jesus de Nazaré*”, como afirma na *Confissão dum homem religioso* (Régio 1983^a: 65).

É também na cidade do Mondego que Régio começa³⁷ uma longa carreira de crítico de arte e, de um modo particular, de literatura. Esta actividade traduz-se numa assídua colaboração em revistas que pululam no meio universitário. É importante reforçar a ideia, já consagrada pelos estudiosos de Régio (por vezes a consagração de determinadas verdades rouba-lhes a força que elas encerram – não vá acontecer aqui o mesmo) e tantas vezes repetida pelo próprio, da imperiosidade de uma crítica livre. Apresentemos apenas um exemplo (de uma quase infinidade possível), que terá uma particular relevância por ser do tempo da juventude e, como tal, demonstrar o carácter essencial (e não apenas accidental) deste valor, na perspectiva do grande revelador da geração de *Orpheu*. Num “excerto de uma carta ao Amaral”, a propósito de um convite para o grupo directivo de uma revista, depois de se descrever como homem e como artista, conclui:

“Eis-me confessado, meu amigo. Se, tal como sou, ou, pelo menos, julgo ser, posso pertencer ao vosso grupo, terei muito prazer: Na certeza de que me não imporei nenhuma regra, e de que a minha Arte será completamente livre de toda a regra que não seja o meu Sentir;” (Régio 2000^a: 30).

Coimbra foi ainda palco de relações humanas verdadeiramente enriquecedoras. É com base nessas relações entre “homens complicados”, como Régio dirá mais tarde, que escreve o romance *Jogo da cabra cega*, iniciado ainda em Coimbra e só concluído em Portalegre, para onde se muda depois de um ano a leccionar no Liceu Alexandre Herculano do Porto.

Portalegre é, como dirá em “Fado Alentejano”, a “pátria que à força escolhi” (Régio 1984^a: 169). À força, porque a sua ida para esta cidade deve-se ao facto de ter sido colocado, no início do ano lectivo de 1929, no Liceu Mouzinho da Silveira, onde durante trinta e três anos leccionará Francês.

É nesta cidade que Régio leva uma vida monástica, vida de recolhimento que lhe proporciona não só momentos de silêncio fértil (poderíamos dizer, eloquente) como também a realização de uma obra original. Há efectivamente uma relação profunda entre a vida que Régio escolhe, a obra que produz e o espaço em que lhe é dado viver. No “Fado Alentejano” acima referido a repetição dos dois primeiros versos – “Alentejo, ai solidão, / Solidão, ai Alentejo” – cria uma relação intrínseca entre o concreto, Alentejo, e o abstracto, solidão, reforçada pela criação de um substantivo composto, “Alentejo-ai-solidão”, que forma o quinto verso. Assim, não surpreende que o Autor, referindo-se a este espaço físico, diga “Nos teus ermos escondido / Vim achar o meu tesouro.” (Régio 1984^a: 170).

Portalegre é, sem dúvida, a “ilha do tesouro”, no sentido em que é nesta cidade que Régio produz a grande parte da sua obra literária. Quando chega a esta cidade do Alto Alentejo, o criador dos *Poemas de Deus e do Diabo*, embora ainda bastante jovem, já era um poeta de renome. Na verdade, para o leitor comum, é sobretudo à criação poética que o seu nome ficará ligado. De certa forma isto é compreensível, não só pela quantidade de obras pertencentes a este modo literário assinadas por José

³⁷ O autor faz menção, no seu diário, de algumas dessas primeiras colaborações, registando-as de uma forma modesta. Eis um exemplo: “Faz hoje uma semana que publiquei na *Revolta* um artigozito: «Fantasia do Poente» assinado por José Régio.” (Régio 2000^a: 28).

Régio, como também pela sua qualidade. Há, hoje, dez obras poéticas de Régio publicadas das quais *Música Ligeira* (1970) e *Colheita da tarde* (1971) vieram a lume postumamente. As restantes, por ordem de publicação, são os já referidos *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929), *As encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941), *Mas Deus é grande* (1945), *A chaga do lado* (1954), *Filho do Homem* (1961) e *Cântico suspenso* (1968).

Se, como acima se disse, é aceitável o facto de Régio continuar a ser visto essencialmente como um poeta, não deixa de ser relevante que ele próprio veja um valor superior nas suas obras romanescas e, principalmente, teatrais. Um exemplo desta avaliação autocrítica encontramos-lo em *Páginas do diário íntimo*, quando o Autor afirma “O meu teatro, que se me afigura a parte mais original e densa da minha obra – sem dúvida é mais difícil de entender que as sátiras de *A Chaga*.” (Régio 2000^a: 272).

A estreia de Régio em obras dramáticas deu-se com a publicação de *Primeiro Volume de Teatro* (1940). No mesmo ano sai, em volume separado, *Jacob e o Anjo*, de início incluído no citado *Primeiro Volume*. O ano de 1947 é o da publicação de uma das suas obras primas – *Benilde ou a Virgem-Mãe*. Segue-se *El-Rei Sebastião*, em 1949. Na década de cinquenta, publica ainda mais duas peças, *A Salvação do Mundo* (1954) e *Três peças em um acto* (1957). Esta última, como o nome indica, incluiu “Três máscaras”, “O meu caso” e “Mário ou Eu Próprio – o Outro”.

Há ainda a acrescentar a peça *Sonho de uma véspera de exame*, escrita em 1935 e publicada em 1989 pela Casa de José Régio em colaboração com a Câmara Municipal de Vila do Conde. Trata-se de uma obra menos conhecida e de menor valor, mas onde já se adivinham grandezas que outras concretizam.

A produção romanesca de Régio inicia-se com o atrás referido *Jogo da cabra cega* (1934), ao qual se segue a novela *Davam grandes passeios aos Domingos* (1941) e o romance *O Príncipe com orelhas de burro* (1942). Em 1946, ano em que morre a mãe de Régio, sai o livro de contos *Histórias de mulheres*. No ano anterior, o Autor tinha publicado *Uma gota de sangue*, primeiro volume desse longo romance que é *A velha casa* – “uma meditação romanceada sobre a condição humana”, como o Autor lhe chama em *Páginas do diário íntimo* (Régio 2000^a: 332). Os anos que se seguem, em termos de produção literária, são em grande parte ocupados pela escrita dos restantes volumes, a saber: *As raízes do futuro* (1947), *Os avisos do destino* (1953), *As monstruosidades vulgares* (1960) e *Vidas são vidas* (1966). Este quinto e último volume inclui os rascunhos para o sexto volume que o autor já não chegou a concluir. Entretanto, em 1962, Régio publica um segundo livro de contos com o sugestivo título *Há mais mundos*.

Merece um lugar de destaque na obra regiana a *Confissão dum homem religioso* (1971), livro de uma ousadia de que não há memória entre nós e que, infelizmente, ficou por terminar. Esta obra lucidamente autobiográfica entra em claro diálogo com *Páginas do diário íntimo*, também publicado postumamente, em 1994.

A extensa obra criada por esse homem tão franzino não se fica pela produção literária. Como se sabe, durante anos a fio, Régio manteve uma participação activa em várias revistas, tendo produzido textos críticos de grande profundidade não só no âmbito da literatura, mas também no das artes em geral – nomeadamente acerca do cinema. Como corolário desta actividade, vieram a lume, em vida do Autor, seis volumes. Esta série abre, em 1936, com *Críticos e criticados*, seguido de *António Botto e o Amor* (1938). Depois, em 1940, publica *Em torno da expressão artística*, que virá a retocar e a incluir no volume *Três ensaios sobre Arte*, dado à estampa em 1967. Entretanto, em 1941 publica *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, e em 1964 *Ensaios de interpretação crítica*, onde, de forma pessoal, desce ao âmago da obra de Camões, Camilo Castelo Branco, Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro. Quase dez anos depois da morte do autor, em 1977, apareceu *Páginas de doutrina e crítica da Presença*.

2.3. A “instalação íntima no intemporal e no eterno”

A 30 de Janeiro de 1962, com a reforma da vida profissional, Régio entra numa nova fase da sua existência, que, nos primeiros tempos, se reparte entre Vila do Conde e Portalegre. O ano de 1962 marca o início das penosas mudanças dos haveres de Régio para a casa do Norte. Em 1964, conclui o processo de venda da casa onde residiu durante os longos anos que viveu em Portalegre, transformada em Casa-Museu. O comprador foi a Câmara Municipal de Portalegre.

Apesar da agitação provocada por esta “mudança de residência”, José Régio, quer como escritor, quer como crítico literário³⁸, mantém-se activo. Prova disso é a publicação do volume *Ensaios de interpretação crítica*, em 1964, e do quinto volume de *A velha casa*, com o título *Vidas são vidas*, em 1966. Ou ainda a publicação, em 1967, de *Três ensaios sobre arte*, ou, mais flagrantemente, a intensa escrita dessa singular obra – infelizmente inacabada – que é a *Confissão dum homem religioso*.

Em Novembro de 1966, é internado no Sanatório do Lumiar, onde permanece alguns angustiosos meses. Apenas em Março do ano seguinte pode sair do Sanatório para se instalar na paz reconfortante da “velha casa”. Nesse ambiente familiar, recupera energias, a ponto de poder continuar a sua tenaz obra literária.

³⁸ Eugénio Lisboa, no quarto ponto da primeira parte (intitulado “Velhice e morte”) de *José Régio, A obra e o homem*, começa por salientar o facto de os últimos anos de vida do escritor da *Confissão dum homem religioso* terem sido marcados por polémicas e por uma activa colaboração em jornais e revistas da época. O principal motivo desta participação em querelas literárias é, como o referido biógrafo salienta, combater “tanta levandade petulante, tanto dogmatismo doutrinário, tanta injustiça inconsciente ou voluntária, etc., etc.” (Lisboa 1986: 109).

Porém, já não pôde terminar algumas delas. O Além, perante o qual tantas vezes se debateu, chamou-o. Na verdade, o autor de *A chaga do lado* veio a falecer a 22 de Dezembro de 1969, depois de ter sofrido, dois meses antes, um enfarte de miocárdio³⁹.

Vários dos que mais proximamente acompanharam os últimos dias de vida do poeta de *As encruzilhadas de Deus* têm salientado a serenidade com que ele partiu deste mundo. Várias serão seguramente as razões para tal serenidade. Uma delas podemos descobri-la nas *Páginas do diário íntimo* e prende-se com o facto de ter tido um “longo convívio” com a ideia da morte próxima. Na entrada diarística de 12 de Novembro de 1957, podemos ler:

“E, embora através de alternativas e distrações, a ideia da morte próxima continua a perseguir-me: vive profundamente em mim, venha, ou não, continuamente à superfície. E envelheço. Aceitaria conformadamente a ideia de envelhecer, (envelhecer com lucidez ensina tantas coisas! Faz-nos aprofundar tantas!) se me não vexasse a velhice física. Ando atormentado porque vou ficando sem dentes; ou vou ficar breve.” (Régio 2000^a: 318).

Mais tarde, volta ao mesmo assunto, afirmando que “quem chega a uma certa idade (a minha, por exemplo) não pode estar só que se não veja rodeado de mortos-vivos. Aliás, isto nos vai preparando para a nossa vez.” (Régio 2000^a: 366).

E a hora efectivamente chegou. Como é hábito dizer-se, o homem morreu, mas a obra perdura. Podemos concluir com palavras do próprio Régio que sintetizam a sua forma de vida e a riqueza que dela, eternamente, nos vem. Recordemo-lo, pois, como o escritor que afirmou que “O meu verdadeiro destino é *estar*, é *ficar*; é *agir* indirectamente pela realização de uma obra que requer vagar, continuidade, tranquilidade; é a instalação íntima no intemporal e no eterno.” (Régio 2000^a: 128).

³⁹ Eugénio Lisboa descreve, bastante minuciosamente, as peripécias ocorridas nos últimos meses de vida do Autor. Naturalmente escusamo-nos a repetir aqui todos esses acontecimentos.

SEGUNDA PARTE

JOSÉ RÉGIO E O DIÁRIO

3. O diário

“[...] um homem não se escreve.”

Miguel Torga

Ao longo do século XX, como reacção aos historicismo e biografismo preponderantes em décadas anteriores, várias vozes se levantaram contra a importância da biografia dos escritores na análise das obras literárias que estes produziram (Lisboa 1986: 17-25).

A relevância dada, hoje, à escrita diarística implica equacionar novamente este problema⁴⁰. Recorde-se que Wolfgang Iser, no ensaio “Qué son los géneros”, começa por apresentar uma definição de texto, afirmando que o que chamamos «textos» “son siempre, expresándolo con palabras de Edmund Husserl, abreviaturas; abrevian y simplifican lo que se pretende designar – y precisamente a través del hecho de omitir.” (Iser 1988: 305).

Poderemos aplicar aos escritos biográficos (e aos autobiográficos) as seguintes palavras do mesmo autor:

“En nuestras percepciones o en lo que decimos, sólo surge sentido para nosotros y los demás en tanto en cuanto omitimos, suprimimos y reducimos constantemente, en tanto en cuanto *no* percibimos o *no* decimos infinidad de cosas. Ni en el ámbito de nuestras percepciones, ni en lo que decimos, operamos con los originales que nunca serán concebibles en su plenitud, sino con *modelos* de estos originales. Un modelo, por ejemplo, un mapa frente al original «cuidad» surge a través de la reproducción y a la vez reducción.” (Iser 1988: 306).

Os actos de suprimir e de reduzir surgem como fundadores da possibilidade de criação artística, e, mais especificamente, literária. Mais, eles são inevitáveis. É por isso que, com o ensaísta, podemos concluir “El escritor que quisiera describir exhaustivamente y como si fuese la realidad, un día de la vida de su protagonista, ya hubiera muerto antes de haber empezado siquiera la presentación del desayuno.” (Iser 1988: 305)⁴¹.

A forma do diário – o qual, no dizer de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, instaura uma narração intercalada (Reis 1998: 105-107 e 253-254) – é por si só prova da necessidade de suprimir uma infinidade de acontecimentos vivenciais, fixando, do constante fluir dos dias, apenas um pequeno

⁴⁰ Marcello Duarte Mathias, traçando o evoluir do género diário no seio da cultura europeia, concede, peremptoriamente, a este género um lugar de destaque. Leia-se:

“Produto da civilização europeia a partir do século XVI, o diário floresce com o individualismo romântico de que é a expressão acabada, afirma-se como género literário nas sociedades burguesas do final do século XIX, para, finalmente, na redescoberta do indivíduo e da sua pluralidade, ocupar o lugar de destaque que é agora o seu”. (Mathias 1991: 16).

⁴¹ Em nota, o autor do ensaio refere o exemplo que proporciona Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares com o escritor ficcional Ramón Bonavena, que aparece na narrativa “Una tarde con Ramón Bonavena” (Borges 1962: 21-28).

número de acontecimentos (exteriores ou interiores). Partindo do princípio, geralmente aceite (mas que mais tarde vamos discutir), de que o diário se insere no modo narrativo, visto que nele um autor vai narrando a sua própria vida, temos de afirmar a evidência da impossibilidade de registar *toda* a sua vida. Neste ponto, retomemos as afirmações de Wolfgang Iser:

“un texto narrativo es en relación con el original – existente o ficticio – al que se refiere, un modelo, una abreviatura en la que, en palabras de Musil, la «multiplicidad sobrecogedora de la vida» se reduce, según el principio de la secuencia cronológica – y omitiendo cantidades ingentes de informaciones posibles –, a un mundo más simple, más abarcable y por ende más fácil de concebir y dotado de sentido. El que puede narrar de este modo parte de su vida ha alcanzado un distanciamiento y ha reconocido un sentido.” (Iser 1988: 306)

Podemos ainda acrescentar que o diário, no qual um sujeito vai registando cronologicamente parcelas do seu viver, também é um processo de busca e “reconhecimento de um sentido” – mesmo que ele (o reconhecimento) se faça num movimento retrospectivo. Daqui decorre uma das dificuldades da escrita diarística, dado que o diário se institui como um texto em construção, como tal, aberto ao devir⁴². Deste modo, não é possível ao sujeito escritor de um diário a elaboração de um projecto de escrita. Escrever um diário é navegar ao sabor das ondas que estão por vir. É aceitar o indefinido e o imprevisível, não só como inexorabilidade, mas como fonte da própria escrita. Como vários poetas têm glosado, o eterno e imparável devir faz do presente um tempo em eterna agonia – um tempo sempre a morrer. Deste modo, a escrita do diário, presa ao presente como está, assemelha-se à mítica Fénix, renascendo constantemente das suas próprias cinzas; no caso do diário, melhor seria dizer, renascendo das cinzas do tempo.

Um outro problema da escrita diarística é a exigência de escrever sobre acontecimentos ocorridos num passado muito próximo (‘acontecimentos do dia’⁴³) o que implica um limitado distanciamiento em relação ao facto relatado. Este limitado distanciamiento instaura um discurso com uma forte propensão subjectiva e, simultaneamente, uma sequência de registos (por vezes) muito heterogénea. Daqui decorre a significativa dificuldade em reconhecer um sentido. Como atesta o ensaísta que temos vindo a citar, um texto é sempre um “todo-parcial” (Iser 1988: 312); o diário é-o até na forma que toma.

⁴² Parece-nos importante salientar a importância do futuro para a escrita diarística. Naturalmente, ninguém escreve um diário do futuro, mas escreve-se um diário para o futuro, isto é, para a (re)leitura e a meditação ulterior. Deste modo, a escrita diarística tem um carácter projectivo e prospectivo, dado que o sujeito escreve para, no tempo que há-de vir, poder recordar / recuperar o vivido. Além disso, o escrito no diário não é um passado previamente compreendido, é um passado para interpretar. Poderíamos dizer que é um *oráculo*, na medida em que, vindo do passado, é para o futuro.

⁴³ Como salienta Assunção Morais Monteiro, a própria etimologia de “diário” remete para a ideia de que se faz no dia a dia. Esta autora define diário como

“um escrito em que quotidianamente o seu autor regista, analisa, confidencia aspectos da sua vida ou factos de que teve conhecimento e que, de uma forma ou de outra, o marcaram, quer favorável, quer desfavoravelmente. É nele que o autor deposita os seus sonhos, angústias, reflexões, tristezas, alegrias, em suma, é ele o seu confidente, o meio através do qual se evade da realidade exterior e faz a introspecção, a análise de si próprio”. (Monteiro 1998^a: 111-112)

No *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes apontam de forma sintética (como a natureza da obra exige) as características essenciais para a definição de “diário”. Segundo estes autores, elas são:

“Fragmentação diegética imposta pelo ritmo em princípio quotidiano dos actos narrativos que compõem o diário; tendência para o confessionalismo, assumido de forma mais ou menos aberta; peculiar posicionamento e configuração do destinatário, cujo estatuto pode ser modulado de formas diversas.” (Reis 1998: 105).

Estando efectivamente preso ao quotidiano, o diário é uma sequência de textos de propensão imediatista – pretende-se que a produção textual seja sincrónica dos acontecimentos e das vivências do sujeito. Álvaro Salema reitera esta ideia ao afirmar que

“o diário íntimo é de essência imediatista na referência a um *eu* que se desvenda, abstraído duma ordem experiencial objectivada, sem fronteiras temáticas e sem condicionamento no tempo em que se inscreve, livremente reflexionador e sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade.” (Salema 2002: 288).

É, em grande parte, o primado da liberdade do diário que nos leva a constantes redefinições. É porque foge a condicionamentos que marcam outros textos (literários), que o diário se torna uma realidade compósita, um campo cujas fronteiras não são passíveis de uma delimitação exacta. O diarista João Palma-Ferreira conseguiu uma eloquente expressão para traduzir esta dificuldade ao considerar que, sendo um “campo de batalha de todas as contradições de um *eu* que nem se encontra nem se perde, o diário é um exercício de escrita na libertinagem da liberdade, destruição das fronteiras entre a literatura e a não-literatura.” (Palma-Ferreira 2002: 288).

Posto isto, é nosso objectivo levar a cabo uma reflexão que re-equacione os prolegómenos da escrita diarística, dentro das diferentes tipologias textuais, mesmo sabendo que esta técnica prolegomenológica acarreta óbvias limitações, nomeadamente num estudo cuja questão central não é a noção de diário.

Mas somos obrigados a enfrentar o problema da definição, mesmo estando conscientes, como Philippe Lejeune, que a definição nos lança para um “cerce vicieux: impossible d’étudier l’objet avant de l’avoir délimité, impossible de le délimiter avant de l’avoir étudié” (Lejeune 1986: 16).

3.1. Noção de diário

“Muitas vezes me tem cansado a minha quase contínua
indagação do íntimo.”
José Régio

A escrita do diário recobre essencialmente⁴⁴ as vivências de um sujeito, um ser humano, que, com maior ou menor frequência, as vai registando num discurso em primeira pessoa. Aliás, a consciencialização do “ser-se humano”⁴⁵ pode ser considerada uma causa profunda para a escrita diarística, mormente para aquela a que podemos atribuir a designação de íntima. Em *Páginas do diário íntimo*, esta tomada de consciência aparece textualmente registada quando o escritor refere: “Bem cedo me resignei a ser só – e a amar seja quem for nos seus momentos de humanidade dolorosa e alta... ou mesquinha e lastimável. O que eu sou, afinal, é um pobre ser essencialmente humano, conscientemente humano...” (Régio 2000^a: 51).

Apontamos, aqui, aquela que é a mais relevante função do diário – a de revelar (ou tentar revelar) o homem. Cabe, pois, ao diário possibilitar a um ser humano definir-se perante si mesmo, perante o(s) outro(s) e perante o mundo. É esta busca da definição de si que confere ao diário a “tendência para o confessionalismo” atrás referida na citação do *Dicionário de Narratologia*. Tal função parece, no entanto, entrar em choque com os postulados de Maurice Blanchot, quando este defende que “o interesse do diário reside na sua insignificância” (Blanchot 1984: 195).

De seguida, o ensaísta francês acrescenta que “o diário é a âncora que rasa o fundo do quotidiano e se agarra às asperezas da inutilidade” (Blanchot 1984: 195). Poder-se-á falar de dupla insignificância: a do nada das coisas do dia a dia; a da ineficácia de se revelar e preservar através do registo desses nada⁴⁶. Mas, como o próprio ensaísta sugere, é uma “insignificância” salvífica. Antes

⁴⁴ Usamos o advérbio “essencialmente” porque um diarista, usufruindo da liberdade já antes referida, pode registar acontecimentos que ele não vivenciou. É claro que todos os acontecimentos registados por um sujeito são sempre percebidos pela sua singular e subjectiva visão, mesmo quando os acontecimentos não lhe dizem directamente respeito.

⁴⁵ Já no segundo ponto da primeira parte nos referimos ao filósofo espanhol Miguel Unamuno que, em *Do sentimento trágico da vida*, afirma: “*nullum hominem a me alienum puto*; sou homem, e como estranho não considero nenhum outro homem.” (Unamuno 1988: 7).

A obra regiana não manifesta apenas uma forte consciencialização do “ser-se humano”. Ela é em grande parte um grito de / pela humanidade e também a afirmação de um forte desejo de “ser-se (plenamente) homem”. A título de exemplo recorde-se a passagem da obra dramática *Jacob e o Anjo* em que o Rei declara: “Quero ser homem!”. Ou os versos do “Poema do Silêncio” de *As encruzilhadas de Deus* (Régio 1981^b: 109):

“Ah! também sei que, trabalhando só por mim,
Era por um de nós. E assim,
Neste meu vão assalto a nem sei que felicidade,
Lutava um homem pela humanidade.”

⁴⁶ Quanto a este aspecto é sintomático o facto de os diaristas registarem a amargura do seu fracasso com a escrita do diário. José Régio fá-lo várias vezes e de forma bem contundente. Por exemplo, a 18 de Novembro de 1958, escreve “Mas isto presta, este diário cobarde?”; ou, passado pouco mais de um ano, a 17 de Janeiro de 1960, – “Mais uma vez me esforço a escrever uma linhas neste diário falhado”.

de mais, o registo de cada dia é um escape ao nada e uma tentativa de controlar o devir temporal.

Blanchot afirma:

“Escrever em cada dia, sob a garantia desse dia e para o lembrar a si próprio, é uma maneira cómoda de escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra. Cada dia diz-nos qualquer coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Operação duplamente vantajosa. Assim vivemos duas vezes. Assim defendemo-nos do esquecimento e do desespero de não termos nada a dizer.” (Blanchot 1984: 195).

Além disso, como podemos ler em *O livro por vir*, o diário pode ainda servir de “uma espécie de parapeito contra o perigo da escrita” (Blanchot 1984: 195), como também de um “recurso contra a solidão” (Blanchot 1984: 195). É curioso como a fuga ao enclausuramento em si próprio se torna patente no discurso diarístico em expressões como “Querido diário”. O sujeito escritor, instaurando um *tu* – o diário –, povoa a sua solidão. Mais uma vez o diário manifesta a sua intrínseca ambiguidade. Por um lado, a solidão é reconhecida como condição propiciadora (ou mesmo essencial) da escrita diarística. Por outro lado, o sujeito que se isola neste acto de escrita sente a necessidade de instaurar um interlocutor para que a comunicação se efectue⁴⁷. Como atrás foi referido, esta necessidade é frequentemente resolvida concedendo ao próprio diário o papel de confidente, de ouvinte, em última instância, de receptor ou alocutário. Como veremos mais adiante, acontece frequentemente que esta fuga ao fechamento do eu em si mesmo leva à abertura do diário não só como espaço para a reflexão sobre o outro, mas – e é isto que mais importa – abrindo espaço para a participação do outro, para a voz do outro. Esta abertura manifesta-se de forma muito clara na inclusão de cartas que outros sujeitos endereçaram ao autor do diário. Deste modo, o diário torna-se polifónico. Este é um dado comum a grande parte dos diários que conhecemos. Esta assimilação de vozes díspares, transforma o diário num espelho multifacetado, na medida em que fornece não apenas a imagem que o autor tem de si mesmo mas também a(s) imagem(ns) que outros têm dele.

⁴⁷ Esta tendência manifesta-se mais claramente nos casos dos diários epistolares, como acontece, por exemplo, no diário juvenil *A lua de Joana* de Maria Teresa Maia Gonzalez (2005), ou no *Diário cruzado de João e Joana* da autoria de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada (2000).

3.1.1 Diário e centralidade do Eu.

“Que o nada do meu nada é que me é tudo!
Os prantos que chorei valem o oceano.”

José Régio

A primeira constatação, decorrente da própria natureza da escrita diarística, é a centralidade assumida pelo eu do autor deste tipo de registo autobiográfico⁴⁸. É, pois, a busca de identidade do sujeito-autor, essa incessante busca que o eu faz de si mesmo, que salta como primeira característica do diário.

Paula Morão, referindo-se a esta procura da identidade pessoal, aponta como "antepassado ilustre" do diário *As confissões* de Santo Agostinho e, retrocedendo no tempo, evoca o "conhece-te a ti mesmo" dos gregos como o início da tentativa de responder à questão "quem sou eu?" (Morão 1994: 21-30). Pensamos que a busca da resposta à pergunta formulada existe desde que o homem é Homem. Longe de sermos entendidos em paleografia, parece-nos, todavia, aceitável pensar que parte das pinturas rupestres, gravadas na rocha pelos nossos antepassados, persegue o objectivo da busca da identidade do eu, do conhecimento e da preservação de si. No livro do *Génesis*, o homem busca a sua própria identidade, procura definir-se em relação a Deus e ao Universo.

Também Clara Rocha se refere à centralidade do eu na escrita diarística, ao afirmar que “Do individualismo romântico herda o diário o egotismo, a crença narcisista no "eu", o desejo de auto-conhecimento e o isolamento na escrita.” (Rocha 1990: 11). O narcisismo patenteia-se por essência no discurso autobiográfico. Esta centralidade do eu, que se olha a si mesmo, que fala de si, aproxima (como mais tarde veremos) o diário do texto lírico.

Muitos são os textos em que o dramaturgo de *El-Rei Sebastião* manifesta uma atitude narcísica. Relembre-se, a título de exemplo, o poema intitulado “Narciso” – citemos apenas os dois primeiros versos: “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia, / Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...” (Régio 1969: 19).

Debruçar-se sobre si próprio, como o sujeito lírico declara, é uma manifestação inequívoca de narcisismo. Assim, a escrita do diário permite uma representação privilegiada do sujeito que se olha e se escreve. Poderíamos, aliás, acrescentar que a escrita do diário, mormente a do diário íntimo, manifesta sempre um certo grau de hipertrofia do eu (outra herança do Romantismo), como é evidenciado pelos versos regianos colocados em epígrafe. Nesta linha, a escrita diarística tem sido

⁴⁸ Convém, desde já, referir a existência de casos excepcionais em que o eu cede lugar a uma terceira pessoa. Nestes casos instaura-se um tipo de escrita que escapa (pelo menos parcialmente, por vezes quase totalmente) ao cânone da escrita diarística.

representada metaforicamente pela imagem do espelho⁴⁹, no qual não se reflecte apenas a imagem do eu, mas também a do universo/cosmo que o circunda e com o qual ele permanentemente se relaciona⁵⁰.

Neste sentido podemos assegurar, como Piero Ceccucci, que “não há dúvida que a escrita – metaforicamente entendida também ela como espelho do universo/cosmo – tem um papel de extrema importância não só para comunicar, mas também, sobretudo, para favorecer o processo de gnose e de autognose do eu.” (Ceccucci 1994: 125).

O diário ergue-se como o espaço privilegiado para essa busca de conhecimento que é, essencialmente, autoconhecimento. A escrita diarística instaura-se como espaço introspectivo de busca do eu que já não é. Por meio dessa escrita, cria-se um tempo dado por si a si mesmo para conhecer-se e construir-se. Deste modo, um determinado sujeito concede a si mesmo um tempo de busca do eu, nos momentos do dia a dia, recentemente ocorridos.

A este olhar-se e registar-se ao fim do dia refere-se Miguel Torga, no primeiro volume do seu *Diário*:

“Coimbra, 18 de Dezembro de 1937 – Cá estou eu. Sei que estas notas não têm pés nem cabeça, que o dia registado como eu o registo é uma coisa semelhante àquelas pílulas alimentícias, onde o estômago, na sua orgânica necessidade de se sentir cheio e farto, não consegue valorizar os mistérios da concentração.

Mas eu preciso deste cigarro antes de adormecer. Em pequeno, sem saber bem porquê, a esta hora benzia-me; agora, igualmente sem ver a fundo a razão da coisa, escrevo um diário.” (Torga 1978: 48-49).

Comentando esta anotação diarística, Assunção Morais Monteiro, num ensaio intitulado “Autenticidade e autoficção no *Diário* de Miguel Torga”, realça que “ao fim do dia, a escrita diarística, metaforicamente designada por ‘cigarro antes de adormecer’, constituía um hábito, sendo um meio de fruição de alguns momentos de distração e prazer.” (Monteiro 1998^b: 1081).

Naturalmente, nem sempre a escrita do diário estará associada à “fruição de alguns momentos de distração e de prazer”. Como se sabe, é recorrente os autores de diários referirem-se à sua actividade de escrita diarística em termos disfóricos⁵¹. Mas o que importa agora salientar é o hábito de registrar, ao fim do dia, os acontecimentos quotidianos. A este propósito é interessante evocar as constatações de Maurice Blanchot que, n’ *O livro por vir*, afirma:

“O diário íntimo, aparentemente tão desprendido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se

⁴⁹ A relevância da imagem do espelho é atestada, entre outros exemplos, pelo artigo de Abel Barros Baptista intitulado “O espelho perguntador” (Baptista 1997).

⁵⁰ A este respeito convém evocar o conceito de *cronótopo* (Bakhtine 1978), para realçar a correlação do tempo e do espaço históricos e reais com o fenómeno literário, quer em virtude das suas incidências e implicações, quer em virtude do significado da sua representação nesse mesmo fenómeno.

⁵¹ Trata-se de afirmar um claro menosprezo pelo diário. Régio dá-nos conta desta desvalorização ao questionar: “Mas isto presta, este diário cobarde” (Régio 2000^a: 332).

queira, está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina. O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.” (Blanchot 1984: 193).

Esta passagem não deixa qualquer dúvida sobre o peso que “o calendário”⁵², no seu ininterrupto decorrer, tem sobre a escrita diarística. Ao contrário das memórias, que se baseiam na evocação de um passado relativamente longínquo – e como tal passível de sofrer um tratamento do código temporal distinto (Morão 1993) –, o diário está preso aos factos acabados de acontecer. Desta forma, poder-se-ia dizer que o diário existe numa espécie de limbo entre o presente que constantemente foge e um passado que ainda não o é definitivamente⁵³. Nesta perspectiva, podemos também entender a escrita do diário como uma tentativa de salvar a existência, registando-a. Escrevo, logo existo. Pela escrita quotidiana, o homem salva-se do peso dos dias comuns e domina, ou sente dominar, o inexorável decorrer do tempo, porque tem disponíveis nas páginas do seu diário os dias decorridos⁵⁴.

O diário, como se disse, aparece como um espaço de introversão, um espaço onde, dia a dia, o autor se auto-analisa. Segundo Béatrice Didier

“Le diariste augmente chaque jour son capital-écriture, tout en ayant le sentiment d'accomplir un exercice spirituel qui lui permet un progrès intérieur. Capitaliser l'examen de conscience, grace à l'écriture, voilà de quoi combler l'écrivain. Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant de se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience.” (Didier 1991: 28-29).

Sobrevem, do acima dito, uma outra exigência do diário – a sinceridade. Livre de condicionalismos formais, o diário pretende-se um registo autêntico das vivências do homem que o escreve, ou, nas palavras de Gregorio Marañón, “un espejo implacable donde se pintan las grandezas y las miserias de nuestro yo.” (Marañón 1967: 24).

⁵² Convém referir a existência de diários em que o autor não regista o local e a data de algumas das entradas diarísticas, libertando-se, deste modo, dessa temível cláusula. Podemos apresentar como exemplo o pessoano *Livro do desassossego* de Bernardo Soares.

⁵³ Sobre a problemática do tempo, leia-se o segundo capítulo da terceira parte desse fundamental estudo de Béatrice Didier, intitulado *Le journal intime*.

⁵⁴ O diário (ao contrário da biografia que é um relato de acontecimentos passados e distantes) é um registo do quotidiano; a sua orientação temporal é para o presente ou para um passado muito recente. Deste modo, o discurso predominante é o do presente – dos acontecimentos que co-ocorrem com o acto de escrita, como por exemplo: “Estou hoje neurasténico e desesperado” (Régio 2000^a: 39), que se vai alternando com o discurso em que se relatam vivências decorridas recentemente e que frequentemente se prolongam até ao momento da enunciação, como no exemplo: “Tenho passado as manhãs na praia, as tardes na praia ou no rio. Tenho levado uma vida exterior e banal” (Régio 2000^a: 37). É ainda necessário anotar que, a par da virtude da escrita diarística que registamos no parágrafo a que esta nota se refere, o diário tem paradoxalmente uma consequência negativa dado que o processo de fixação do presente é uma forma de anulação desse presente, visto que o tempo não é estático. A escrita do diário encontra-se, deste modo, numa alternância de construção e de destruição / de preservação e desaparecimento do sujeito escritor e do objecto “escrito” em relação ao tempo do presente. Alternância esta que tem sido estudada à luz da interpretação do mito de Orfeu, como é o caso de um artigo de Didier Alexandre, intitulado “Le mythe d’Orphée et l’écriture de la mémoire”, publicado no número quatro da *Revue de littérature comparée* (Didier 1999: 563-579).

Essa sinceridade é, contudo, mais um projecto (ou um objectivo) do que uma realidade. Como refere José Saramago, no seu texto introdutório ao primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, “escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança.” (Saramago 1994: 9).

A escrita diarística, que entre nós apenas se afirmou no decorrer do século XX, é, pois, indubitavelmente herdeira do tom confessional da poesia romântica. O Confessionalismo é uma marca que o diário partilha com outros géneros autobiográficos. Esta propensão para a confissão filia, como acima se disse, os escritos autobiográficos na tradição católica.

A escrita do diário conduz, antes de mais, o sujeito escrevente à confissão de si diante da sua própria consciência. Afirmá-lo implica reconhecer que, mais uma vez, o diário exige um fechamento⁵⁵ do eu em si mesmo – exige a criação de um espaço/tempo de refúgio que possibilite a concentração. Esta hipertrofia do eu conduz ao culto da subjectividade – tudo é percebido pela parcial perspectiva do eu.

O mesmo acontece com a centralidade do eu na linguagem. Ao redigir o diário, o sujeito que diz “eu” é simultaneamente o objecto do seu próprio discurso. Ele torna-se “cativo e refém de si mesmo” (Mathias 1994: 40-41). Como refere Eduardo Prado Coelho, é o texto que tece o sujeito, existindo este apenas em função daquele (Coelho 1979: 117).

Em casos em que o fechamento pressuposto pela escrita do diário é muito forte, poder-se-á falar de evasão da realidade.

Contudo, convém não esquecer que o diário é também um espaço para a reflexão sobre a relação com os outros e com o mundo – quebrando-se, assim, a redoma que fecha o sujeito em si mesmo.

Reflectindo sobre o outro e dando espaço para a voz de outro(s) (o que acontece com frequência nos diários – nomeadamente através do registo epistolar⁵⁶) abre-se um espaço de intersubjectividade. Recordemos que definir-se é colocar-se em relação a outro. Mais uma vez se salienta a essencial diversidade do registo diarístico, simultaneamente egocêntrico e dialogal.

Retomemos a questão inicial da centralidade do eu, voltando ao texto de Piero Ceccucci. Sabendo que este autor se refere explicitamente ao *Diário* de Miguel Torga, tomamos a liberdade de generalizar e advogamos que “não há dúvida que todo o *Diário* de Miguel Torga [como o de qualquer outro – acrescentamos nós] é uma incansável tentativa de de-finição de si e do universo, de se compreender e de o com-preender (sic).” (Ceccucci 1994: 128).

⁵⁵ Como referem os autores do *Dicionário de Narratologia*, este fechamento é particularmente visível nos diários em que há, por parte do autor, uma clara intenção de autodestinação (Reis 1998: 107).

⁵⁶ A este propósito Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes afirmam que “O carácter não raro estritamente privado da escrita diarística trona-o [ao diário] por vezes semelhante à **narrativa epistolar**; acontece mesmo que certos diários (como os de J. Renard e G. Sand, mencionados por Rousset, 1983: 440) solicitam destinatários precisos, num registo quase epistolar.” (Reis 1998: 107).

Aceitando que todo o diário é uma constante busca da identidade, temos que afirmar a transversalidade sincrónica e diacrónica do tema do eu. Uma transversalidade sincrónica, na medida em que todos os acontecimentos do dia – várias vezes há referência a mais do que um facto – são analisados em função do eu, e diacrónica, já que o diário, embora de forma lacunar, traça a evolução (a qual não é naturalmente uma linha inevitavelmente recta) do sujeito que se autoquestiona e autodefine.

O diário regiano (como todos os outros) é pródigo em afirmações em que o seu Autor procura apresentar uma definição de si mesmo. Tomemos como exemplo o seguinte passo: “[...] Mas já estou em desacordo sentindo um abismo entre o que sou e o que aspiro a ser entre o que os outros são e o que eu desejaria que eles fossem. Sou pessimista de nascença, e sinto-me cansado e falho de entusiasmos.” (Régio 2000^a: 29).

O uso do verbo “ser”, na primeira pessoa do singular, é a marca mais evidente da tentativa de autodefinição levada a cabo pelo autor. Esta tentativa é renovada em muitas outras passagens, como por exemplo na que se segue: “Eu sou, a meus próprios olhos, um doido que por acaso nasceu com juízo.” (Régio 2000^a: 36).

Esta ânsia de definição de si mesmo associa-se à busca da unidade de um ser fragmentado, de que falou Assunção Morais Monteiro. Nas palavras desta autora, o diário é um “puzzle”, um “mosaico” (Monteiro 1994: 350) ou um “caleidoscópio” (Monteiro 1998^a: 201) – termos que nos reenviam, inequivocamente, para o fragmentário. Eis as suas palavras:

“O *Diário* torquiano poderá, deste modo, ser considerado como uma forma de conseguir a unidade de um ser fragmentado, um repositório de vários **eus**, dos pedaços da sua existência, uns mais espontâneos e autênticos, outros mais elaborados e reconstituídos, em suma, um repositório de si mesmo e do homem que foi ficando para trás, no percurso da viagem da vida, constituindo uma peça única, um todo aglutinador desses pedaços que ficaram “en chemin”, como refere a epígrafe, repartidos ao longo da sua existência.” (Monteiro 1994: 350).

O diário pretende, pois, salientar a relação do indivíduo que o escreve com os seus (hipotéticos) leitores, mostrando-lhes o percurso de um sujeito intrinsecamente nomádico.

Convém ainda acrescentar que, no caso dos diaristas que são também autores de uma (vasta) obra literária (como é o caso de Torga e de Régio), o diário é – além da referida tentativa de unificação do percurso vivencial de um homem – uma tentativa de completar as fragmentárias confissões que o escritor foi fazendo ao longo da obra, ou por intermédio de outras manifestações, como artigos, entrevistas ou cartas.

Assim, nestes casos, o diário liga-se tanto à vida como à obra. É curioso verificar como os escritores dão frequentemente conta quer dos acontecimentos que se transformam em motivos para a criação artística, quer do estado de desenvolvimento das suas criações literárias. E se o diário cumpre, como antes dissemos, uma função de resistência ao esquecimento de si, dos dias vividos, ele cumpre a mesma missão de resistência em relação ao esquecimento da obra ou, até mais frequentemente, à má compreensão desta. Tentando, de alguma forma, sintetizar as funções da escrita do diário em relação à

escrita da obra literária, poderíamos salientar cinco pontos. São eles: primeiro, o diário é frequentemente um “pré-texto”, um espaço de registo de “textos embrionários” os quais vêm depois a ser desenvolvidos em obras posteriores (Monteiro 1998^a); segundo, o diário serve para o autor explicar o contexto em que a obra nasce, ou, mais genericamente, para reflectir sobre a génese da obra; terceiro, o diário torna-se um escrito concomitante à produção da obra, cumprindo uma função catártica na medida em que permite ao escritor libertar-se do peso e do esforço da escrita e, por outro lado, serve para fornecer indicações sobre o desenrolar da obra (registando angústias e dificuldades, ou sucessos conseguidos); quarto, a escrita do diário permite a reflexão autocrítica sobre a obra realizada; quinto, e último, escrever no diário permite ao criador literário *preencher* os tempos de inactividade como “escritor”.

É, pois, imperioso reconhecer que o diário não é apenas um instrumento. Ele é um exutório (da sensibilidade). O diário (de um escritor, ou não) funciona como um mecanismo homeostático. A escrita diarística parece possuir a propriedade da homeostasia, na medida em que permite manter o equilíbrio (das funções e da constituição – já não química – mas psíquica do sujeito escritor).

3.1.2 Diário – a escrita sobre o eu como processo de alteridade

“O meu combate de amor:
este diálogo entre mim e eu.”
José Régio

Na medida em que o escritor se assume como eu-sujeito que reflecte (que, à maneira de Narciso, se debruça) sobre o eu-objecto, escolhendo-se para objecto do seu próprio discurso, instaura-se um desdobramento do eu. Assim, a escrita sobre si aparece-nos como um processo de alteridade.

O desdobramento do eu é condição preliminar de conhecimento, nomeadamente de autoconhecimento, e de escrita (recorde-se o que atrás dissemos, partindo do ensaio de Piero Ceccucci). Régio tem consciência desse imperativo do sujeito se desdobrar para, através desse processo de distanciamento de si mesmo, se constituir eu-sujeito que (a maior ou menor distância) observa e analisa o eu-objecto.

Na “Introdução a uma obra”, Régio reflecte sobre esta problemática essencial a toda a escrita autobiográfica. A páginas tantas desse texto de auto-análise sucessivamente reescrito, pode ler-se:

“Uma coisa, porém, me interessa, entre várias outras, neste ensaio: Esboçar, sob certos aspectos, um estudo da minha própria personalidade estética. O arrojo e a ambição desse projecto, já no princípio os deixei assinalados. Mas não estará ele de acordo com algumas tendências que supus visíveis logo nas minhas primeiras tentativas? não será manifestação do meu pendor a gostosamente me servir de mim como dum indivíduo estranho? em desdobrar-me em observado que *se exprime* e observador que *o exprime*?” (Régio 1969: 156).

Mais tarde, ainda sobre esta problemática, o poeta de *Biografia*, servindo-se da terceira pessoa gramatical, considera que uma das suas características mais vincadamente afirmadas é “cavar e escavar no mundo interior – e não só dum ponto de vista estético [...]” (Régio 1969: 158).

Neste momento, porém, o que nos interessa salientar é o carácter essencial do “desdobramento” que ocorre neste processo de auto-análise. O diarista, ao escrever-se, desdobra-se “em observado que *se exprime* e observador que *o exprime*”. Tal desdobramento implica a existência de um “eu sujeito” e um “eu objecto”.

Já anteriormente nos referimos à recorrente associação metafórica entre a escrita do diário e a contemplação de si diante de um espelho. No conto “O fundo do espelho” (Régio 2000^b: 259-266), um narrador homodiegético, num delírio tipicamente moderno(ista), desce dentro de si e vê-se “transportado a outras regiões” (Régio 2000^b: 259). Neste conto estabelece-se claramente uma divisão do eu (sujeito observador) que se vê outro (objecto observado) no espelho (Régio 2000^b: 262-263).

Este sair de si para se analisar enquadra-se, na perspectiva regiana, num mais vasto movimento: o da criação. O poeta d’ *As encruzilhadas de Deus*, já em plena maturidade, explicita que toda a criação implica sair de si e, desta forma, criar um outro. Nas páginas do seu diário, a vinte de Julho de 1964, ele afirma:

“Vai-se-me radicando essa ideia da imperfeição divina. Poder-se-ia admitir a ideia de criação sem reconhecer essa imperfeição? Não está a imperfeição implícita no acto de criar, – de sair para fora de si, de conceber *um outro*? E se a criação, ou a criatura, é imperfeita, como poderia ser gerada pela perfeição?” (Régio 2000^a: 360).

Importa, de momento, fixar a atenção na referida dualidade que necessariamente se instaura em todo o acto de criar. O que se diz para toda a criação, é válido, *a fortiori*, para a criação literária – até porque, através desta, o autor tanto cria um mundo novo, como se (re)cria a si mesmo⁵⁷. Como afirma Paul Ricoeur, a reflexão sobre si mesmo é sempre mediata e nunca imediata. Trata-se de uma mediação reflexiva (Ricoeur 1990: 11). Recorde-se que já antes afirmámos que, ao escrever sobre si próprio, o eu instaura um processo de alteridade, de desdobramento de si mesmo, tornando-se sujeito e objecto do seu próprio discurso (Monteiro 1998^a: 128). É suficiente pensar na variável tempo – no seu ininterrupto curso –, para percebermos que há um desfasamento entre o sujeito que reflecte e o eu que viveu determinada experiência e que é tomado como objecto de reflexão. Acrescente-se que este desfasamento não é meramente temporal – ele é (em consequência da passagem do tempo) resultado da constante mobilidade e evolução na maneira de sentir e de pensar do ser humano. Assim, o sujeito que, no diário, reflecte sobre si (sobre as suas vivências recentemente ocorridas), além de seleccionar os factos sobre os quais reflecte, fá-lo numa posição diferente daquela em que se encontrava quando foi experienciador. Já agora, recorde-se que, após anos de debate sobre a problemática do

⁵⁷ Sobre a questão da criação literária, leia-se o capítulo “Criação ou produção literária?” inserido na *Teoria da literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (Silva 1993: 208-220).

«paradigma», reconhece-se hoje como válido que mudar de posição, mudar de olhar é mudar o mundo (Coelho 1987: 25).

Como afirma Assunção Morais Monteiro, “existe, pois, uma segunda vivência mais intelectualizada e menos sentida, ou pelo menos sentida de um modo diferenciado, sobretudo se advier de uma auto-análise do sujeito que só depois procedeu à sua exteriorização através da escrita.” (Monteiro 1994: 344).

Já atrás nos referimos à natureza dialogal do diário. Esta natureza manifesta-se aqui novamente, embora numa perspectiva diferente e, digamos, mais radical. O diário é um texto dialogal porque, instaurando a alteridade, ele cria aquilo a que Georges Gusdorf chamou um diálogo “de soi à soi”. Trata-se de, na perspectiva deste autor (Gusdorf 1991), considerar a existência de um novo espaço de intimidade, no qual se busca uma coincidência impossível entre o eu sujeito que escreve e o eu objecto sobre o qual se escreve. Esta coincidência é impossível porque o eu escrevente, que à distância dá testemunho do vivido, não é o mesmo que aquele outro eu que efectivamente experienciou o(s) acontecimento(s) ocorridos num passado mais ou menos longínquo.

O diário surge como um objecto transicional – ele abre para um espaço outro. Abre para o espaço da intimidade. E abre para um outro eu, o incógnito eu íntimo. Recorde-se a este propósito que Freud, na sua *Introduction à la Psychanalyse*, ao justificar a sua descoberta do inconsciente, refere-se a dois “graves desmentidos” que “a ciência infligiu ao egoísmo ingénuo da humanidade”. O primeiro desses desmentidos, associado ao nome de Copérnico, consistiu em demonstrar que “a terra, longe de ser o centro do universo, não constitui senão uma parte insignificante do sistema cósmico do qual não podemos imaginar a grandeza” (revolução cosmológica); o segundo, derivado do trabalho de Darwin, “reduziu a nada as pretensões do homem a um lugar privilegiado na ordem da criação, ao estabelecer a sua descendência do reino animal e mostrar a indestrutibilidade da sua natureza animal” (revolução biológica). Segundo Freud, “um terceiro desmentido”, que estava a ser protagonizado por ele mesmo, “propõe-se mostrar ao eu que ele [...] se encontra reduzido a contentar-se com informações raras e fragmentárias acerca do que se passa, fora da sua consciência, na sua vida psíquica” (Freud 1989: 266-267). Esta é a revolução psicológica.

Devemos entender esta observação de Freud no sentido de que o homem cria acerca de si mesmo imagens que não correspondem à realidade e que, em momentos posteriores da existência, são precisamente entendidas como imagens não correspondentes à realidade. Mais ainda, devemos realçar um sentido mais profundo que se prende com o facto de o homem não poder deixar de criar essas imagens, dado que a sua relação consigo mesmo e com a sua realidade é sempre (como já anteriormente referimos) uma reflexão *mediata*. A respeito desta construção da imagem de si mesmo, lembremos que, mais tarde, Cassirer dirá que o homem é um “animal simbólico” (Cassirer 1974).

Dado que temos vindo a falar da escrita do diário como uma reflexão que o sujeito elabora (e re-elabora) sobre si mesmo, convém realçar que temos de entender este processo de escrita como um processo cognitivo (ou melhor, autocognitivo). Este processo assemelha-se a uma viagem para dentro de si mesmo – ao misterioso mundo interior (é interessante verificar como os poetas portugueses, depois das grandes viagens marítimas – que deram novos mundos ao mundo –, reconstruíram o valor simbólico da viagem). Tal como as viagens quinhentistas, também esta nova viagem constitui uma tremenda aventura. Uma aventura “ego-cêntrica” de um eu só, que não desiste da busca de si, dos outros e do Outro – sabendo que encontrar-se já seria vencer a profunda solidão do eu.

Ao desesperado homem-poeta-diarista do Modernismo (e ao não menos desesperado do pós-Modernismo), esta busca parece ser a sua grande aventura, conferindo sentido ao seu existir. Ela é a perseguição do absoluto já não exterior (divino ou social), mas perseguição do absoluto de si mesmo que Nietzsche havia profetizado. Porém, singular capricho da natureza (humana), a busca multiplica a errância. E, assim, se instaura a diversidade, como condição inultrapassável. Até porque, como antes referimos, na escrita diarística patenteia-se a configuração de si como um outro. Este “outro” mantém-se uma realidade inominável.

3.1.3 Diário e pluralidade (de *eus*)

“Sê plural como o universo!”

Fernando Pessoa

Um dos problemas (talvez o mais central) do diário, entendido como género literário, é a equação entre o eu enquanto figura ou efeito do discurso e enquanto ser da realidade. Este problema enquadra-se no domínio mais geral da relação entre a existência e o discurso sobre a existência. E há ainda que ter em conta a essência e a forma como esta se manifesta no discurso, ou como o discurso dela dá conta. Veja-se como o próprio discurso diarístico oscila entre asserções de carácter “existencialista” e outras marcadamente “essencialistas” – o que textualmente é bem visível pela alternância entre as formas verbais que reenviam para a transitoriedade do existir (como é o caso de “estou”) e outras para a permanência do ser (como “sou”)⁵⁸. Esta questão da relação entre a escrita e a revelação de si será desenvolvida no início da terceira parte.

⁵⁸ Exemplificando com passagens de *Páginas do Diário Íntimo*, podemos apresentar a definição que o Autor apresenta de si mesmo quando, a 20 de Outubro de 1923, afirma: “Eu sou um delicado que saboreia todas as delicadezas íntimas. Sou, organicamente, um delicado.” (Régio 2000^a: 42); ou uma outra em que ele, referindo-se ao seu estado transitório, confidencia: “Estou hoje neurasténico e desesperado. Tudo me cansa, tudo me irrita. Odeio todos. A vida parece-me um buraco vazio e negro, vazio e negro: sinto-me só e desterrado. Ah! quem me dera desaparecer!... sumir-me sem eu mesmo o sentir!... Tenho um furioso desejo do Nada...” (Régio 2000^a: 39).

O problema do discurso (literário), enquanto expressão do eu (quer do “eu sou”, quer do “eu estou”), conduz-nos inevitavelmente à teoria do fingimento da qual Fernando Pessoa nos deu uma magistral síntese em “Autopsicografia”. Não nos alongaremos nesta questão. Interessa-nos apenas (para já) a verdade primeira de toda esta questão – o fingimento é uma inevitabilidade do acto de escrita (literária). Partindo da análise deste poema pessoano, Assunção Morais Monteiro aprofunda a distinção entre “escrever-se” num diário ou “escrever” um diário. Segundo a autora, “*Escrever-se* num diário é registar a autenticidade possível que resulta da passagem rápida do sentimento pelo intelecto, passagem que é exigida pelo acto de escrita, que obriga a uma tradução, em palavras, do que foi sentido ou vivenciado [...]” (Monteiro 2004: 732). De seguida, a mesma autora explicita a referida distinção, afirmando:

“Apesar do «fingimento» a que a transposição para um texto escrito conduz aquele que viveu e sentiu o que conta, apesar da menor sinceridade que possa existir nesse registo escrito, podemos considerar que existe mais autenticidade, espontaneidade e liberdade de expressão no *escrever-se* num diário do que no *escrever* um diário, já que, nesta última situação, existe **um distanciamento psicológico maior entre o vivido e o narrado, uma interiorização mais reflectida, resultando também geralmente num texto mais elaborado.**” (Monteiro, 2004: 732-733).

Béatrice Didier, definindo a especificidade do diário, afirma que “Le journal se caractérise par l’identité de l’auteur, du narrateur et du personnage.” (Didier 1991: 147). Digamos, antes de mais, que a personagem do diário será – inevitavelmente – um “fingimento” do autor; o que coloca sérias reservas quanto ao uso do termo “identité”. Repare-se, aliás, que no poema referido se postula que o poeta (criador literário) finge para si mesmo – “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (Pessoa 1997: 235).

Apesar deste reparo, se aceitarmos como válida esta afirmação de Béatrice Didier, parece-nos importante acrescentar que o verdadeiro diário íntimo se caracteriza pela “identidade” não só entre autor, narrador e personagem como também entre estes e o **leitor**, na medida em que este tipo de texto não é, originariamente, destinado a ser publicado. Assim, é um texto ao qual apenas o seu autor tem acesso – sendo ele o seu único leitor⁵⁹. Só neste âmbito poderemos considerar o diário um “confidente infalível” e, como tal, um espaço de confissão total, ou pelo menos, uma confissão em que a última barreira de pudor é aquela que a consciência do sujeito lhe impõe – sem haver lugar a constrangimentos de ordem exterior, isto é, sem preocupações em relação à recepção e reacção de outros leitores. Sobre esta problemática reflecte Assunção Morais Monteiro, em *O Conto no Diário de Miguel Torga*, referindo-se ao caso de Samuel Pepys, o qual escreveu o seu diário em cifra de forma a ser ele mesmo o seu único leitor (Monteiro 1998^a: 128).

⁵⁹ Sobre este assunto, leia-se um artigo de Jean Rousset, significativamente intitulado “Le journal intime, texte sans destinataire?” e publicado no número 56 da revista *Poétique*. Também de interesse é a leitura do artigo “Journal intime et destinataire textuel” de Mireille Calle-Gruber, publicado no número 59 da mesma revista, e que tece alguns comentários ao texto de Jean Rousset.

Uma breve nota para acrescentar que, apesar do exemplo acima referido, poderemos dizer que o diário íntimo “puro” (na linha de pensamento de Daniel Madelénat⁶⁰) é uma utopia, no sentido primordial do termo. Quer isto dizer que ele não existe porque não pode existir, dado que é sempre possível o diário vir a ser lido por outros – mesmo contra a vontade do seu autor e mesmo quando escrito em cifra. Deste condicionamento dá-nos conta José Régio na seguinte passagem de *Páginas do diário íntimo*:

“Duas outras razões me parecem não menos sérias do que essa, – na minha natural relutância por um diário que insisto em *querer* manter: Uma, é a ideia de que, mais cedo ou mais tarde, por deliberação minha ou não, este diário virá a ser publicado. Outra, é a certeza antecipada (em parte – mas só em parte – derivada da razão antecedente) de que nunca, num diário, ousarei dizer *tudo*.” (Régio 2000^a: 81-82).

Já antes o Autor, numa entrada em que problematizava a escrita diarística, se tinha referido a esta questão nos seguintes termos: “(pois a que vem esta nota senão a salvar, para o caso de algum dia estes cadernos poderem cair em mãos alheias, as minhas responsabilidades de artista formal?[...])” (Régio 2000^a: 66). Estas afirmações de Régio servem para exemplificar a seguinte asserção, bem dogmática, de Gregorio Marañón, para quem “Nadie escribe un Diario sin la intención, más o menos hundida en lo profundo de la subconsciencia, de que algún día sea conocido.” (Marañón 1967: 36). Contudo, esta inevitável possibilidade de o diário vir a ser lido por outros não tira validade à afirmação de Assunção Morais Monteiro, quando refere que “na sua essência, o diário não se destinava a publicação, era um documento íntimo, privado, espontâneo e, portanto, sem preocupações literárias” (Monteiro 1998^a: 112).

A existência (ou não) de “preocupações literárias” na escrita do diário é uma outra questão relevante e que, como tal, se impõe à nossa reflexão. A este respeito, Régio afirma o carácter não literário do diário, quando, a 22 de Outubro de 1946, regista que “um diário é informe ou disforme, desconexo, espontâneo, sei lá! Não é, ao menos pela forma, – uma obra de arte.” (Régio 2000^a: 81). Abordaremos esta questão, mais demoradamente, no ponto seguinte.

Retrocedendo um pouco, afirmámos em cima que a escrita do diário coloca a questão da possibilidade de, por intermédio dessa escrita, um sujeito apresentar a crónica de si mesmo. Mas o eu é um ser fragmentário (como também já referimos, os estudos de Freud vieram provar isso mesmo). Há, pois, que reconhecer a multiplicidade do Ser Humano. O Homem não é uno. Esta é uma propriedade divina. O Homem nunca é “aquele que é”. É um constante devir. Régio sempre teve consciência deste ser-se múltiplo; de que “há mais mundos”. Por exemplo, no conto “Os três vingadores ou nova história de Roberto do Diabo” (Régio 2000^b: 235-258), há uma alusão clara ao homem como um ser labiríntico

⁶⁰ Madelénat defende que a designação “diário íntimo” (“journal intime”, em francês) apareceu no século XIX, «pour désigner la relations, au jour le jour, d'événements ou de pensées personnels, privés, non destinés à la publications». (Madelénat 1987: 1217)

cujo conhecimento (ou melhor, autoconhecimento) lhe é inacessível. “O nosso entendimento vacila e teme, em se aventurando um passo no labirinto das esferas, nas sombras dos nossos próprios subterrâneos” (Régio 2000^b: 251), afirma o irmão do meio que é aquele que tem o dom da palavra e da ciência. O mais novo, cujos olhos límpidos “sempre olhavam de frente” (Régio 2000^b: 236) e “nada mais permitiam ver da sua gentil pessoa” (Régio 2000^b: 236), responde aos irmãos que o interrogavam sobre o seu incompreensível comportamento: “Pensais que saberia eu mesmo explicar-me? Pôr tudo a claro como água?” (Régio 2000^b: 252).

Olhando nesta perspectiva para a realidade literária, recorde-se que a multiplicidade de eus é não só um tema crucial do Modernismo, como também o centro do drama vivencial dos seus maiores representantes. Na verdade, uma radical preocupação com o “eu”, com a busca da identidade pessoal, perpassa as páginas da revista *Orpheu*, tornando-se mesmo numa das linhas unificadoras das várias intervenções. Mas trata-se de uma “nova” identidade que só se reconhece na pluralidade, na (impossibilidade de) junção de fragmentos – nas palavras de Mário Sá-Carneiro:

“Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte do tédio
Que vai de mim para o Outro.”
(Sá-Carneiro 1994:14)

Saliente-se, desde já, a incessante busca do eu, de uma definição de si que apenas se consegue na indefinição – no “ser qualquer coisa” de indefinido, de “intermédio”. A indefinição que define o “ser eu” é tal que ele nem sequer é a ponte que o une ao outro; é apenas o pilar dessa ponte. É uma parte, um fragmento⁶¹. Como há-de ser a literatura senão fragmentada? Ou indecisa, indefinida?

A grande ruptura criada pelo Modernismo é a passagem da estrutura ao fragmento. O eu clássico e o eu romântico, embora percebidos de formas diferentes, são estrutura (ou micro-estrutura dentro da macro-estrutura social). O Realismo-Naturalismo acentua essa visão da sociedade como estrutura e o indivíduo como parte funcional desse todo.

O Modernismo lançou uma “bomba atômica” sobre estas concepções do eu. Logo, o eu explodiu – viu-se atomizado. Na madrugada do século XX, o eu moderno sabe-se fragmentado. É um conjunto de fragmentos. A experiência óptica negativa dos homens de *Orpheu*, que Eduardo Lourenço apresenta como facto consumado, nasce desta nova percepção do sujeito, da consciencialização de ser múltiplos fragmentos. Trata-se de um sujeito onticamente movediço, estilhaçado.

Para o nosso estudo é importante salientarmos que a consciência literária deste “eu – múltiplos fragmentos” propicia o desenvolvimento da escrita diarística. Acresce que esta acentua a

⁶¹ É sabido que grande parte da obra poética pessoana (mormente a que assinou com o seu nome) versa este tema. Para exemplificar e pela singular beleza dos dois versos, citemos apenas “Meu coração é um pórtico partido / dando excessivamente sobre o mar.” (Pessoa 1997: 49).

multiplicidade tanto mais quanto mais busca a unidade. Embora pareça um paradoxo, o diário, apresentando visões do eu constantemente re-elaboradas, cria transparência em relação às partes sobre as quais sistematicamente se reflecte e, simultaneamente, dada a complexidade das visões / reflexões parciais, cria intransparência em relação ao todo. Em termos de definição do eu, a escrita diarística cria uma estrutura reticular extremamente complexa. Esta é uma problemática moderna e pós-moderna e reporta-se ao tema dos constantes desdobramentos, das múltiplas consciências. Fernando Pessoa, como se sabe, é disto um exemplo singular, quer devido à sua dispersão por múltiplos heterónimos, quer devido à consciência de que é, e não pode deixar de ser, dispersão, como a epígrafe que acima usámos procura evidenciar. Também Mário Sá-Carneiro, companheiro de geração, reitera esta consciência da multiplicidade, e da conseqüente inacessibilidade a uma visão unitária, total e totalizadora de si mesmo, como acontece na feliz expressão “Ó pântanos de Mim” (Sá-Carneiro 1994: 17).

Também já antes afirmámos que a escrita diarística (de um modo geral, a autobiográfica) é metaforicamente representada pelo espelho. Melhor seria dizer que esta escrita se assemelha a um jogo de espelhos que multiplicam as imagens. Cada escritor de um diário poderia tomar como suas as palavras de Fernando Pessoa quando afirma: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” (Pessoa 1983: 103). Assumido o carácter fragmentário do diário, reconhece-se que “os espelhos criam uma espécie de vertigem do ilimitado.” (Marinho 2002: 24).

Este carácter fragmentário manifesta-se na existência de vários eus no diário (Monteiro 1998^a: 135-136): o eu que vive; o eu que reflecte sobre o vivido; o eu que escreve; o eu que lê o que escreveu; o eu que relê (e que por vezes já não se reconhece no escrito); o eu que hipoteticamente altera o que escreveu.

Acrescente-se ainda o eu que se mostra outro, porque o diário é um meio de construção de uma imagem de si. Assim, nele se patenteia a imagem de um eu que se autoconstrói (como sendo outro, sempre outro). Pressuposto neste processo de construção de uma imagem de “outro-eu” surge o “eu que se esconde”. É o eu dos espaços em branco e que nos conduz à sempre difícil equação entre autenticidade e autoficção (Monteiro 1998^a: 226-233). Finalmente, a multiplicidade de eus conduz à despersonalização (Mindlin 1994: 81). O eu perde-se no labirinto de si mesmo; como afirma Fernando Pessoa, acaba por destruir-se nesse labirinto:

“Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças.” (Pessoa 1995: 230)

Esta despersonalização gera uma distanciação em relação ao eu sofredor. “O autor do diário íntimo despersonaliza portanto o seu eu; transforma-o num objecto indolor.” (Dumas 1994: 129). O diário, que à partida deveria ser um meio de preservação do eu, surge como um artefacto aliterário

onde se manifesta a dissolução (ontológica, epistemológica, social, formal,...) do eu. A escrita do diário instaura-se como um vórtice de desintegração do eu. Devido à “exigência fragmentária”⁶² desta escrita, o eu descronstrói-se, dispersa-se, indetermina-se, despessoaliza-se, construindo um texto de natureza paratáctica, antiorgânica, aberta e disjuntiva e destruindo a possibilidade de acesso a um sentido plenipotenciário. De toda a forma, convém não perder do horizonte que preside à escrita do diário o objectivo de se autoconhecer. Mas, na sequência do acima dito, o que nos fica é uma constante “flutuação do eu”, que nos conduzirá à problemática da inexplicabilidade de si (por si mesmo). Esta constitui o ponto nuclear do nosso trabalho e será desenvolvida na terceira parte.

Descentrado, multiplicado, o texto fragmentário / a palavra fragmentária traz consigo um paradoxo essencial: sendo corrosão do unitário, do totalizante, não deixa de inscrever a memória nostálgica da ordem. Assim, na sua plena ambiguidade, “O diário íntimo define-se como o *não*, a resistência ao esquecimento de si.” (Dumas 1994: 130). Ou, como refere Fátima Fernandes da Silva, “O diário [é] a tentativa de, pelo texto, organizar um tempo de fragmentação, e do caos fazer um cosmos” (Silva 2002: 148-149).

O diário é um livro-caminhada, como bem o definiu Philippe Lejeune (Lejeune 1986: 10), no qual o autor se propôs “acompanhar-se” na exploração do “país do eu”, diante de si e em relação com os outros, e convoca o leitor para parceiro dessa caminhada. Neste aspecto se torna clara a diferença entre diário e as memórias. Aquando da escrita destas últimas, o eu é já um dado, algo consubstancial. Na escrita do diário a identidade é construção, algo «a fazer» e constantemente «a refazer».

O próprio texto diarístico é um texto em construção – a sua textualidade fragmentária evidencia uma matriz antidogmática e uma eterna incompletude. O diário foge, por isso, à definição, ao enclausuramento em asserções normativas, nomeadamente a respeito da classificação genológica, como de seguida veremos.

3.2 Questão genológica ou modal?

A classificação modal e genológica do diário não é, de modo algum, uma questão meramente escatológica. O elevado número de trabalhos que, directa ou indirectamente, versam este tema é prova da sua relevância. Esta problemática implica revisitar o conceito de architextualidade⁶³, e recordar que as classificações architextuais condicionam o horizonte de expectativas que enquadra e rege o acto de leitura de um texto.

⁶² A expressão é de Maurice Blanchot (Blanchot 1980: 99).

⁶³ Este conceito é fundamental na teoria literária e aparece desenvolvido tanto na *Teoria da literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (Silva 1993: 580-582), como na obra *O conhecimento da literatura, Introdução aos estudos literários* da autoria de Carlos Reis (Reis, 1999: 229-238).

Recorde-se ainda que concluímos o ponto anterior afirmando que o diário é um género de texto muito heterogéneo. As suas características dependem dos objectivos que presidem à sua redacção, bem como da própria liberdade do autor. Assim, em termos pragmáticos, e olhando apenas para alguns exemplos portugueses, temos diários ântumos, como os de Miguel Torga, de Vergílio Ferreira e de Saramago e temos diários póstumos, como o de José Régio, por exemplo.

Porém, a diversidade do género manifesta-se muito para além desta questão editorial (antes ou depois da morte do seu autor), se bem que ela não seja de menor importância. Se olharmos para obras como *O livro do desassossego* do semi-heterónimo pessoano Bernardo Soares, ou para o livro *Um dia, outro dia* de Irene Lisboa, apercebemo-nos como algumas das características tidas como basilares da definição tipológica deste género – como a marcação temporal (“o calendário” a que se referiu Blanchot) ou a identificação entre autor, narrador e personagem (referida por Béatrice Didier), são pragmaticamente derogadas. Se olharmos para o universo da literatura infanto-juvenil⁶⁴, no qual se deu, nas últimas décadas, uma verdadeira explosão tanto a nível de quantidade editorial como de qualidade, deparamo-nos com vários diários (*A lua de Joana* de Maria Teresa Maia Gonzalez (2005), por exemplo) em que o carácter ficcional se acentua tremendamente e em que a já referida identificação entre autor, por um lado, e narrador e personagem, por outro, se esbate definitivamente.

A proposta de Didier, que já antes citámos, e que postula a coincidência entre autor, narrador e personagem – coincidência que funda o designado pacto autobiográfico (Lejeune, 1975) –, parece solucionar definitivamente a dificuldade inerente ao diário e que foi enunciada no início desta segunda parte.

Mas... na senda de Popp, devemos desconfiar das soluções definitivas e do dogmatismo que lhe está associado. Devemos também, seguindo o já ancestral método cartesiano, procurar ir o mais longe possível na explicação das causas últimas.

Voltemos à adversativa com que abrimos o parágrafo anterior. Mas será possível essa identificação entre autor, narrador, personagem [e leitor]? Convém notar, antes de mais, que a quebra desta regra(?) ocorre na prática textual sem que se “desfaça” o género. Acabámos de referi-lo a propósito dos diários juvenis.

Teremos que dar ainda um salto que nos pode conduzir a horizontes abissalmente distantes: Será que todas estas entidades existem realmente no diário?

Autor e leitor, sim – é uma evidência, teremos de dizer depois do *Discurso do Método*. Estas duas entidades existem, nem que seja a mesma pessoa desdobrada nas duas funções, ainda que

⁶⁴ A questão da definição da literatura infanto-juvenil tem sido amplamente debatida. Aguiar e Silva conseguiu condensar num breve texto aqueles que nos parecem os tópicos fundamentais a considerar para a definição de literatura crianças e jovens (Silva 1981). Importa, neste momento, realçar que a literatura para a infância e juventude é uma realidade compósita dada a dificuldade em delimitar essas mesmas idades, por um lado, e, por outro, devido à imprevisibilidade dos leitores reais das obras, acontecendo frequentemente que obras cujo destinatário era o leitor adulto passam a ser consideradas obras para crianças e vice-versa (Bastos 1994: 113-126).

marcadas por um distanciamento temporal. Não se esqueça que o diário, sendo um acto de escrita, de expressão, é um acto comunicativo – ou, no mínimo, auto-comunicativo, como acontece nos diários marcados por um forte fechamento, imposto pelo desejo de autodestinação (Reis 1998: 106).

A questão que se coloca refere-se ao carácter ficcional da escrita diarística. Dito de outra forma, o que temos de interrogar, em primeiro lugar, é a natureza literária do diário. A este propósito torna-se útil recordar a opinião de Palma-Ferreira, para quem “o diário é um exercício de escrita na libertinagem da liberdade, destruição das fronteiras entre a literatura e a não-literatura” (Palma-Ferreira 2002: 288). Isto implica tomar consciência de que, pelo menos na sua raiz mais profunda e na sua origem, o diário é um género exógeno ao sistema literário. E é como tal que muitos dos diaristas que são também escritores de obras literárias o continuam a considerar. Segundo estes, nem a entidade autoral *parece ter / tem* preocupações literárias – na medida em que a sua intenção não é a produção de uma obra literária; nem a entidade leitoral parte para um diário tendo no seu horizonte de expectativas o contacto com um universo / uma arquitectura literária. Recordemos, a este propósito, as já citadas palavras de Régio, quando afirma: “Tendo a aproveitar-me para a minha criação artística. E um diário não permite isso, não deve ser isso... Um diário é informe ou disforme, desconexo, espontâneo, sei lá! Não é, ao menos pela forma, – uma obra de arte.” (Régio 2000^a: 81).

Há, pois, que referir a problemática da entrada ou inclusão do diário no domínio da literatura. Na verdade, o que tem dado relevância literária ao diário é a praxis. Nomeadamente, o facto de um número significativo de escritores consagrados terem escrito (ou escreverem) diários e também o facto de a crítica literária lhe ter dedicado, mormente nas últimas décadas, uma particular atenção. Quando o texto diarístico passou a ser objecto de estudo dos “profissionais da literatura”, colocou-se o problema: onde enquadrar o diário no “universo literário”?

A necessidade de classificação genológica, levou a que o diário aparecesse ao lado dos textos biográficos e, mais especificamente, dos autobiográficos. Assim, ele surge como um subgénero da autobiografia. (Rocha 1990). A “filiação” do diário à autobiografia, salvo casos raros (mas que não podemos suprimir)⁶⁵, parece-nos evidente e necessária.

Mas a questão de fundo mantém-se, visto que tanto o discurso biográfico como o autobiográfico se colocam precisamente nessa fronteira entre a literatura e a não-literatura, a que se referiu Palma-Ferreira. As autobiografias são obras literárias ou textos históricos? – perguntamo-nos.

Quando considerado numa perspectiva eminentemente literária, o diário surge como um subgénero do modo narrativo. Contudo, temos ainda de perguntar “haverá narrativa?”. O tempo e o

⁶⁵ Já anteriormente referimos os casos de diários juvenis em que o autor se serve da vida de outra pessoa e relata acontecimentos que dizem respeito à vida dessa outra pessoa e não escreve sobre a sua própria vida. Também poderíamos referir aqui os casos em que um autor real cria uma outra pessoa/personagem que aparece como autor, narrador e personagem do diário.

espaço do diário estão conformes à estruturação do modo narrativo, entendido como categoria literária trans-histórica?

Seguramente que há narrativa (e tempo e espaço narrativos) naquele estrito sentido de narrativa natural (Silva 1993: 598). Aguiar e Silva dá-nos conta da distinção entre textos narrativos naturais e textos narrativos artificiais, nos seguintes termos:

“Na classe dos textos narrativos linguisticamente realizados, alguns autores distinguem os *textos narrativos naturais*, isto é, textos narrativos que são produzidos na interação comunicativa da vida quotidiana e normal, dos *textos narrativos artificiais*, isto é, textos narrativos que são produzidos em peculiares contextos de enunciação, com uma intencionalidade alheia àquela interação comunicativa e em conformidade, em muitos casos, com normas e convenções estabelecidas em vários códigos específicos.” (Silva 1993: 598).

Explicitando o sentido de narrativas naturais, isto é, das trocas comunicativas que os seres humanos realizam no seu quotidiano para narrarem factos uns aos outros, recordemos o excerto que Wolfgang Raible cita de *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil:

“La mayoría de los hombres son narradores en la relación fundamental consigo mismos. [...] Les gusta la concatenación ordenada de los hechos, porque se parece a un orden necesario y a través de la impresión de que su vida posee un «transcurso», se encuentran de alguna manera cobijados en el caos.” (Raible 1988: 308).

Esta passagem já não se refere à necessidade do Homem narrar para outro(s) os factos da sua vida, mas, o que é mais interessante para o caso da escrita diarística, à necessidade interior de o Homem narrar os factos da sua vida para si mesmo.

Por acaso, Régio, no ensaio *Em torno da Expressão artística*, considera a “expressão vital” como a primeira forma de expressão. Mas como ele refere, trata-se de uma expressão “que *não chega* a ser arte”. (Régio 1994^b: 212). Esta forma de expressão está presente nas contínuas e naturais manifestações comunicativas que os seres humanos realizam na sua vivência quotidiana por, como salienta o Autor, “mero impulso primeiro; por exclusiva imposição da própria emoção, por fatal espontaneidade”. (Régio 1994^b: 218).

Também aqui a posição da escrita diarística não é clara: se, por vezes, o autor do diário escreve impulsivamente, numa reacção imediata ao que está a viver, em muitas outras ocasiões é clara a existência de um afastamento do escrito em relação ao momento vivido. Cria-se nestes casos uma insuperável mediação entre o vivido e o escrever esse vivido. Deste modo, a escrita diarística já não é uma primeira reacção impulsiva mas uma reprodução do vivido, em que ocorre um processo de elaboração dos acontecimentos experienciados. Digamos que a atitude do diarista é aquela do

“homem emocionado que 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. Essa expressão primitiva – ou expressão vital – era um manifestar-se espontaneamente, irresistivelmente, a própria vida ou o próprio indivíduo. Mas uma expressão que é mediata por ser já uma expressão desse manifestar-se, uma *forma* dada ao que parece informe, incoerente ou indisciplinado. Não será já expressão artística? Fazer arte não será dar forma à expressão vital?” (Régio 1994^b: 220).

Como tal, a escrita diarística já não é uma mera expressão vital. Mas não chega a ser uma expressão artística. Até porque muitas das anotações diarísticas manifestam, como afirma Álvaro Salema, uma “essência imediatista” (Salema 2002: 288) caracterizadora do diário íntimo, o qual é, segundo o mesmo autor, “sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade” (Salema 2002: 288). Neste sentido, muitos dos registos diarísticos ocorrem num processo sincrónico, e como tal imediato, entre a experiência de determinados “estados de consciência e de sensibilidade” e a escrita dessa mesma experiência, num registo espontâneo. Também Clara Rocha se refere a esta questão da “espontaneidade discursiva” como uma característica definidora da escrita do diário (Rocha 1977: 104).

Servindo-nos das palavras de Régio, será justo dizer, para encerrar este aspecto, que se instaura “uma atitude impura, de compromisso entre a atitude vital e a atitude artística” (Régio 1994^b: 218).

Recuando um pouco, retomemos o excerto de *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil atrás citado, para corroborar que os homens são narradores na relação consigo mesmo, como forma de organizar e salvaguardar a sua existência. O que queremos salientar (e a referência ao ensaio regiano vai neste sentido) é que a classificação tipológica do diário leva-nos a colocá-lo, numa primeira abordagem, nessa fronteira (de contornos muito diluídos) entre narrativas naturais e narrativas literárias.

Aqui chegados, importa perguntar: haverá, no diário, narrativa literária? Dito de outra forma: como se equaciona o conceito de ficcionalidade na escrita diarística?

O estatuto da personagem é, neste caso, de uma importância capital.

Sobre a questão da personagem, Catherine Dumas afirma que, sendo um “acto fundamental da afirmação de uma pessoa, votado ao insucesso pelo esforço de introspecção que o motivou, o diário é destruidor de toda e qualquer ficção na medida em que destrói a noção de personagem que se dilui no eu.” (Dumas 1994: 131).

Uma outra questão de grande relevância coloca-se a respeito da análise da estrutura do diário em comparação com a estrutura narrativa. Já antes citámos, do *Dicionário de narratologia*, uma passagem em que os autores, definindo o género “diário”, salientam a “fragmentação diegética imposta pelo ritmo em princípio quotidiano dos actos narrativos.” (Reis 1998: 105).

Devemos entender que esta “fragmentação diegética” se caracteriza “por uma ausência quase total da estrutura relativamente a outros géneros, nomeadamente o conto ou o romance” (Monteiro 1998^b: 1082). Esta autora (Assunção Morais Monteiro) cita Béatrice Didier, segundo a qual “*A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de «logique du récit», comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente: il n’y a pas vraiment de récit.” (Didier 1991: 140).

Se revisitarmos o conceito de composição, apercebemo-nos que, efectivamente, a escrita do diário não manifesta as propriedades caracterizadoras deste conceito. Assim,

“a composição designa genericamente uma certa organicidade da obra artística, isto é, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos.” (Reis 1998: 71).

Acresce que preside à composição uma “primordial intencionalidade” (Reis 1998: 72) na medida em que o autor da obra artística realiza uma distribuição e uma combinação dos elementos em função dos seus desígnios. Ora, não é imaginável (a não ser no caso dos diários ficcionados) que alguém decida escrever um diário íntimo (registando o que a vida lhe trará) seleccionando e organizando previamente o conjunto de elementos que incluirá nesse seu diário. O diário é constituído por um conjunto heterogéneo e, à partida, não estruturado de fragmentos textuais. Este facto fundamenta a afirmação da autora francesa: “*A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure.” (Didier 1991: 140).

Assunção Monteiro discorda do “total”, usando como critério a ordenação temporal. Prefere falar de “estrutura precária” (Monteiro 1998^b: 1082). Mas já vimos que a própria ordenação temporal pode ser derogada.

A nossa posição é esta: o diário em termos modais é intrinsecamente híbrido. Poderemos dizer que é um tipo de texto profundamente paradoxal: a sua escrita resulta de uma atitude eminentemente lírica; o resultado macrotextual é, por seu lado, predominantemente narrativo.

Antes de mais clarifiquemos, de forma sumária, o que entendemos por modo lírico e modo narrativo. Para este fim, vamos recorrer à síntese apresentada por Carlos Reis na sua obra *O conhecimento da literatura*. Do modo lírico, o autor destaca três propriedades: primeira, “Os textos líricos concretizam um processo de **interiorização**, centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico”; segunda, “Os textos líricos representam uma atitude marcadamente **subjectiva**, com consequências no plano técnico compositivo; terceira, “Do ponto de vista semântico e técnico-compositivo, os textos líricos regem-se pelo princípio da **motivação**.” (Reis 1999: 314).

Por oposição, para a definição do modo narrativo, o mesmo autor destaca três outras características, a saber: primeira, “Os textos narrativos traduzem uma atitude de **exteriorização**, centrada num narrador que conta a história”; segunda, “Em função dessa atitude, os textos narrativos implicam uma representação de **tendência objectiva**”; terceira, “Os textos narrativos contemplam procedimentos que instauram uma dinâmica de **sucessividade**.” (Reis 1999: 347).

Quando afirmamos que a escrita do diário resulta de uma atitude eminentemente lírica, pretendemos salientar que ela nasce de “um processo de interiorização”, o qual é manifestação de um sujeito “eminentemente egocêntrico”. Além disso, a escrita diarística, tal como a produção lírica, representa “uma atitude marcadamente **subjectiva**”, que se traduz “na insistente presença de um **eu**”

(Reis 1999: 318) o qual se “expressa através da enunciação da **primeira pessoa** verbal” (Reis 1999: 318). Assim, na escrita diarística manifesta-se claramente a predominância destas duas características fundamentais para a definição da produção poética. Isto nos permite, como acima fizemos, associar estes dois momentos de criação textual. Álvaro Salema, ainda que não directamente, alude a esta semelhança quando, numa passagem que já antes citámos, afirma:

“o diário íntimo é de essência imediatista na referência a um *eu* que se desvenda, abstraído duma ordem experiencial objectivada, sem fronteiras temáticas e sem condicionamento no tempo em que se inscreve, livremente reflexionador e sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade.” (Salema 2002: 288).

Mas, é claro que o diário não é um texto poético. Se, tal como o poema, tende a nascer duma “reacção a quente” perante a vida, falta-lhe (à escrita diarística) o cultivo de uma forma insistente de um propósito de **motivação**, através sobretudo de procedimentos de **redundância** (Reis 1999: 322). Insistimos: na escrita do diário íntimo não se manifestam (ou pelo menos não tendem a manifestar-se⁶⁶) preocupações com os recursos técnico-formais caracterizadores do modo lírico. (Esta separação reenvia-nos para o que atrás dissemos sobre o facto de a escrita diarística se encontrar nas margens do literário).

O que estamos aqui a acentuar (porque o consideramos como marca presente na escrita do diário íntimo e não apenas como uma “aproximação” pontual) é uma ideia já sugerida por outros autores, como podemos constatar no *Dicionário de Narratologia*. Aí, numa passagem em que se cita a obra *Conceptos fundamentales de poética* de Staiger, refere-se que:

“é necessário dizer, entretanto, que o **diário** narrativo pode aproximar-se sensivelmente da lírica, no que toca à sua orientação modal. Essa aproximação decorre de uma outra: a do acto de **escrita** relativamente àquilo que a suscita; de facto, «no diário o homem dá testemunho da hora acabada de transcorrer. [...] Quem escreve um diário liberta-se de cada dia na medida em que adopta uma distância e dá testemunho do já decorrido. Se não o consegue, fala de maneira imediata e então o seu diário resulta lírico» (Staiger, 1966: 72)”. (Reis 1998:105).

Afirmámos, então, que a escrita diarística resulta de uma atitude iminentemente lírica. E, de seguida, acrescentámos que o resultado macrotectual é predominantemente narrativo. Queremos com isto dizer que é o acto de leitura que confere unidade ao diário, e, conseqüentemente, lhe confere um carácter estrutural. Vem a propósito recordar que o leitor “é coprodutor do texto, na medida em que **reúne uma série de efeitos de sentido**.” (Bellemin-Noël 1972: 16). Como se sabe, o conceito de leitor tem sido amplamente discutido pela teoria literária. Interessa-nos aqui destacar que a comunicação narrativa se concretiza no e pelo acto de leitura e, por outro lado, este acto requer um esforço interpretativo, pelo qual o leitor preenche o texto de sentido(s). Assim sendo, o leitor do diário é chamado a construir uma estrutura, uma malha a partir dos fragmentos dispersos. E é nesta construção

⁶⁶ Repare-se, contudo, que a ocorrência do princípio da motivação é possível. Veja-se o exemplo do *Diário* de Miguel Torga e a inclusão (bastante frequente) de textos poéticos.

que o diário adquire uma natureza narrativa. É neste processo que se formam linhas temáticas e se estruturam os vários acontecimentos referidos no diário, instaurando “uma dinâmica de **sucessividade**.” (Reis 1999: 347).

A imagem do puzzle é reveladora. Esta imagem é usada por Assunção Monteiro que clarifica a atitude do leitor, postulando que este

“terá, pois, diante de si a tarefa difícil de combinar as peças de um «puzzle» de modo a formar um todo, funcionando o texto, segundo palavras de Paul Ricoeur, como um «conjunto de *intrusões* que o leitor individual ou o público *executam* de maneira passiva ou criadora». É esse todo que o leitor, numa espécie de actividade lúdica, tem de decifrar e organizar. Um diário será, assim, um mosaico cujas peças, aparentemente soltas e desgarradas, permitem formar um ser único, integrado num tempo cósmico que o leitor vindouro, através do contacto com o texto e numa perspectiva pragmática de leitura, terá de saber unir, ler e compreender.” (Monteiro 1994: 350).

É claro que, concluindo, teremos de considerar o diário um puzzle mágico-diabólico, visto que, mesmo depois de encerrada a sua escrita, ele não é (facilmente) redutível a uma unificação concretizada pelo “leitor vindouro”.

3.3. Origens e evolução do diário

Antes de mais, convém recordar que a história humana é, por natureza, evolutiva e cumulativa. Como tal, não é possível fixar com exactidão o aparecimento do diário, ou melhor da escrita diarística⁶⁷. É comum, contudo, situar-se o aparecimento do diário íntimo, como género literário, entre os finais do século XVIII e inícios do XIX. Maria Assunção Morais Monteiro refere que

"Na génese do diário íntimo como género, em fins do séc. XVIII, princípios do séc. XIX, não está uma causa próxima, mas toda uma série de aspectos de ordem civilizacional que se prendem com o racionalismo moderno, com o progresso do pensamento científico e as descobertas tecnológicas que daí resultam, bem como com as condições económicas e socioculturais resultantes de todo esse avanço tecnológico, que constitui a chamada Revolução Industrial." (Monteiro 1997: 26).

O que se torna óbvio é que o contexto sócio-cultural em que o diário emerge se torna determinante para a própria concepção deste género (ou subgénero) literário. Já Béatrice Didier, citada por Clara Rocha, apresenta três factores decisivos para a génese e desenvolvimento do diário, são eles: a industrialização e o conseqüente aparecimento da sociedade capitalista; o individualismo romântico e o cristianismo com o seu carácter confessional. (Rocha 1990: 10-11).

Sobre as origens da escrita diarística, a autora francesa afirma que “Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa

⁶⁷ Sem entrar em questões escatológicas, que nos fariam perder o rumo, levanto uma questão com a inocência com que a criança levanta um papagaio: uma pintura rupestre que um neandertalense produz ao fim da sua jornada (para usar o termo próximo do francês) não será uma página de um diário ancestral?

journal, souvent le soir avant se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience." (Didier 1991: 56).

Parece-nos lícito perguntar se o diário (que pode ser devedor do hábito cristão de fazer o exame de consciência) não poderá ter sofrido um grande desenvolvimento devido ao falhanço desse hábito? Na verdade, tendo nascido no seio de uma sociedade cristã, o desenvolvimento do diário parece corresponder a um período de maior laicização dessa mesma sociedade. Acrescente-se que um grande número de diaristas foram efectivamente homens que de alguma forma “perderam” a ligação à Igreja e às tradições católicas.

A problemática referente à origem e à evolução do diário foi já amplamente tratada em diversos estudos. Destacamos, a este respeito, a obra *Le journal intime* de Béatrice Didier, o artigo de Daniel Madelénat “Jornal intime”, inserido no *Dictionnaire des littératures de langue française*, bem como os trabalhos de Maria da Assunção Morais Monteiro sobre este assunto, nomeadamente o segundo ponto do capítulo dedicado ao diário em *O conto no Diário de Miguel Torga* e a comunicação “Autenticidade e autoficção no Diário de Miguel Torga”, publicada nas *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*.

Na comunicação acima referida, Assunção Morais Monteiro aponta várias causas que se encontram na origem e expansão do diário como género. Primeiro refere “uma série de aspectos civilizacionais que estão em conexão com o racionalismo moderno e com a evolução do pensamento científico que conduziu a inúmeras descobertas tecnológicas e levou a uma alteração das condições económicas e socioculturais da população” (Monteiro 1998^b: 1079).

E, em consequência das novas formas de vida em cidades cada vez mais povoadas e despersonalizadas, o homem sente necessidade de se refugiar na escrita íntima, para se encontrar a si mesmo.

Depois, acrescenta a autora, verifica-se uma crescente preocupação do homem consigo mesmo, “uma tendência cada vez maior para o estudo de si mesmo, tendo em vista um melhor conhecimento do próprio homem” (Monteiro 1998^b: 1079). A mesma autora salienta “a exaltação do sentimento” e “a tendência para a confissão, na senda de Jean-Jaques Rousseau” (Monteiro 1998^b: 1079).

A autora que temos vindo a citar dá ainda destaque às “ideias filosóficas empiristas baseadas na observação do homem e na valorização da sensação como origem do conhecimento, na sequência de Locke e Condillac” (Monteiro 1998^b: 1079-1080).

Todo este contexto, nos leva a afirmar, com Assunção Morais Monteiro, que o diário surge como consequência do “direito à privacidade” (Monteiro 1998^b: 1080).

Importa realçar que, para a justificação do aparecimento e desenvolvimento da escrita diarística, se apontam causas exógenas ao sistema literário. Estas são, naturalmente, relevantes. Basta recordar a definição já clássica de literatura como sistema semiótico cultural aberto, e, como tal, em

contínua interacção sgnica com o seu meio do qual recebe e para o qual envia informao. Mas, repare-se,  também pertinente procurar dentro do próprio sistema literário razões que clarifiquem a gnese da escrita diarística, ou mais precisamente, aquilo a que podemos chamar a sua gnese “literária” e ver também as razes da expanso deste tipo de escrita.

Neste sentido, a emergncia do Romantismo e “o culto e a supervalorizao do eu” (Monteiro 1998^b: 1080) no domínio da criação artística e, mais especificamente, no da criação literária, so factores que criaram um ambiente propício ao desenvolvimento de modelos de escrita intimistas e, conseqüentemente, de escrita do diário.

3.3.1. O século XX e (o desenvolvimento d’) a escrita diarística em Portugal

“Le journal est le lieu d’un trange théâtre de masques.”

Béatrice Didier

No âmbito do nosso estudo, interessa-nos, particularmente, trazer à luz as características do *mundo ocidental* (e mais particularmente, da terra lusa) que, durante o século XX, contribuíram de forma significativa para um inegável aumento na produção e publicação de diários. Como veremos há razões ou causas contextuais e outras endossistmicas, isto é, endógenas ao próprio sistema literário. Assim, procuraremos destacar aqueles que nos parecem os aspectos histórico-políticos, sócio-culturais, científico-filosóficos e artístico-literários que, de forma mais significativa, se relacionam com o desenvolvimento da escrita diarística, no decorrer do século XX.

Em Portugal, o diário, como gnero literário reconhecido e publicado, desenvolveu-se apenas no decorrer do século XX⁶⁸. Isto acontece, pois, numa época em que, em termos histórico-políticos, a Europa vive um período de pós-guerra (Primeira Grande Guerra). Trata-se de um período em que é profundo um sentimento de falhanço político de uma sociedade burguesa – liberal, positivista e naturalista.

Em Portugal, a descrença no modelo político liberal  acentuada com o falhanço da Primeira República, longamente desejada. É de acreditar que este facto, aliado ao regime repressivo que se lhe seguiu, tenha propiciado a escrita diarística. É suficiente a leitura do primeiro volume do *Diário* de Miguel Torga para percebermos como a opressão causada pela ditadura salazarista gera um movimento de reacção que se consubstancia na escrita do diário, como forma de libertação dessa opressão e, também, como reduto de salvaguarda da integridade do eu e dos seus valores.

⁶⁸ Sobre a produção diarística portuguesa leia-se o capítulo intitulado “A produção diarística na Literatura Portuguesa” inserido na obra *O conto no Diário de Miguel Torga* da autoria de Maria da Assunção Morais Monteiro.

Estas crises políticas (a europeia e a portuguesa) têm reflexos nos vários campos sociais e nas diversas manifestações culturais. Desde finais do século anterior que se vinha acentuando a crise de valores, cuja expressão mais significativa ocorre no domínio sócio-religioso com a afirmação da morte de Deus. Esta afirmação tem consequências profundas dado que abala um dos alicerces milenares do homem, o qual se consciencializa da sua radical solitude. Não admira que o homem, encontrando-se só, diante de si e da sua finitude, perdida que está a relação com a transcendência, se busque, se questione a si mesmo, se escreva, numa desenfreada tentativa de se encontrar, de se revelar e de se preservar.

Nesta linha, os avanços da psicanálise, fragmentando o sujeito humano e revelando-lhe a existência de mundos, dentro de si, que lhe permanecem desconhecidos, fazem da descoberta desses mundos um imperativo existencial. Assim, o diário torna-se o palco onde o sujeito vai apresentando o(s) seu(s) rosto(s) – ou, como refere a epígrafe deste ponto (Didier 1991: 121), as máscaras que se vão sobrepondo ao rosto.

O vitalismo, em termos filosóficos, tenta (re)colocar a personalidade humana no plano central de toda a reflexão, procurando, em simultâneo, libertá-la das garras de um acontecer mecânico, de uma coisificação e tecnificação da vida (Heinemann 1993: 258).

A fenomenologia, sistematicamente reelaborada por Edmund Husserl, postula a valorização da consciência, “como região primitiva de constituição de sentido” (Heinemann 1993: 260), e marca um regresso às coisas, aos fenómenos.

A fenomenologia abre caminho para o existencialismo, esse fruto amargo da náusea do mundo. A filosofia da existência busca a realidade no sujeito como pessoa, na sua existência concreta. Esta filosofia surge como reacção ao “processo crescente de alienação e despersonalização que, na idade do industrialismo, resulta da tecnificação e colectivização da realidade económico-social (Heinemann 1993: 264). É evidente que, postulando o reencontro com aquilo que é autenticamente próprio de cada pessoa, o existencialismo cria condições filosófico-culturais propiciadoras do desenvolvimento da escrita diarística. Além do mais, os filósofos que se enquadram nesta corrente levantam problemas como o da comunicação entre as pessoas.

A questão da comunicação é extremamente importante no século XX e nos inícios do XXI (hoje, afirma-se com naturalidade que vivemos numa sociedade da informação e da comunicação). É sabido que, nos anos imediatamente seguintes ao fim da segunda guerra mundial, surge, pela escola de Palo Alto, a “Utopia da Comunicação”. Não cabe aqui desenvolver esta problemática, mas importa, seguramente, salientar que toda esta utopia assenta na “criação” de um novo homem – o homem transparente. Nesta perspectiva, a definição de homem passa essencialmente por considerá-lo um elemento activo e colocado numa estrutura reticular de comunicação, de tal modo que toda a

informação circule abertamente em todos os sentidos. Este homem *comunicante* é um homem sem segredos.

A publicação de diários íntimos pode, de alguma forma, responder a este anseio de total transparência. Contudo, cedo se percebe o inevitável falhanço desta utopia. E o diário pode também, paradoxalmente, ser visto não só como uma prova desse falhanço, mas ainda como uma “última muralha” de defesa contra essa invasão comunicativa.

Reflectindo agora sobre questões mais estritamente artístico-literárias, há ainda que relacionar o desenvolvimento da escrita diarística com o Cubismo⁶⁹. Este veio dar foros de cidade à técnica do descontínuo. Depois do cubismo, é claro “o predomínio do fragmentário enquanto epistema da condição pós-moderna ou, por outras palavras, enquanto categoria supragenológica, apetente para todas as inflexões de forma e todas as aventuras de sentido” (Pereira s/d: 126-127).

O diário é a escrita fragmentada por excelência. E, como refere Pereira, citando Zaharia, “on écrit par fragments parce que l’on pense par fragments parce que le monde lui-même (ou la *réalité*, si l’on veut), se donne comme discontinuité.” (Pereira s/d: 126-127). Podemos e devemos acrescentar que o eu se percebe a si mesmo como descontinuidade, como fragmento; logo, a escrita do eu sobre si é fragmentada.

⁶⁹ Sobre esta problemática leia-se a *Introdução à literatura do século XX* de Vintila Horia (página 62 e seguintes).

4. A noção de diário segundo José Régio.

“A experiência de um homem é o tesouro de todos”

Nerval

Como referimos atrás, a escrita do diário pretende-se um registo do quotidiano e feito quotidianamente, como tal fortemente ligada ao calendário (embora não lhe esteja totalmente presa, como vimos). Além disso, o que também caracteriza este género de escrita quase absolutamente *des-regrada* é a centralidade (ainda que por vezes camuflada) do eu que reflecte e escreve, essencialmente, sobre as suas vivências, os sentimentos que estas lhe provocam e os seus estados de alma.

Acresce que, dos escritores/poetas que o nosso solo pátrio criou, Régio é dos que mais contínua e conflituosamente vive uma profunda relação com o eu e que mais insistentemente o manifesta no seu discurso literário e metaliterário, como é o caso dos seus ensaios e das introduções às suas obras⁷⁰.

Surge-nos, pois, a questão de saber como é que este escritor que, como afirmou Eugénio Lisboa, “passou a vida a «confessar-se»” (Lisboa 1978^a: 29) concebe a escrita diarística já que, em teoria, ela constitui um espaço privilegiado para a auto-reflexão, para a confissão e para o conhecimento de si próprio. Mais, questionamo-nos sobre o valor que Régio dá ao seu próprio diário, ele que, por diversas vezes, se manifesta consciente da originalidade e intrínseca qualidade da sua obra literária (Régio 2000^a: 187). E ainda, acrescentando ao que acaba de ser mencionado a propósito da consciência do valor da sua obra, é frequentemente manifestada pelo autor de *Benilde* a intenção de escrever para o futuro (Régio 2000^a: 210). Perguntamo-nos, naturalmente, que imagem, em *Páginas do diário íntimo*, deixa de si aos vindouros. E em relação aos seus contemporâneos, ao seu tempo e ao seu espaço, como é que ele se posiciona?⁷¹

Na verdade as questões surgem em catadupa. Que papel desempenha o diário na vida e na obra de Régio? Será ele um monumento do homem (Reis Pereira)? Ou será mais uma *(re)criação* literária de José Régio? Será a manifestação suprema de uma individualidade excepcional ou a sua negação?

E finalmente, será um texto revelador ou mais uma das muitas máscaras continuamente sobrepostas? Ou, quem sabe, ambas as coisas? O autor terá tido a coragem de, nestas páginas, se

⁷⁰ É esta profunda e constante preocupação com o eu que caracteriza todo o movimento moderno, entendido em sentido lato. E é, precisamente, porque em Régio essa preocupação é estruturante, tanto para a vida do sujeito humano, como para a obra que paulatina e obstinadamente ele constrói, que se torna inegável o carácter essencialmente modernista da obra regiana.

⁷¹ Paula Morão insiste nesta ideia ao afirmar que “o intimismo tem como centro o sujeito – mas um sujeito que busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas «quem sou eu?» e «quem sou eu no mundo?» podem servir de formulação” (Morão 1994: 22).

revelar? Terá querido fazê-lo? E tê-lo-á conseguido? Ou terá ficado pela angustiosa impossibilidade de o fazer?

Há em *Páginas do diário íntimo* uma grande quantidade de entradas em que o Autor reflecte, explicitamente, sobre a questão do diário e da [sua] escrita diarística. Não é, pois, metodologicamente possível analisá-las uma a uma – tão pouco tal nos parece necessário. O que faremos é, numa consciente atitude interpretativa, procurar identificar, nesse discurso fragmentário, linhas temáticas que vão sendo reiteradamente elaboradas.

Acabemos por aqui este ponto, no qual, à guisa de prólogo, levantamos algumas questões fundamentais às quais vamos procurar dar resposta, explicitando a concepção regiana de diário, ou mais especificamente procurando clarificar a forma como José Régio concebe a sua própria actividade de diarista e como avalia o resultado dessa actividade. No desenvolvimento deste tema tomaremos naturalmente como base de estudo os registos diarísticos acima referidos, agrupando-os de acordo com os tópicos que nos parecem mais relevantes.

4.1. O diário como escrita introspectiva: violenta e hedonista

“Toda a escrita, fruto da dor, contém o seu quinhão de prazer.”
Catherine Dumas

É conhecida a história que liga as míticas personagens de Narciso e Eco. É uma história duplamente trágica e que nos coloca perante o problema da incomunicabilidade. O belo Narciso, por desdenhar do amor, é condenado a desejar o seu reflexo que nunca pode alcançar – e, debruçado sobre as águas, morre. O sofrimento da ninfa é, talvez, maior (e mais injusto). Ela era eloquente e era também um ser aberto ao outro – capaz, portanto, de amar. Contudo, é condenada a apenas repetir a última palavra do que lhe diziam. Como o seu amor por Narciso não é retribuído, ela definha e acaba por se transformar num rochedo. A ambos faltou a “chave” para superar o seu drama. Faltou-lhes a escrita. A escrita como espaço de mediação de si a si mesmo e de si ao outro. A escrita liberta Narciso, porque permite dizer-se e, assim, transferir-se para o escrito.

Este mito cria o ambiente necessário à nossa reflexão sobre a forma como Régio concebe a escrita do diário. A primeira entrada de *Página do diário íntimo* (iniciado a 6 de Fevereiro de 1923) que se refere, ainda que muito brevemente, à escrita do diário é a de 14 de Março de 1924. Nesta passagem, o jovem Autor – à data contava vinte e dois anos – deixa, desde logo, transparecer uma certa descrença nas possibilidades do diário como forma de escrever o vivido. Em Coimbra, ele inicia o registo desse dia referindo que “Há muito que não escrevo duas linhas neste caderno. Para quê? Tenho vivido e sofrido tudo o que se não pode dizer...” (Régio 2000^a: 45).

Não nos vamos agora alongar em observações sobre a possibilidade de expressar o “vivido e sofrido”, visto que trataremos desta problemática na terceira parte deste nosso estudo. Realcemos, para já, a expressividade da frase interrogativa que nos permite adivinhar essa angústia perante a (suposta) inutilidade do esforço desta actividade de escrita em que o sujeito transforma em texto as suas vivências.

Antes de avançarmos para a análise do restante texto desta entrada diarística, olhemos para a primeira frase acima citada. Ela reenvia-nos para uma das problemáticas fundamentais deste tipo de escrita: a periodicidade dos registos diarísticos. Este é um aspecto importante na medida em que a maior ou menor frequência⁷² do diário pode traduzir a relevância que ele tem na e para a vida e obra do autor.

Não é necessário fazer grandes estudos estatísticos para verificar que a periodicidade com que Régio escreve o seu diário é muito baixa. Se compararmos a produção diarística do autor d’ *A velha casa* com a de outros escritores portugueses, como Miguel Torga ou José Saramago, apercebemo-nos de imediato que a necessidade deste tipo de escrita não é tão premente em Régio como nestes.

É sabido que Régio foi fortemente acusado de “umbicalismo”. Mas, afinal, o facto de ter dificuldade em manter um diário (“pobre” – como ele dirá) poderá ser sintomático de uma atitude pouco narcísica – pelo menos de um certo narcisismo. Isto é, Régio foi sempre “relutante” em confessar as suas mais mezinhas vivências, como insistentemente tem salientado Eugénio Lisboa. Recorde-se, a este respeito, a proposta de divisão do eu apresentada e desenvolvida pelo Autor no oitavo capítulo da *Confissão dum homem religioso*, sugestivamente intitulado “Os graus do eu”.

Aí, numa passagem que revela o seu contínuo labor autocrítico, Régio faz “notar três coisas” que julga “deverem ser notadas para um juízo justo, relativamente objectivo,” (Régio 1983^a: 205) da sua literatura em geral e da sua poesia em particular. Interessa-nos a terceira “coisa”, que consta do seguinte: “Na medida em que me encafuasse num particularismo excessivo – num eu pouco generalizável e pouco susceptível de qualquer ultrapassagem – me desgostava eu próprio da minha pequenez e a verberava por vezes sarcasticamente. Adiante darei alguns exemplos.” (Régio 1983^a: 206).

No capítulo acima referido, Régio considera o primeiro grau do eu o “eu particular” (Régio 1983^a: 207), que define como

“o que no indivíduo há de mais seu próprio como ser único – pois cada indivíduo é um ser único no mundo por um certo seu *quid* misterioso e certas suas peculiaridades – mas de nulo ou muito reduzido interesse para os outros; de muito escassas possibilidades de alargamento a interesses mais gerais.” (Régio 1983^a: 207).

⁷² A páginas 173 da obra *Le Journal Intime*, Béatrice Didier reflecte sobre a problemática da frequência de escrita no diário, a qual, segundo a autora, é extremamente variável de autor para autor e de época de época.

Considerando o que acabámos de salientar e sabendo que a escrita do diário versa essencialmente sobre este eu particular, não causa estranheza o facto de Régio não valorizar este tipo de escrita. Uma outra questão se coloca ainda. Como refere José Alberto Reis Pereira, a preferência de Régio “pelo olhar fundo, pelos extremos, pela realização elaborada” (Pereira 2000: 12) entra em choque com a superficialidade, o carácter circunstancial e espontâneo da escrita diarística.

É claro que o escritor de *Biografia* sabe que o diário é, como o autor do *Memorial do Convento* afirma e reafirma, uma escrita essencialmente narcísica. No prefácio do primeiro volume dos seus *Cadernos de Lanzarote*, Saramago diz, a respeito do seu diário, o seguinte:

“Gente maliciosa vê-lo-á como um exercício de narcisismo a frio, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo, se o mesmo tenho pensado algumas vezes perante outros exemplos, ilustres esses, desta forma particular de comprazimento próprio que é o diário.” (Saramago 1994: 9)

O autor de *Mas Deus é grande*, à primeira vista, não parece partilhar deste comprazimento. É inegável que a escrita do diário instaura um processo introspectivo – esta ideia ficou clarificada aquando da reflexão sobre a definição genológica do diário. Porém, em José Régio (como na maioria dos escritores) a escrita que propicia a descida do eu por dentro de si mesmo é uma **escrita violenta**.

Como se pode ler na continuação do registo do dia 14 de Março de 1924, Régio, ao escrever o seu diário, experimenta sensações de carácter disfórico:

“Sinto-me hoje tão cansado, que não sei o que faria se tivesse uma pistola. [...]. Estou cansado de fingir e de mentir; e sinto-me incapaz de me desmascarar... Vivo numa inquietação de todos os instantes, e tenho medo de tudo e de todos. Para que hei-de eu escrever estas coisas? Já não escrevo neste diário sem me violentar. E para que hei-de eu violentar-me a escrever nele? Remexo em mim próprio.” (Régio 2000^a: 45-46).

Torna-se evidente que a escrita no diário é um acto de violência contra si próprio. Esta violência advém do acto introspectivo, textualmente referido pelo sintagma “remexo em mim próprio”. Eis o desdobramento do eu: um eu-sujeito que remexe num eu-objecto. Aliás, a carga semântica do verbo “remexer” corrobora o carácter disfórico desta actividade de escrita íntima.

Desta forma, o diarista aparece-nos como um novo Sísifo. Ele, o diarista, está “condenado” (porque se auto-condenou) ao penoso trabalho de se ir descobrindo, de percorrer o eterno caminho do conhecimento de si e de consciencialização do seu eu.

O facto de a escrita no diário ser dolorosa implica que manter este tipo de escrita seja um acto de esforço. Há disso inúmeros exemplos em *Páginas do diário íntimo*. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: “Forço-me a voltar a este diário, que realmente não mantenho senão por um esforço de vontade. Bem raras são as vezes que espontaneamente o procuro.” (Régio 2000^a: 146). Ou quando mais tarde acrescenta: “Continuo, na maior parte das vezes, a escrever *forçado* estas páginas. Muito raro me é procurar o meu Diário por um impulso de vontade espontânea!” (Régio 2000^a: 157-158).

Este esforço provoca no Autor cansaço. Um cansaço que ele manifesta e que o leva a adiar, ou mesmo abandonar, a ideia de registar acontecimentos sobre os quais tinha pensado escrever. “Tinha prometido a mim próprio falar hoje de crítica e relatar alguns pequenos acontecimentos. Mas... impossível: vem-me um súbito cansaço deste diário.” (Régio 2000^a: 63), confessa o autor d’ *A velha casa*.

Os dados que antes apresentámos (a escrita diarística como um acto doloroso, que não é espontaneamente procurado e que, por isso, implica um esforço consciente e causa cansaço) conduzem a um acentuar do carácter fragmentário e descontínuo da escrita diarística. Na realidade, Régio, que – como sabemos – produziu uma quantidade significativa de obras literárias e de textos de reflexão e crítica, é um diarista muito intermitente. Note-se que são várias as vezes em que Régio “abandona” o diário por longos períodos de tempo, para depois recomeçar. Depois de doze anos (entre 1925 e 1937) durante os quais não há registos no seu diário (pelo menos na estrutura publicada), em 1938, José Régio anota que “Recomeço hoje, 13 de Setembro de 1938, a escrever no meu Diário. É isto um Diário? São fragmentos de um Diário. Não posso ter outro.” (Régio 2000^a: 73).

Assim sendo, Régio vai renovando as tentativas de manter o diário. A esta forma de proceder se refere quando afirma “Nova tentativa de manter um diário. Conseguirei, desta vez, alguma coisa? Veremos.” (Régio 2000^a: 81).

Mas o curioso é que o Autor prossegue, continua a escrever, mesmo que, como ele refere, o faça “voluntariamente” (Régio 2000^a: 332) e não espontaneamente. Esta falta de espontaneidade é frequentemente manifestada por Régio diarista, como se pode exemplificar pela recuperação do seguinte trecho: “Passaram meses, passou um novo ano lectivo, passaram novos exames, novas férias grandes..., sem que, na verdade, tivesse eu o impulso natural para escrever o quer que fosse neste diário.” (Régio 2000^a: 351).

Porém, como dissemos, os factos são inequívocos: o Autor manteve, com maior ou menor regularidade, o diário ao longo de toda a vida. Como explicar esta atitude?

A expressão que utilizámos em epígrafe a este ponto do trabalho ganha aqui toda a sua validade. Efectivamente, a escrita do diário é, para Régio, “fruto de dor”. Mas esta escrita “contém o seu quinhão de prazer” – e é por isto que ele volta a essa escrita de tempos a tempos. Assim, a escrita do diário é também uma escrita hedonista, que podemos ligar a Eros. Eros é uma entidade abstracta, é o desejo que aproxima e gera os mundos (Grimal 1992 e Schmidt 1997). Nesta perspectiva, escrever o diário abre o sujeito ao outro. A escrita transforma-se numa virtude atractiva. Como afirma Roland Barthes (citado por José Augusto Seabra): “Não há um significado primeiro para a obra literária que não seja um certo desejo: escrever é um modo de Eros”. (Seabra 1980: 56).

Poder-se-á falar, a propósito do diário, de uma manifestação hedonista de masoquismo. Isto mesmo é sugerido por Béatrice Didier.

“Je croirais volontiers aussi que ce plaisir est quelque peu crosé de volupté masochiste. Le diariste qui s’impose d’écrire régulièrement son journal, se plaint fréquemment de cette corvée, sans pour autant cesser de se l’imposer. Bien au contraire, il éprouve une grande volupté à cette contrainte.” (Didier 1991: 103).

Em jeito de aparte, conviria recordar que, na obra de José Régio, o mal, o tenebroso, o lado negro como fontes de prazer são um tema recorrente (vem-nos automaticamente à memória a figura de Jaime Franco).

Acrescente-se que ao diário, por outro lado, se pode atribuir um valor medical. A este valor se refere, em *Le journal intime*, Béatrice Didier ao considerar que “Prisonnier de son mal, et voyageur dans son propre abîme, le malade aura tendance à tenir un journal qui parfois aide à sa guérison et, en tout cas, peut avoir une valeur médicale.” (Didier 1991: 13).

Repare-se que a escrita do diário parece acontecer, no caso de Régio como em outros, associada de uma forma particular a momentos de crise do “eu”. O sujeito recorre à escrita diarística na sequência de experiências vivenciais profundas e/ou traumáticas. Podemos avançar como exemplo, os casos das crises provocadas pela morte de pessoas queridas. Deste modo, a função catártica que desde Aristóteles se atribui à literatura ganha, na prática da escrita diarística, uma particular relevância.

Assim, a escrita do diário cumpre também uma função libertadora. É interessante verificar como o diário de Régio é em grande parte um diário de Portalegre, a cidade que foi a sua “pátria à força escolhida” e na qual o escritor se fez “monge”. O hábito de escrever o diário, quando se encontra em Portalegre poderá associar-se a um desejo de libertação desse espaço em que se sente aprisionado, e ao qual, paradoxalmente, regressa de boa vontade. Também aqui Béatrice Didier nos parece indicar a explicação: “Le journal naît aisément d’une situation carcérale; il la suscite aussi. L’auteur se crée une prison en s’isolant facilement de son entourage, en se réfugiant dans son écrit devient une sorte de geôle.” (Didier 1991: 12). Já na primeira parte desta investigação nos referimos à importância da casa de Portalegre, como a “toca” de recolhimento, e de (re)encontro do poeta da “toada” consigo e com o seu pequeno mundo. Na verdade, a casa funciona como um “duplo” do corpo. Nas palavras de Durand “a casa é portanto sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou choupana...”. (Durand 1969: 277-278).

4.2. O diário como escrita dialógica.

Antes de mais, a própria escrita é “um companheiro”. No seu *O que é um autor?*, Michel Foucault recorda a *Vita Antonii* de Atanásio em que se aconselha a anotar e escrever as acções e os movimentos da nossa alma, como forma de nos defendermos dos pensamentos impuros. O ensaísta francês cita as seguintes palavras de Santo Atanásio: “Que a escrita tome o lugar dos companheiros de

ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento.” (Foucault 1992: 130). De seguida o mesmo ensaísta comenta que

“a escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha.” (Foucault 1992: 130).

Falando do diário, recorde-se que o caderno onde o autor se vai registando instaura-se como o primeiro interlocutor do próprio diarista. Já tivemos oportunidade de referir este facto chamando, aliás, a atenção para o hábito de frequentemente o sujeito escritor se dirigir explicitamente ao seu diário, pelo recurso a interpelações como “querido diário”.

Ao diário, como acto de escrita, assiste, pois, um princípio dialógico fundamental. O dialogismo é um conceito desenvolvido por Mikhaïl Bakhtine⁷³ e que se encontra em destaque na recente teoria literária. Dialogismo “é a tendência natural de todo o discurso vivo. Em todos os seus caminhos para o objecto, em todas as suas direcções, o discurso encontra-se com o discurso alheio e não pode deixar de entrar com ele numa viva interacção plena de tenções.” (Bakhtine 1978: 87).

O carácter dialogal é intrínseco a todo acto discursivo. É-o, por força, para o diário. Repare-se que o discurso do diarista “encontra-se” com o discurso alheio, tanto de forma mediata e indirecta⁷⁴, como directamente nos casos, por exemplo, das trocas epistolares.

Num nível mais profundo, temos que considerar que o discurso do diarista antecipa esse encontro com o discurso do outro. Mesmo nos casos em que o diarista pretende, à partida, manter-se como único indivíduo humano com acesso ao diário, ele acaba sempre por prever a possibilidade da leitura de outro(s). Em *Páginas do diário íntimo* o que acabámos de referir “vem à tona” com alguma frequência. É verdade que, por vezes, José Régio se questiona sobre a possibilidade de o seu diário vir a ser publicado e, conseqüentemente, ser submetido a outros leitores, como acontece quando afirma: “Mas terei eu alguma vez coragem de publicar este diário..., mesmo dizendo nele tão pouco?” (Régio 2000^a: 188), ou ainda na afirmação “Quanto aos «*lutas, desesperos, desgostos*» que até o Alberto ignora, – também, pelo menos em parte, os ignorará o leitor deste diário, se algum dia este diário tiver leitor ou leitores.” (Régio 2000^a: 249).

Mas a dúvida parece ser suprimida pela “certeza antecipada” da publicação do seu diário, a qual se torna notória quando, a treze de Fevereiro de 1950, o diarista regista: “Devo fazer uma

⁷³ A definição Bakhtiniana de dialogismo fundamenta-se numa concepção interactiva do acto discursivo, na qual se dá particular destaque ao papel do contexto que envolve a produção discursiva. Importa-nos salientar, e de certa forma recordar, que no diário o contexto, referindo-se ao conjunto de todas as circunstâncias que de alguma forma interferem na comunicação, é da maior relevância quer para a produção textual quer para a actividade leitoral.

⁷⁴ É interessante a narrativa em que surge a personagem Silvério, explicando a razão da escrita do seu diário. Luís Silvério, personagem principal desse conto intitulado “Os paradoxos do bem”, afirma que o seu diário nasce da necessidade de se “vingar” dos homens (Régio 2000^b: 301).

confissão penosa: a ideia de algum dia vir a publicar este diário – nunca me esquece enquanto o escrevo. (Régio 2000^a: 160).

Esta “certeza antecipada” que o seu diário será publicado é fundada e justificada, a seus próprios olhos, pela constatação de outros casos análogos ao seu. É neste sentido que vai um “Comentário – Quando falo em «estas míseras páginas», (e são-no!) penso em que talvez sejam um dia publicadas. Muito raro posso esquecer-me, ao escrever neste Diário, que quase todos os Diários de escritores acabam por ser publicados.” (Régio 2000^a: 356).

Previendo antecipadamente a publicação do diário, é natural que o autor manifeste uma preocupação com o leitor. Até porque é no momento da recepção que o texto se cumpre em plenitude. Se é válido para toda a obra literária que é o leitor que, por um lado, confere unidade ao texto (Barthes 1987) e, por outro, faz surgir os sentidos do texto, tornando-se seu coprodutor (Reis 1998: 221), no caso do diário – devido às peculiares características da sua produção – o papel unificador do leitor é (ainda) mais relevante.

No fim de uma carta em que responde a Branquinho da Fonseca que o convidara para o grupo directivo de “um jornal literário a sair”, Régio manifesta explicitamente a sua preocupação com o leitor do seu diário:

“Acabando de ler esta transcrição, vem-me um escrúpulo que várias vezes me tem vindo ao fazer, neste diário, referência a nomes e grupos contemporâneos. Em que medida poderei ser injusto para com eles? E em que medida poderá o meu juízo influenciar *definitivamente* o de quem lesse estas páginas? Previne-se, pois, o leitor de que um juízo e um testemunho meus não passam de pessoais... e circunstanciais. Podem estar certos ou errados” (Régio 2000^a: 275).

Deste modo, o diário é um instrumento de um diálogo virtual de carácter projectivo. Isto é, um diálogo com um leitor que ainda não existe mas que se prevê. Além disso, no decorrer da escrita diarística, este diálogo virtual cede lugar a um diálogo real o qual se concretiza textualmente na troca de correspondência entre o diarista e outros indivíduos humanos. Efectivamente, o registo epistolar transforma a escrita do diário num “manto” polifónico. A voz do eu apaga-se e cede lugar à de outros – o diário torna-se polifónico. Esta cedência insere-se num movimento mais geral que Béatrice Didier explicita, dizendo que, “Pour intime qu’il soit, le journal relate bien souvent des rencontres, des conversations avec des amis, et parfois le «moi» de l’auteur passe au seconde rang.” (Didier 1991: 13).

É evidente que esta inclusão da palavra de outro(s) coloca novos problemas. Sobressai a questão da legitimidade do autor para assumir essa inclusão. Como José Régio sugere, esta atitude tem o seu quê de impudor e indiscrição. Eis o texto de Régio:

“Bem sinto, dolorosamente, que há uma espécie de indelicadeza, impudor, indiscrição, em se transcrever num diário as cartas que se escreve: um impudor a que talvez eu não tenha direito, porque não estou só em causa. Todavia, como poderei manter um diário senão impudico? Senão indiscreto? Além de que a indolência e a falta de tempo nem sempre me permitem deixar transcritos doutro modo os meus sentimentos ou ideias.” (Régio 2000^a: 144).

Um outro dado a reter é a clara referência ao recurso pouco sistemático que Régio faz do seu diário para transcrever os seus “sentimentos ou ideias”. Ele insiste, retomando esta questão ao dizer: “A solução de transcrever cartas, ou fragmentos de cartas, para estas páginas – é a que me sugere a preguiça de manter um verdadeiro diário.” (Régio 2000^a: 350)⁷⁵. Assim se pode concluir que, afinal, este não é o “verdadeiro diário” que o Autor, caso tivesse tempo e vencesse a “preguiça”, nos poderia ter legado. Também aqui poderemos estar diante de uma estratégia de defesa do escritor que não quer deixar de marcar um certo distanciamento em relação à prosa descuidada do discurso diarístico (abordaremos este aspecto no ponto seguinte).

4.3. O diário como escrita falhada – diário de autor.

Decorrente da “certeza antecipada” de que o diário será publicado (certeza da qual acabámos de falar) aparece uma outra questão – a do pundonor. Na continuação de um registo diarístico que já antes citámos, o novelista de *Davam grandes passeios aos domingos* declara: “Devo fazer uma confissão penosa: a ideia de algum dia vir a publicar este diário – nunca me esquece enquanto o escrevo. Por isso nem nele chego a dizer tudo: talvez só um bocadinho mais que nas minhas cartas ou nos meus livros...” (Régio 2000^a: 160).

Verifica-se que a (prevista) presença do outro / leitor funciona como uma força impeditiva da confissão total, como um constrangimento para a possibilidade de “dizer tudo”. Coloca-se ainda a questão de saber se o diarista, tendo noção da futura existência de leitores, não acaba por ceder à (“natural”) inclinação de suscitar e manter o interesse desse leitor, aderindo a estratégias literárias para criar sedução e levantar expectativas.

⁷⁵ Também Assunção Morais Monteiro reflecte sobre esta questão da reprodução de cartas de outros no diário, referindo especificamente o caso de José Régio. Esta autora questiona a sinceridade e a espontaneidade do registo diarístico quando este é constituído por cartas enviadas pelo autor do diário. Referindo-se a *Páginas do diário íntimo*, ela considera que, “ainda que tenhamos de salvaguardar todo o intimismo que surge em muitos dos registos feitos por Régio, podemos dizer que, muitas vezes, mais do que *escrever-se* no seu diário, *escreve* um diário. Este autor chega a fazer a transcrição de cartas que escreveu a personalidades (às vezes são apenas esses textos que constituem a própria entrada desse dia). (Monteiro 2004: 741). De seguida, a mesma autora acrescenta:

“Se Régio escreveu uma carta a determinada pessoa, a mandou e depois a transcreveu para o seu diário, tem um intuito muito claro: o de perpetuar na sua escrita diarística um texto que enviou, ou que às vezes ainda vai enviar, a um determinado destinatário. Nestes casos Régio não *se escreve* num diário nem *escreve* um diário. O que o autor faz é limitar-se a copiar para o diário o que já anteriormente escreveu e enviou. É como se ditasse para o diário o que já tinha previamente preparado, o que retira à escrita diarística grande parte dos objectivos que a ela presidem. Há uma atitude demasiado racional na escrita destes fragmentos, pois o diarista já antes tinha pensado bem no que quis escrever, tinha mandado a carta e, numa fase ulterior, incluiu no seu diário um texto que já fora pensado e escrito.” (Monteiro 2004: 741).

Recorde-se que o ensaísta francês Maurice Blanchot, na sua recorrente linguagem metafórica, considerou o diário “a âncora que rasa o fundo do quotidiano e se agarra às asperezas da inutilidade” (Blanchot 1984: 195). O plano raso do quotidiano é aquele a que o ensaísta José Régio associa o “eu particular” (Régio 1983^a: 207). E, para este último, esse plano não interessa aos outros homens. Por outro lado, apenas o “eu pessoal” interessa na medida em que ele marca a elevação do indivíduo à categoria de “pessoa” (Régio 1983^a: 210). Trata-se, como as palavras de Régio evidenciam, da elevação do “indivíduo acima das suas peculiaridades e particularidades (sem também precisar de as renegar) procurando o que nelas possa haver de extensível ou aplicável a interesses mais gerais, a posições mais comunicáveis” (Régio 1983^a: 210). Acontece, porém, que este “eu pessoal” é objecto da Arte. Ora, o diário para exprimir este “eu” tem de se tornar uma obra de arte (o que, na perspectiva regiana não é possível). Logo, o diário dá voz e corpo ao “eu particular” que não interessa e, por evidente extensão metonímica, o diário também não carece de interesse.

Chagado a uma fase já adiantada da sua vida, e naturalmente depois de um já longo período de escrita diarística, José Régio sente mais profundamente a impossibilidade (e a inutilidade) deste tipo de escrita. É o que várias passagens nos mostram de forma mais ou menos evidente. A alturas tantas das suas *Páginas do diário íntimo* podemos ler: “mais uma vez me esforço a escrever umas linhas neste diário falhado.” (Régio 2000^a: 343). Um pouco mais adiante, ele volta à carga, afirmando: “Algumas coisas se têm passado ao longo destes meses – em que nada escrevi neste pobre diário.” (Régio 2000^a: 353). Na verdade, raras são as ocasiões em que, referindo-se ao seu diário, Régio não manifeste uma apreciação negativa do conjunto de textos que esporadicamente vai juntando para a constituição desse acervo que resultará nas *Páginas do diário íntimo*.

É natural que esta visão pejorativa do seu diário conduza a uma reflexão sobre a finalidade deste acto de escrita. Por exemplo, a 18 de Novembro de 1958, ele coloca a questão nestes termos: “Há mais de sete meses sem escrever palavra neste diário! Isto mostra como o prossigo voluntariamente. E, afinal, para quê? Para fazer mais um livro? Para deixar qualquer coisa inédita depois da minha morte? Mas isto presta, este diário cobarde?” (Régio 2000^a: 332).

Sobressai, ainda que pelo recurso à frase interrogativa, a justificação destes escritos como uma forma de construção de uma imagem para o futuro. Esta finalidade foi apontada ainda com mais clareza numa altura anterior, quando Régio ainda não era um autor publicado. A 14 de Março de 1924, em Coimbra, ele regista o seguinte:

“Já não escrevo neste diário sem me violentar. E para que hei-de eu violentar-me a escrever nele? Remexo em mim próprio, e bem sei que é por uma secreta esperança de que o meu espírito perdure ao menos no espírito de alguém – alguém que porventura encontre estes cadernos, se eu morrer antes de me afirmar...” (Régio 2000^a: 45-46).

Estas palavras manifestam o desejo de afirmação do autor que, felizmente, não morreu sem nos deixar uma valiosa obra. É claro que mais tarde o diarista reconhecerá, ainda que indirectamente, que a

sua afirmação não se fez nem fará graças a esses “cadernos”, os quais, na sua visão adulta, não passam de “miseras páginas”. “Retomo estas miseras páginas ao fim de quase dois anos. (Miseras, porque isto nada é do Diário que eu poderia escrever, que deveria escrever.)” (Régio 2000^a: 356).

Manifesta-se a clara consciencialização de que o escrito no diário é sempre apenas uma parte, ou melhor, uma revelação parcial – “com a coragem e a sinceridade possíveis” (Poppe 1999: 11) –, deixando a certeza de que muitos segredos ficaram guardados no íntimo do Poeta. Desta vontade de preservar da visão alheia certos aspectos de si e da sua vida nos dá conta, quando diz: “Decididamente, há particularidades da minha natureza e recantos da minha biografia que prefiro fiquem desconhecidos de todos. De todos... para sempre.” (Régio 2000^a: 249).

Mas, como já antes salientámos, o diarista foi escrevendo e escrevendo-se nos seus “cadernos”, sempre com a consciência de que eles um dia veriam a luz do dia, abertos a todos os que os desejassem ler. O que parece revelar uma “secreta” esperança na validade desses escritos. Como refere Abel B. Baptista:

“Em suma o que decide o interesse e a oportunidade de publicação, o sentido e o valor do diário, é a sua condição de espelho deceptivo, indiferente às imagens que reflecte porque sabe que valerá sempre e apenas pela capacidade de multiplicar até ao infinito as imagens de si próprio.” (Baptista 1997: 78)

Na perspectiva regiana, o diário vale ainda porque é o diário de um criador literário, de um artista. É esta a avaliação que ele faz num momento já bem avançado da sua vida, quando a 16 de Maio de 1961, considera: “Algumas coisas se têm passado durante estes meses – em que nada escrevi neste podre diário. Ora «este podre diário», se algum interesse ainda pode ter, é o de, sobretudo, ser o *Diário dum escritor*.” (Régio 2000^a: 353). E, no decorrer da entrada diarística, segue-se uma sequência de relatos respeitantes a acontecimentos cujo centro é a obra do Escritor. Sobre esta questão do diário ser, em grande parte, o diário de uma obra, ao mesmo tempo que é, intermitentemente, o diário de uma vida falaremos no quinto capítulo.

TERCEIRA PARTE

ESCRITA E REVELAÇÃO DE SI

5. Régio por Régio – Escrever-se e revelar-se

PALAVRAS, atirei-as
Como quem joga pedras, lança flores.
Abriram fendas nas areias,
Suscitaram carícias e furores.

José Régio

Para o poeta (em sentido lato – talvez fosse preferível dizer de uma vez, para todo o criador literário) do Modernismo e do pós-Modernismo, existir e escrever tornam-se actos concomitantes. Nesta perspectiva, o que é textualizado ganha um valor ontológico comparável ao que é (ou foi) efectivamente vivido. Esta acepção constitui o passo decisivo para a derrogação do princípio da escrita como mimese da vida: só existe o que se escreve e só escrevendo se existe (Seixo 1987: 231). A referida derrogação provém da negação do primado da vida em relação à escrita e, num campo mais amplo, à arte⁷⁶. Além disso, na era da complexidade, escrita e vida não podem dizer-se senão de forma parcelar. Ambas se sentem asfixiadas sob o manto da esteriliadade, do absurdo e do sem-sentido (da palavra e da vida).

Contudo, espera-se (último refúgio da esperança – depois da morte de Deus e da queda do homem, concretizada barbaramente na Segunda Guerra Mundial) que a palavra possa iluminar a vida⁷⁷. Sonha-se fazer da escrita um projecto de reconstrução, na medida em que escrever seria re-ligar os pedaços da existência, sempre em busca de uma unidade perdida. (Pereira s/d:135-36). A escrita já

⁷⁶ Reflectindo sobre esta questão, Levebe refere que

“A literatura já não tem por objectivo comunicar um sentido pré-existente: ela é a exigência e a perseguição de um sentido, mas de um sentido que não se quer jamais consumado. Neste extremo, escrever é, um pouco, fazer pintura abstracta: é traçar, desenhar, por meio da substância material da linguagem, uma forma vazia, um esquema em busca de um sentido; é construir, sobre o sacrifício do sentido comum, uma colmeia artificial onde se ouvirá porventura zumbir as abelhas de Aristeu.” (Levebe 1980: 19).

E de seguida acrescenta: “O que assim zumbe é um sentido novo, mais profundo, saído das próprias entranhas da linguagem, ou é o signo de uma comunicação directa com o que constituiria o ser da linguagem, e das coisas do mundo, e de Tudo?” (Lefebve 1980: 19-20). É, pois, na escrita que se dá a construção de sentido. Não há sentido que seja dado previamente. Recordando as posições teóricas assumidas por Valéry, o autor que estamos a citar nesta nota refere que “Escrever é, então, um *projecto* sem outro fim que ele mesmo.” (Lefebve 1980: 22).

⁷⁷ É no epílogo da Segunda Guerra que nasce a chamada “Utopia da Comunicação”, ao estudo da qual Philippe Breton dedicou um importante trabalho precisamente intitulado *L’Utopie de la Communication* (Breton. 1995). Esta utopia, cuja génese se situa nos Estados Unidos da América, tem como principal promotor Norbert Wiener. Este Projecto utópico, como bem salientou Manuel Freixo, desenvolve-se “a três níveis: (1) *uma sociedade ideal*, (2) *uma outra definição antropológica do homem* e a (3) *promoção da comunicação como valor*. Estes três níveis concentram-se em redor da concepção de um homem novo que podemos classificar de *homo communicans*.” (Freixo 2006: 64-65). Esclareça-se ainda que esta utopia promove uma sociedade assente em três princípios fundamentais: o consenso, a transparência e a auto-regulação.

não é um meio de reprodução do mundo, nem apenas de afirmação da visão que um sujeito tem do mundo⁷⁸. A escrita é conduzida a um estatuto demiúrgico. Ela cria o sujeito e cria o mundo.

E, contudo, “Um homem não se diz” – afirmou lapidarmente Miguel Torga nesta frase que atrás usámos como epígrafe. Perguntamo-nos se um homem se poderá escrever, tendo em consideração o carácter naturalmente mais reflexivo da escrita. É neste sentido que vão as palavras de María Zambrano, quando afirma:

“O escritor quer dizer o segredo; o que não pode dizer-se com a voz por ser demasiado verdade; as grandes verdades não costumam dizer-se falando. A verdade do que se passa no secreto coração do tempo é o silêncio das vidas que não pode ser dito. «há coisas que não podem dizer-se» e é verdade. Mas aquilo que não pode dizer-se é aquilo que se tem de escrever.” (Zambrano 2000: 23).

Nesta perspectiva, e em relação ao segredo “a dizer”, a escrita goza de supremacia em relação à expressão oral. Esta mais próxima relação entre a escrita e a confissão de si (a revelação dos seus segredos, a qual, supõe-se, ocorre de forma privilegiada em textos de cariz autobiográfico) é também sugerida pelos autores do *Dicionário de Narratologia* que consideram a escrita uma “instância inderrogável” dado que ela é “solicitada pela intenção de fixar e/ou legar à posteridade experiências de vida, testemunhos históricos, vivências marcantes” (Reis 1998: 134). Aceitando naturalmente o que estes autores postulam, pretendemos ir mais longe ao afirmar que a escrita não é “sentida” pelo escritor apenas como uma forma de fixar um legado para a posteridade, mas como um processo que facilita a caminhada para a “verdade do que se passa no secreto coração do tempo” (Zambrano 2000: 23) e do homem. Eugénio Lisboa, prefaciando um livro de Fernando Namora, escreve a este respeito as seguintes e elucidativas palavras:

“[é] uma ilusão cor-de-rosa supor que o núcleo da nossa verdade poderia, sem risco de se estragar, emergir, com êxito, para *uma discussão ao ar livre*. A arte da conversa e do diálogo é o reino do superficial e do inconsequente. É ilusório supor que a conversação é o terreno ideal de pesquisa e aprofundamento. Os *Diálogos* de Platão são claramente montagem. A conversa é outra coisa. O próprio ritmo, a velocidade a que se processa impedem as *paragens* tão necessárias ao exercício efectivo da meditação. As únicas notas profundas que nos traz, às vezes, uma conversa brilhante, são o resultado inequívoco de *anteriores* congeminações a sós. O silêncio e a solidão são o terreno propício à pesquisa séria e profunda. É na solidão que nos conhecemos a nós a aos outros.” (Lisboa 1978^b: 20-21).

A escrita, e não a expressão oral, é a única forma de conciliar a necessidade de comunicar com o outro sem sair da sua solidão e até sem sair do seu silêncio. Mais, é sabido que aquele que escreve, para o fazer em profundidade, precisa de silêncio e solidão (o caso de Régio, com o seu persistente refúgio em Portalegre, é bem paradigmático desta verdade). À palavra escrita, na medida em que nasce

⁷⁸ Carlos Reis dedica um capítulo da sua obra *O conhecimento da literatura* à problemática da cosmovisão (“A obra literária como cosmovisão e signo ideológico”). Neste capítulo, o autor afirma que cosmovisão, do ponto de vista do escritor, tem que ver “com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor.” (Reis 1999: 83). E acrescenta: “Daí pode resultar uma identificação com temas e formas que configuram um **período literário** e sobretudo com um determinado **sistema ideológico**, capaz de inculcar coesão axiológica à **cosmovisão**.” (Reis 1999: 83).

(quando nasce) desse recolhimento / encontro do eu consigo mesmo na sua nua solidão, é atribuído um poder especial.

Já na Grécia arcaica, o poeta é dotado de uma função (quase) litúrgica. As palavras do poeta fazem dele um “mestre da **verdade**”. Mas, neste contexto, “verdade” não é entendível por oposição a “mentira”. A única oposição significativa possível é a que se estabelece entre “verdade” (Alêtheia) e “esquecimento” (Lêthe). Esta verdade é equivalente a memória; à memória do vidente que engloba passado, presente e futuro (Barthes; Flahault 1987: 128).

Esta verdade é actuante na medida em que as palavras do poeta são eficientes⁷⁹. A palavra é a realidade, “não necessitando de demonstrar a sua verdade (no sentido de conformidade com a realidade), porque basta que exista, e que aquele que a profere esteja autorizado a emití-la.” (Barthes; Flahault 1987: 129).

5.1. A escrita: o sujeito, a linguagem e o mundo

“Se eu pudesse havia de transformar
as palavras
em clava.
Havia de escrever rijamente.”
Irene Lisboa

Toda a escrita (como toda a criação artística) é desafio. É, pois, natural que aquele que vai escrever se sinta, quando não angustiado, pelo menos apreensivo⁸⁰. E as razões são várias: que escrever?; como?; por que razão?; com que finalidade?; para quem?...

O narrador / diarista de *Bolor* coloca-se estas questões no início do seu texto. Ele interroga-se: “Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?” (Abelaira 1974: 9)⁸¹. No texto inaugural desta obra insiste-se na imagem de ir manchando a página com o traçado das palavras.

⁷⁹ Este aspecto da eficiência ritual da palavra está presente em grande número de sociedades. Veja-se, por exemplo, o termo *Brahman* do sânscrito Védico que, quando neutro e acentuado na primeira sílaba, designa uma potência de essência verbal e, quando masculino e acentuado na segunda sílaba, designa aquele que possui essa potência. Este exemplo é fornecido por Barthes e Flahault (Barthes; Flahault 1987: 129).

⁸⁰ O romance / diário *Bolor* da autoria de Augusto Abelaira começa (a “11 de Dezembro”) com uma divagação acerca da escrita, na qual o Autor anota: “Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas apreensivo, apesar de tudo.” (Abelaira 1974: 9).

⁸¹ “Ninguém é obrigado a escrever um livro.” – afirmou Bergson. Pierre-Jean Labarrière parte desta asserção para contrapor que “a expressão é uma necessidade”, e tão só porque “nada de interior pode impor-se imediatamente, sem se comprometer, de uma forma ou de outra, no jogo da comunicação. O assomo da exterioridade é, então, condição *sine qua non* de todo o exercício do pensamento.” (Labarrière 2000: 187).

A página branca, a página a escrever, situa-se num “futuro espacial” (Abelaira 1974: 10)⁸². E esta página é, de alguma forma, a resposta a concretizar – resposta à pressão que o tempo e as circunstâncias que o preenchem fazem sobre o sujeito, obrigando-o a recorrer à palavra (Zambrano 2000: 21). A escrita é, neste sentido, uma luta contra o tempo e a sua voracidade.

A questão é que todo aquele que escreve sabe que escrever é escrever-se. Deste modo, a escrita literária pode ser entendida “no sentido bartheano de processo artístico em que o sujeito se investe como sujeito da enunciação, por oposição a **escrevência**, actividade idiomática meramente utilitária” (Reis 1998: 132)⁸³.

Mas escrever é também observar o mundo, não com os olhos, mas com uma esferográfica (Abelaira 1974: 13). É claro que na escrita há um certo grau de mediação, que aqui é metaforizado na esferográfica. A assunção da existência na escrita de uma mediação entre o sujeito, o mundo, e a linguagem abre-nos a reflexão sobre as características individualizadoras da expressão escrita por oposição à palavra dita.

Neste domínio, começemos por referir que a palavra dita não é susceptível, por natureza, de acabamento. Só a escrita, imprimindo, fixa a linguagem – permite pôr um termo à frase; isto é (usando a expressão de Barthes) “cunhar” a frase (Barthes 1971: 139–143).

Também María Zambrano se refere a esta possibilidade advinda da escrita, por oposição à palavra dita. Segundo esta autora:

“Há no escrever um reter as palavras, tal como há no falar um soltá-las, um desprender-se delas, que pode ser um irem-se elas desprendendo de nós. Ao escrever retêm-se as palavras, elas são apropriadas, sujeitas a ritmo, seladas pelo domínio humano de quem assim as nomeia. Isto é independente de o escritor se preocupar com as palavras, as escolher em plena consciência e lhes dar uma ordem racional, conhecida. Longe disso, basta ser escritor, escrever por esta necessidade íntima de livrar-se das palavras, de vencer na sua totalidade a derrota sofrida para que se verifique esta retenção das palavras. Esta vontade de retenção existe já na origem, na raiz do próprio acto de escrever, acompanhando-o permanentemente. As palavras vão, assim, caindo, precisas, num processo de reconciliação do homem que as solta, retendo-as, como quem as diz com generosidade comedida.” (Zambrano 2000: 22).

Sobre a questão que neste momento nos colocamos – a da oposição entre oralidade e escrita – é vasta a bibliografia. Importa talvez dar particular atenção aos estudos desenvolvidos por Paul Ricoeur. Este autor formula com clareza a pergunta que aqui temos que colocar: “Que traços da palavra são, então, mais susceptíveis de serem alterados pela passagem à escrita?” (Ricoeur 2000: 48). De seguida o ensaísta destaca três propriedades fundamentais da oralidade: (i) “a relação entre o sujeito falante e o seu discurso é dada pela voz” (Ricoeur 2000: 48); (ii) “a interlocução é assegurada

⁸² A escrita do diário obriga também a um jogo entre o espaço real, aquele em que nos movimentamos no quotidiano, e o espaço literário, ou mais especificamente o espaço da escrita, esse que é o colocar na página os traços que se oferecem à leitura e à significação. Sobre a problemática do espaço literário pode ler-se “La littérature et l’espace” de Genette (Genette 1969:43-48).

⁸³ O registo diarístico pode ser entendido como o *locus* entre a “escrita” e a “escrevência”, tal como **Barthes** definiu estes termos. Mais uma vez a definição do diário nos conduz para um espaço intermédio.

pela co-presença dos sujeitos falantes na situação de fala” (Ricoeur 2000: 48); (iii) ocorrência de um “carácter potencialmente ostensivo da referência” (Ricoeur 2000: 49). A passagem à escrita, ainda segundo Ricoeur, não coloca problemas quando esta é entendida como mera “extensão da fala” (Ricoeur 2000: 49), isto é, “considerada como simples fixação da fala, a escrita parece limitar-se a uma mudança de meios, em que a voz humana, o rosto⁸⁴, o gesto são substituídos por marcas materiais diferentes do próprio corpo do homem falante” (Ricoeur 2000: 49). Mas fácil é constatar que o fenómeno da escrita está muito para além da simples fixação material. Para Ricoeur, “a escrita, com efeito, só coloca um problema específico quando não se limita a fixar um discurso oral anterior, a inscrevê-lo, mas quando o pensamento é levado directamente à escrita sem passar pelo estágio intermédio da oralidade” (Ricoeur 2000: 50), atendendo a que, então, a escrita toma o lugar da fala.

Avançando um pouco, a passagem do oral ao escrito implica, na verdade, uma série de alterações de que alguns estudos linguísticos nos dão conta. De forma sintética e contrastiva, Mário Vilela considera que, em termos sintácticos, o discurso falado caracteriza-se pela predominância de “estruturas frásicas simples, repetidas, incompletas, em que predomina o espontâneo, a simultaneidade pensamento – produção linguística, em que se espelha a dificuldade na escolha da expressão correcta, com o uso de expressões expletiva, com «verbos de encher»” (Vilela 1999: 403). Por oposição, o texto escrito apresenta predominância de “estruturas complexas, planeadas, reformuladas, com subordinações, com uma versão definitiva, incluindo as correcções” (Vilela 1999: 403). Mário Vilela acrescenta ainda que, no discurso falado, há “coordenação, estrutura tópico-comentário, com predominância da topicalização, palavras repetidas, isotopias feitas à custa de elementos paralinguísticos” (Vilela 1999: 403), ao passo que no texto escrito há “subordinação, rigor lógico, estrutura sujeito-predicado, simetrias, isotopias construídas com base no poder associativo das palavras” (Vilela 1999: 403).

Para a nossa reflexão (a qual coloca como objecto específico a escrita do diário) é necessário destacar que a passagem ao escrito implica maior reflexão e, por outro lado, o escrito aparece como um objecto dado, como definitivo. E isto importa porque, na verdade, o diário nos faz repensar este carácter acabado da escrita. Como antes referimos, a escrita do diário é um acto em aberto visto que ele é uma escrita em processo, uma escrita a fazer-se (como tal, mantém uma maior proximidade com a oralidade). O texto diarístico, considerando as condições específicas da sua produção, faz plena justiça à etimologia da palavra: é um tecido em laboração, sobressaindo, desta analogia, a percepção do texto como um aglomerado de linhas e de retalhos. O diário, com já referimos no capítulo que dedicámos à sua definição, carece de estrutura; é o texto “a fazer-se” com os fragmentos recolhidos da vida. Para a clarificação desta ideia de texto como um composto de outros textos, Barthes apresenta-

⁸⁴ A escrita “como forma de encontro com o próprio rosto”, é referida por Vasco Graça Moura, num ensaio em que reflecte sobre a poesia de Eugénio de Andrade (Moura 1987: 147).

nos uma expressão síntese com “um plural discursivo” (Barthes 1971: 139). Ainda na linha de pensamento do autor de *Obra aberta* podemos dizer que um texto é feito de escritas múltiplas; escritas que provêm de várias culturas e que entram em diálogo umas com as outras; não só em diálogo, como também em paródia e em contestação.

Convém ainda acentuar que a escrita (de modo particular a escrita da vida) coloca o sujeito em relação com a finitude. É a transformação do singular em discurso, fazendo da experiência individual comunicação, que permite suspender a finitude do sujeito. Mas esta suspensão esbarra com a impossibilidade de totalização do singular pelo discurso, na medida em que a escrita, ao mesmo tempo que pretende apreender e mostrar o sujeito, não apreende e não mostra senão parcelarmente esse sujeito. O sujeito do escrito não é o sujeito total, mas apenas o sujeito possível.

Mesmo reconhecendo que o sujeito do escrito não é senão o “sujeito possível”, não podemos negar que a escrita é um traço de reconhecimento. Nas palavras de Foucault (o qual se referia à escrita de cartas), “escrever é pois «mostrar-se», dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (Foucault 1992: 150). O que Foucault considera como virtudes das cartas, podemos nós, mais amplamente, considerar para toda a escrita. Assim, escrever é sempre voltar-se para o destinatário, oferecer-se ao olhar do outro, desvelar, no escrito, a alma (Foucault 1992: 151). A escrita constitui, deste modo, “uma objectivação da alma” (Foucault 1992: 151). Recorde-se, mais uma vez, que seria ingénuo acreditar numa “objectivação da alma” total ou fácil.

O efeito que o sujeito ao escrever pretende operar sobre o outro, é o mesmo que opera sobre si mesmo. Escrever é, de igual modo, colocar-se diante de seus próprios olhos. Escrever implica pois uma introspecção, pela qual se visa uma decifração de si por si mesmo. (Foucault 1992: 152). Segundo Foucault, “como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*.” (Foucault 1992: 134).

Dissemos atrás que escrever é escrever-se. Mas a escrita é simultaneamente um jogo de espelhos, de tal modo que escrever é também, não só abrir-se, mostrar-se diante de um espelho (que é o escrito), mas multiplicar-se, expondo ou exteriorizando diferentes faces do sujeito. É, precisamente, neste carácter de exteriorização que assenta a clássica condenação da escrita que Platão colocou na boca de Thamous, na última parte do *Fedro*⁸⁵. Neste diálogo, Teuth, deus inferior, tendo inventado a escrita, apresenta-a ao rei Thamous. O inventor louva os méritos da sua descoberta, afirmando: “Esta

⁸⁵ É interessante notar que, desde o início (histórico) da discussão sobre a escrita, se tenha colocado no centro dessa discussão o problema da memória. Ainda hoje ligamos o desejo de preservar a memória ao acto de escrita, nomeadamente (auto)biográfica. A este respeito, recordem-se as palavras dos autores do *Dicionário de Narratologia*: “Em subgéneros como o **diário** narrativo, as **memórias** ou a **autobiografia**, a **escrita** constitui, em princípio, uma instância inderrogável: ela é solicitada pela intenção de fixar e/ou legar à posteridade experiências de vida, testemunhos históricos, vivências marcantes.” (Reis 1998: 134).

ciência, meu rei, tornará os Egípcios mais sábios e enriquecerá a sua memória, porque esta descoberta é remédio para a sabedoria e memória” (*Fedro*, 274e). Mas Thamous contrapõe que a escrita é ambígua: é um remédio, mas também é um veneno, na medida em que os homens, “confiando no que está escrito, será do exterior, através de signos estranhos, e já não do interior de si próprios, que se recordarão das coisas.” (*Fedro*, 275a).

A escrita encontra-se, assim, do lado da exterioridade e surge em oposição à reminiscência genuína. Este “remédio” (*pharmakon*) não é reminiscência, mas simples rememoração.

A verdade (irônica) é que Platão escreveu. Porque, no seu tempo como hoje (hoje mais claramente ainda), a escrita é parte da vida. Se, num primeiro lance de vista, nos parece que a complexidade desta última não é redutível à linearidade daquela e que, mesmo sabendo que a escrita é polissémica, ela não abarca a “semântica da vida”, a verdade é que, como explica Paul Ricoeur, “a escrita, no sentido limitado da palavra, é um caso particular de iconicidade. A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose” (Ricoeur 1995: 90). Respondendo aos postulados de Platão, este crítico formula a teoria da iconicidade, segundo a qual a escrita é um “aumento estético da realidade” (Ricoeur 1995: 90), e não apenas uma mera reprodução parcial dessa realidade.

Como já antes referimos, a escrita permanece; fica para além da vida. Escrever é, por isso, procurar a imortalidade. A escrita é propensa à fixação – já antes o afirmámos. Mas não dá lugar à cristalização absoluta. Não se dá a petrificação. A escrita é uma arquitectura viva. É o leitor que lhe insufla vida (e este é um ponto fundamental que Platão não considerou).

É necessário considerar que o sujeito que, num espaço físico fechado, se predispõe a escrever o seu dia encontra-se numa situação pragmaticamente bem diferente daquele outro que se predispõe a contar oralmente o seu dia na presença de um ou vários interlocutores. No plano pragmático, a comunicação oralmente transmitida (em presença) implica que o emissor considere as reacções do seu auditório, adequue o seu discurso a este mesmo auditório, responda às interpelações que este lhe coloca, etc. A comunicação escrita visa, por seu lado, um processo de recepção específico – a leitura.

Na sequência da afirmação que acima retivemos de Barthes – “Um texto é feito de escritas múltiplas” – podemos ler:

“[...] há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma obra é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. (Barthes 1987: 67).

O leitor é, pois, a entidade que se apropria do texto, tornando-o seu, dado que este (o texto), tendo adquirido autonomia semântica, se separou do seu escritor. É nesta linha de pensamento que Paul Ricoeur defende que “a leitura é o *pharmakon*, o «remédio» pelo qual a significação do texto é

«resgatada» do estranhamento da distanciação e posta numa nova proximidade, proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade”. (Ricoeur 1995: 91).

Se a escrita é jogo que falsifica a vida, por que motivo – pergunta-se – gastar a vida nesse jogo? Seguramente pelo prazer de jogar e de jogar-se. No jogo o jogador joga-se. Jogar é sempre reflexivo (é sempre jogar-se). O jogador joga a sua reputação, a sua estima e auto-estima, as suas qualidades e os seus defeitos, as suas grandezas e as suas misérias.

Assim, concluímos que todo o jogo é linguagem como a linguagem é jogo⁸⁶. A escrita é, pois, jogo. Ou melhor, a escrita é *metajogo*. Há na escrita uma metalinguagem consciencializadora do “jogo que é o jogo”. Mas que não é destruidora do jogo, nem tampouco o anula, porque não o compreende totalmente. Assim, continuamente se joga o jogo que é a escrita.

É um jogo que não se fecha em si, mas, bem pelo contrário, trata-se de um jogo que intrinsecamente se encontra numa relação dialogante com o mundo. Daí as palavras de Jean Burgos que se refere à escrita como

“lugar de emergência do *antropos* e de inflexão do cosmos e que, longe de poder definir o texto como um mundo fechado ou votado apenas às aventuras da linguagem, apenas toma forma e significação através da relação com os dois mundos que nele vêm trocar forças e de onde retira primordialmente a sua subsistência” (Burgos s/d: 82).

⁸⁶ Sobre isto reflecte Marina Yaguello em *Alice no País da Linguagem*. Aí, a autora regista que

“a linguagem é, durante muito tempo, um jogo de exploração, de vertigem, de puro prazer. O jogo com as palavras, sonoridades e sentido, toda a actividade lúdica e poética que use a linguagem como objecto e meio de expressão constitui uma sobrevivência do princípio do prazer, da manutenção da gratuidade contra o utilitarismo” (Yaguello 1997: 31).

E acrescenta: “o jogo está na língua, e reciprocamente, pois o homem é feito fundamentalmente para o jogo.” (Yaguello 1997: 31). Roland Barthes é um dos autores que mais sistematicamente tem reflectido sobre esta problemática. Um dos títulos da sua obra – *O prazer do texto* – é disso uma clara manifestação, ainda que seja válida a advertência de José Augusto Seabra, quando sustenta:

“O texto entre o prazer e o gozo: assim poderia de preferência intitular-se este livro de Barthes, cujo título é enganador para o leitor apressado. *O prazer do texto* move-se, de facto, no espaço de ambiguidade, na duplicidade de significantes a que faz apelo: e isto porque «não há uma palavra francesa que recubra ao mesmo tempo o prazer (a satisfação) e o gozo (o desfalecimento)».” (Seabra 1980: 82).

5.2. O problema da *revelação*

“Às vezes, as minhas *blagues* são as máscaras
de quem precisa de ser sincero...”

José Régio

Se atentarmos, antes de mais, na morfologia da palavra “revelação”, somos levados a pensar que ela se reveste de uma certa ambiguidade. Os dicionários de língua portuguesa, bem como os ouvintes-falantes, definem comumente “revelação” como “acção ou efeito de revelar-se. Manifestação, prova, testemunho. Acto de mostrar-se, de patentear-se. Declaração ou divulgação de coisa que estava em segredo ou era ignorada. [...]” (Morais Silva 1994). Contudo, dizíamos, a morfologia da palavra *parece* apontar no sentido inverso: *re-velar*, no sentido de voltar a velar, voltar a esconder algo que antes tinha sido desvelado. Não entrando em jogos de pura retórica (no pior sentido que o termo adquiriu), importa aqui salientar que a revelação tem a ver com a existência de “coisas” que não se conhecem (ou que pelo menos se conhecem de forma muito incipiente⁸⁷) porque se encontram escondidas, tapadas por um véu, metaforicamente falando, como é natural.

Na continuação da entrada do dicionário que acabámos de citar, revelação é ainda entendida como o resultado do acto de mostrar, ou dar a conhecer. Olhando para estas definições de revelação, apercebemo-nos que esta é simultaneamente um processo e o resultado desse processo.

Vendo bem, o processo de revelação é uma forma específica de comunicação – como tal, os postulados da(s) teoria(s) da comunicação aplicam-se a este processo⁸⁸. E, considerada como resultado de um processo, a revelação aproxima-se do conceito de mensagem, definido pela teoria da comunicação. Deste modo, podemos considerar que o processo de revelação inclui necessariamente, como elementos centrais: (1) um segredo / mistério – isto é, verifica-se a necessidade da existência de matéria “a revelar”; (2) um eu ou um acontecimento epifânico / revelador – trata-se de um eu ou um acontecimento que, naturalmente, se encontra marcado pelas dimensões espaciais e temporais; (3) um receptor ou intérprete da revelação – o qual se encontra, de igual modo, marcado pelas dimensões espaciais e temporais.

⁸⁷ Na definição do dicionário que antes citámos, há uma referência aos valores semânticos do termo em teologia, salientando-se que, neste domínio, “revelação” significa “Manifestação de uma verdade oculta ou pelo menos obscura; naturalmente aos profetas, aos santos, à Igreja, os seus mistérios, a sua vinda, a sua missão; religião revelada”. (Morais Silva 1994).

⁸⁸ O conceito de comunicação é profundamente polissémico, o que se traduz numa heterogeneidade de abordagens e teorias. De um modo simples, e servindo-nos das asserções apresentadas por Umberto Eco, podemos definir comunicação como o processo de “passagem de um Sinal (o que não significa necessariamente ‘um signo’) de uma Fonte, através de um Transmissor, ao longo de um Canal, até um Destinatário(ou ponto de destino)” (Eco 1978: 19). Importa realçar que a comunicação humana integra a significação, de tal modo que, quando o destinatário é um ser humano, encontramos-nos, ainda segundo Eco, “em presença de um processo de significação, já que o sinal não se limita a funcionar como um simples estímulo mas solicita uma resposta INTERPRETATIVA no destinatário” (Eco 1978: 19).

Neste domínio, há uma questão fundamental que se prende com saber qual a diferença entre informação⁸⁹ e revelação, ou, dito de outra forma, a diferença entre o processo de transmissão–recepção de informação e o processo de transmissão–recepção de uma revelação.

Num e noutro processo (tanto no de transmissão de informação, como no de revelação) há uma fonte (emissor / agente revelador) que, movido por uma determinada intencionalidade, leva algo (mensagem?) ao conhecimento de outro (receptor / sujeito(s) que recebe(m) a revelação). Há, porém, entre informação e revelação uma espécie de diferença de grau. Vejamos: por natureza o emissor de uma revelação está numa posição de superioridade em relação àquele(s) que recebe(m) essa revelação⁹⁰. É possível e natural considerar a troca de informação numa perspectiva ascendente dentro de uma hierarquia (isto é, um subalterno pode fornecer informação a um superior); mas ser portador de uma revelação implica, por si só, a assunção de uma superioridade – porque a matéria que constitui a revelação é, necessariamente, uma *informação* relevante (algo em excesso; que está para além do quotidianamente previsível). Só constitui revelação aquilo que antes era “mistério”, ou seja, algo cujo conhecimento é de difícil acesso e que se revela progressivamente⁹¹. Mais, constitui revelação aquilo que, mesmo depois da revelado, ainda permanece envolto em (algum) mistério⁹².

Neste ponto, convém considerar a intrínseca relação entre revelação e o secreto, o qual está ligado à protecção do indivíduo. Deste modo, ainda que num aparente paradoxo, a revelação encontrar-se factualmente ligada à mentira ou, pelo menos, à ocultação. Opõe-se, pois, ao ideal de transparência. Assim sendo, a revelação exige também uma atitude interpretativa constante. Mais, toda a revelação coloca a questão da interpretação – e coloca-a, antes de mais, como desafio ao leitor. Na verdade, a revelação pressupõe / instaura uma interpelação ao leitor / ouvinte para que este atinja a compreensão plena daquilo que lhe é revelado⁹³. A revelação, cumprindo-se na interpretação que dela se faz, implica a abertura e pressupõe a mudança. Esta mudança traduz-se na participação da verdade

⁸⁹ Importa clarificar que comunicação não se resume apenas a troca de informação. A este propósito, Pio Ricci Bitti e Bruna Zani têm uma passagem síntese muito interessante, ao afirmarem “Uma mensagem verbal nunca é uma transmissão neutra de informações sobre o mundo circundante: é sempre também uma comunicação entre quem fala e os seus interlocutores.” (Bitti 1997: 62).

⁹⁰ Poderíamos submeter estes dois termos a uma análise componencial, e, nesta perspectiva, encontraríamos como traços sémicos distintivos o traço [+ divino] que primordialmente ocorre na caracterização do agente ou fonte da revelação, enquanto ao sujeito / fonte da informação atribuímos o traço [+ humano].

⁹¹ Imaginemos um exemplo: alguém que, encontrando-se em Bragança, comunica por telemóvel com outra pessoa que está em Lisboa e lhe diz que em Bragança, naquele momento, faz bom tempo, fornece-lhe uma informação – mas nunca uma revelação.

⁹² Paradoxalmente, a revelação, que é em princípio entendida como a manifestação de verdades ocultas, permite o processo irónico, tal como ele foi reiteradamente estudado por Eugénio Lisboa. A este respeito é particularmente relevante a leitura do ensaio “O silêncio e a ironia na obra de José Régio”.

⁹³ A este propósito, apresenta-nos José Régio o exemplo de Cristo, nomeadamente na *Confissão*, onde o Autor nos apresenta um “Jesus que se fecha com os seus mistérios, só erguendo a ponta do véu aos olhos dos escolhidos” (Régio 1983^a: 99) e que repeditamente lança o repto “Ouça quem tem ouvidos de ouvir, entenda quem puder entender” (Régio 1983^a: 99).

revelada – o que é revelado é partilhado: o revelador continua na posse do que revelou aos outros, mas concede-lhes o favor de participarem do conhecimento que antes não possuíam. Como tal, a revelação é um processo; ela instaura um dinamismo, rompendo um duplo isolamento: o daquele que deixa de estar só para partilhar e o daquele(s) que se abre(m) ao conhecimento dos factos revelados⁹⁴.

A propósito do sujeito que recebe e interpreta a revelação, é notória uma linha orientadora na obra de José Régio, segundo a qual a revelação é para os marcados, os escolhidos, os predestinados. A vasta obra de José Régio frequentemente nos dá nota deste carácter especial de todos aqueles que foram (ou se sentem) predestinados à revelação. Um dos exemplos claros vem-nos de Rolão Rebolão, o qual, no momento em que o príncipe Leonel se preparava para revelar a todo o povo as suas orelhas de burro, soluça aflito: “não te descubras a eles! É que só eu posso saber, meu senhor! Eles não merecem..., não entenderão, meu senhor! Piedade! A verdade não é para todos...” (Régio 1986^a: 299).

A dificuldade inerente a interpretação da revelação está claramente relacionada com o tratamento específico que o código sofre neste processo. Em verdade, a diferença entre informação e revelação reside ainda no tratamento dado ao código. A revelação envolve mistério (já antes o afirmámos), reconhecimento e manutenção de segredos, de zonas de sombra. Isto porque a revelação não é uma comunicação “directa, clara, inequívoca”; ela processa-se por “símbolos”⁹⁵. Este recurso ao símbolo reitera a oposição entre revelação e ideal de transparência. Ainda que indirectamente, Baudinet-Mondzain refere-se a este facto quando afirma que a revelação é “*dévoilement du vrai à travers des signes qui eux-mêmes restent secrets et nécessitent une interprétation, un déchiffrement*” (Baudinet-Mondzain: 2266).

Silvina Lopes assegura que “a condição do enigma é a de ser irresolúvel, mas essa condição só existe porque o enigma solicita a racionalidade, apela à sua resolução possível” (Lopes 1994: 245). Régio, colocando-se diante de si como enigma (enigma são-no também Deus e os outros – como a sua longa obra claramente manifesta), sentiu profundamente o apelo à “resolução possível”. Recorde-se que Régio, numa das últimas entradas do seu diário, refere-se à revelação divina (que significativamente regista em itálico e com maiúscula inicial) como a “única fonte de verdadeiro conhecimento” (Régio 2000^a: 365)⁹⁶. Por oposição afirma que “tudo, no homem, são crenças ou hipóteses. E sobre as crenças e as hipóteses, trabalha a razão humana” (Régio 2000^a: 365). Mas, como já referimos, a tomada de consciência da imperfeição da razão humana não implica o abandono da

⁹⁴ Deste modo, mais se reforça a relação semântica entre revelação e comunicação, entendendo esta, no seu sentido etimológico – *Communicatio* –, como uma realização em comum.

⁹⁵ “O símbolo é doador de sentido”, por isso ele chama a uma leitura “criadora de sentido” (Ricoeur 1995: 157). Constituindo-se como uma mediação entre o homem e a realidade, “o símbolo pressupõe e conduz à interpretação” (Ricoeur 1995: 158).

⁹⁶ Nesta mesma linha de pensamento, Carrilho assegura que “A revelação é o único processo de conhecimento que nos permite ir além do sensível.” (Carrilho 1984: 27).

titânica tentativa de conhecer (de se conhecer, de conhecer o(s) outro(s) e de conhecer Deus), nem de se dar a conhecer.

“Régio o eu-deus” é o título de um artigo de Giulia Lanciani (2002) que aponta para a problemática da relação do poeta de *Mas Deus é grande* com o divino, o transcendente (um pouco mais à frente desenvolveremos este tema). Por agora, e aceitando a sugestão do título, vamos apenas reter que José Régio ora desce ao seu poço lodoso da sua condição humana, ora se eleva, à boa maneira romântica, até junto de Deus, assumindo-se a si mesmo como deus. É desta última posição que vemos o Poeta-deus *re-velar-se* aos homens, o que implica mostrar a sua face (verdadeira?) para de seguida voltar a velá-la, num constante e até trágico jogo entre manifestação e ocultação.

5.3. Como Régio se (d)escreve em *Páginas do diário íntimo*

“...Uma vez que perdi a oportunidade de morrer incógnito,
lisonjeio-me com o facto de viver incompreendido”
Sartre

Neste ponto do nosso estudo, colocamo-nos o desafio de *redesenhar* a imagem que os dispersos textos de *Páginas do diário íntimo* nos fornecem de José Régio, homem e criador de uma obra literária. A tarefa não é fácil. Além do mais, não podemos esquecer que as publicações desta obra foram truncadas pelos editores. Não nos cabe condenar tal prática. O que importa é a leitura que hoje *podemos* fazer. O futuro – e as edições futuras – lá estarão para aferir a justeza das leituras de hoje. No presente, importa a fidelidade do autor a si mesmo. É aí que reside a validade do projecto diarístico.

A tarefa que nos propomos não é fácil ainda porque, como lapidarmente referiu Eugénio Lisboa, Régio permanecerá entre nós como um “paradigma de pudor” (Lisboa 1978^a: 29), ainda que insistentemente tenha falado de si. Como se sabe, a obra regiana aparece carregada de redundância, numa titânica tentativa de vencer a entropia e de combater os efeitos nefastos do ruído. A entrega do eu, que reiteradamente se confessa, não consegue, contudo, atingir o fim almejado, não consegue a comunicação plena de si. O Autor sente-o e sabe-o. Porém, a incompreensão não é necessariamente sentida como um factor negativo. Ela pode muito bem ser – e é – um motivo para continuar. Numa fase adiantada da vida, Régio confia ao seu diário:

“Mas não há dúvida: Vou-me tornando um escritor discutido e, sobretudo, *impopular*. No fundo fundo, não obstante os azedumes e irritações de superfície (às vezes bem chocantes!) não me desagrada isso de todo: «Consolo-me em sentir-me incompreendido» – digo eu no «Jogo de espelhos» (*As Encruzilhadas de Deus*). (Régio 2000^a: 355).

O poeta-diarista José Régio assemelha-se a um aventureiro quinhentista que parte à descoberta de novos mundos. Como esses aventureiros de outrora, Régio assume também a tarefa de topógrafo,

visto que vai elaborando e reelaborando o mapa mundi do seu “eu”, o que equivale, na medida em que esse eu transcende a sua dimensão individual, ao desenho do mapa mundi de todo o ser humano. O título que escolheu para a sua antologia de contos – *Há mais mundos* – é bem sugestivo deste processo de contínua descoberta e conseqüente registo dos novos achados. Dizemos conscientemente “contínua” porque esta aventura (ao contrário da de quinhentos) não tem um término possível – para além do(s) mundo(s) descoberto(s) há sempre, sempre “mais mundos”.

5.3.1. O eu diante de si

“Por mais que o Sol doire a face
Dos dias, o espaço mudo
Lembra-nos que isso é disfarce
E que é a noite que é tudo”
F. Pessoa

Falando de Fernando Pessoa, Eduardo Prado Coelho afirma que, na poesia do autor de *Chuva Obliqua*, a “aventura ontológica” (Coelho 1979: 114)⁹⁷ consiste na (ou leva à) anulação do sujeito. Assim, na perspectiva do ensaísta citado, é a “destruição do sujeito” que caracteriza a poesia pessoana. Em Régio o idealismo é o mesmo que em Pessoa (falo do idealismo na perspectiva de Eduardo Prado Coelho no ensaio referido). Mas a “aventura ontológica” do prosador d’ *A velha casa* não é a destruição do sujeito, mas a sua construção. Assim como, para o autor de *Confissão dum homem religioso*, o bem é uma tentação, a construção do sujeito⁹⁸ (destruído – ontologicamente) pode ser, e na verdade é, uma aventura ontológica tão – ou mais – aliciante que a sua destruição.

Considerando o pólo central do nosso trabalho, queremos realçar que o texto diarístico responde à necessidade de construção do eu. Todos os diaristas o sabem e Régio não é excepção. A este respeito, Tonini salienta que

“Régio em *Confissão dum Homem Religioso* passa frequentemente do estudo de si ao exame da sua actividade literária. Meditar sobre a própria natureza e meditar sobre a própria expressão literária reduz-se, enfim, à mesma coisa. É um mesmo e único acto porque o eu não só se exprime através da escrita, mas também e talvez ainda mais se constrói nela.” (Tonini 2000: 107).

Esta construção caminha a par da busca da preservação de si. Pela escrita do diário, o eu procura construir-se com solidez para que a sua verdade – a verdade que ele é – perdure muito para

⁹⁷ Como Eduardo Prado Coelho refere, a expressão “Aventura ontológica” é extraída do pensamento de Eduardo Lourenço

⁹⁸ Permitimo-nos levantar sérias reservas à afirmação de Eduardo Prado Coelho – “O texto de Pessoa constitui uma máquina-de-destruição-do-sujeito” (p.114). Visto que esta questão se situa nas margens do nosso estudo, referimos apenas que o próprio ensaísta afirma três páginas adiante: “O sujeito não é um centro anterior ao texto, mas um centro que o texto tece-e-adia; que o texto não tem como causa um sujeito prévio, mas transporta (metáfora) na sua própria boca o nome sempre suspenso de um sujeito em interminável construção” (p. 117). Esta ideia opõe-se à anterior. Para que o texto seja uma destruição do sujeito é necessária a preexistência do sujeito em relação ao texto, porque o texto só pode destruir o que já existe.

além da fugacidade dos momentos vividos. Mas momentos há em que se duvida do projecto diarístico, porque se sente esboroar, sob o peso do que realmente se é, o edifício das palavras recolhidas do “ir existindo” quotidiano e circunstancial. Então, como Régio, pergunta-se: “Releio algumas páginas deste diário, e logo me desgosto delas. Sinto-me cheio de ideias e pontos de vista. Mas onde aparecem no meu Diário?” (Régio 2000^a: 257).

No longo trabalho regiano, tal dúvida não anula, contudo, a certeza da importância de se autoconhecer⁹⁹. A primazia do conhecimento de si é pedra angular de todo o edifício gnoseológico regiano – até porque é deste conhecimento que provém o conhecimento da humanidade e de Deus. O narrador das “Pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco”, insertas em *O jogo da cabra-cega* e que poderemos considerar uma *mise en abyme* não só do *Jogo*, como também de grande parte da ficção regiana, é claro ao afirmar “através do conhecimento de mim, se me revelava a humanidade. E assim se me revelou Deus!” (Régio 1982^b: 377).

É necessário um esclarecimento prévio (tão lógico, que seria quase dispensável – mas, mesmo assim, ei-lo): não é possível tratar aqui todas as passagens do diário em que o autor se refere a si mesmo e, conseqüentemente, busca ou apresenta uma definição de si. O que importa é uma visão de conjunto; tentar reconstruir o puzzle – mesmo conscientes da impossibilidade de o conseguir em plenitude. Em primeiro lugar, da leitura de *Páginas do diário íntimo* sobressai o carácter dialéctico das sucessivas definições que o eu apresenta de si, ou seja, Régio vê-se e “escreve-se” como um ser de contrastes¹⁰⁰. Desta sua peculiar e fundamental característica nos dá nota, quer em textos de carácter biográfico, quer noutros de índole ficcional. Por exemplo, as enigmáticas “Pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco” iniciam com uma reflexão sobre o conflito entre tendências contraditórias mas igualmente próprias do eu. Aí se pode ler: “Eu não sabia, durante os primeiros capítulos da minha longa aventura íntima, que o duelo era entre mim e eu próprio, de mim para comigo.” (Régio 1982^b: 357). Na verdade, o prosador de *Há mais mundos* transferiu para as suas personagens a luta que profundamente viveu entre o que considerou os seus “dois caminhos palpáveis” (Régio 1982^b: 357) numa busca desenfreada da felicidade que não encontrava nem num nem noutro.

⁹⁹ É comum a vários estudos sobre a obra regiana o apontar a necessidade de autoconhecer-se como um tema central dessa mesma obra. Leia-se, por exemplo, o artigo “José Régio. Autobiografismo e modernidade literária”, de Giampaolo Tonini (Tonini 2000), no qual se apontam três temáticas principais da obra regiana, a saber: primeira, necessidade/impotência de autoconhecimento; segunda, Deus e o diabo, o anjo e o demónio de memória baudelaireana; terceira, a multiplicidade do eu (Tonini 2000: 107).

¹⁰⁰ Esta primordial característica é, aliás, sistematicamente “transferida” para as personagens que o autor cria, e, de modo particular, para aquelas que podemos considerar como seu alter-ego ficcional e ficcionado – como, Lélito, Pedro Serra e Jaime Franco.

Neste domínio específico (como em muitos outros), o diário vem confirmar aquilo que a obra mostrava ou sugeria – um dualismo antagónico como centro nevrálgico da obra regiana¹⁰¹, porque o é também da personalidade do criador¹⁰². Ainda jovem estudante em Coimbra, já Régio mostrava plena consciência de deixar “conviver [em si] os sentimentos e as paixões mais contrários”. E acrescentava: “E certa faculdade de simpatia que às vezes me faz compreender maneiras de ser ou de sentir muito diferentes, não vem senão de eu ser feito de contradições, e da minh’alma ser uma *Legião*. Por isso chamei *Legião* ao meu livro” (Régio 2000^a: 29). Aproximadamente meio ano mais tarde, a 20 de Outubro de 1923, em Vila do Conde, o diarista volta ao mesmo tema:

“– Eu sou um delicado que saboreia todas as delicadezas íntimas. Sou, organicamente, um delicado. É talvez por isso que tenho versos brutais, e que me deixo subjugar pela brutalidade de certos temperamentos. Quando falo, ou quando escrevo, não sei que fatalidade irónica me obriga a galgar para o *modo* de ser oposto ao meu. Ou talvez que em mim existam os dois modos, sou uma vítima de contrastes.” (Régio 2000^a: 42).

É, pois, acertado considerar o eu regiano uma “unidade dual”, tal como o fez Maria Teresa Martins Marques referindo-se à dualidade ser e imagem. E a ensaísta explicita: “entendendo-se o ‘dual’ no sentido grego etimológico: duas realidades inseparáveis ou cuja separação afectaria irremediavelmente o equilíbrio de ambas por não estar prevista uma sem a outra (Marques 1994: 14).

Esta dualidade assume-se a respeito de diversos aspectos da personalidade do diarista¹⁰³. É assim que ele simultaneamente afirma ser demasiado orgulhoso e demasiado humilde – “Sou demasiado orgulhoso para verdadeiramente me contentar com vaidades. Isto por um lado; que, por outro, também sou demasiado humilde para sustentar não digo já vaidades, mas até orgulhos” (Régio 2000^a: 206). De igual modo, numa outra passagem anota o seu duplo carácter de ser activo e contemplativo. Referimo-nos a uma carta de Régio a António Sérgio, na qual confidencia:

“Não me considero, num certo sentido, inactivo: Ando, pelo contrário, sempre ocupado; e, como tenho atravessado várias doenças, dizem os médicos mas é que trabalho de mais. E trabalho bastante, se não de mais, em coisas várias. Sou, porém, mais artista e contemplativo (um bocadinho pensador) do que homem de acção no sentido corrente.” (Régio 2000^a: 306).

Estes são alguns exemplos que nos permitem elucidar a concepção elaborada pelo sujeito escritor de si mesmo, entendendo e revelando o seu eu como uma entidade demasiado complexa

¹⁰¹ Os estudiosos de Régio têm reiteradamente feito referência a este dualismo estrutural e estruturante da obra de José Régio. De entre muitos estudos que poderíamos referir, vamos destacar o ensaio de Maria Teresa Martins Marques, cujo título – “O Eu em Régio: a dicotomia de Logos e Eros” – é, desde logo, bem claro na menção a esta problemática (Marques 1994).

¹⁰² No capítulo seguinte, no qual abordaremos questões referentes à concepção de Arte de José Régio, desenvolveremos a problemática da personalidade artística.

¹⁰³ Por exemplo, numa das entradas do diário caracteriza do seguinte modo a sua natureza: “A minha natureza é ora bestial ora perversa. Mas nasci com um profundo instinto de todas as modalidades da Beleza. Talvez fosse o mesmo dizer que deus me concedeu, desde sempre, um raio da sua graça, – e eu não posso ignorá-lo. De aí vem tudo quanto de elevado haja no que eu sinta, pense, diga, ou faça” (Régio 2000^a: 74-75). Esta dicotomização do sujeito que simultaneamente participa do belo e do feio, do sublime e do horrível mergulha claramente as suas raízes na tradição romântica.

(Cabral 1998: 64) – esta complexidade instaura a errância. O eu é um objecto multiforme e passível de múltiplas abordagens. Esta multiplicidade faz do eu um ser errante na busca da verdade sobre si. E esta busca é assumida como condição *sine qua non* para desvelar a verdade sobre os outros e sobre Deus. E diremos mais: mesmo depois de saber da impossibilidade de sucesso nessa busca¹⁰⁴, o eu não desiste – porque ela (a busca de si) se instaura como um imperativo categórico.

A intrínseca complexidade do eu (objecto de análise para si mesmo) não permite uma adesão simples nem total à verdade, nem tampouco permite uma aceitação da vida – a concretização de um viver a vida na sua simplicidade. Deste modo, não é de estranhar que a procura de si, além de paradoxal, seja agónica – a agonia de um estar constantemente insatisfeito; mais, uma agonia de morte visto que só a morte será capaz de desvendar a vida no seu aniquilá-la. Mas esta procura é também anagógica. Descendo dentro de si, o sujeito eleva-se porque se enriquece, conhecendo-se mais e mais; E, graças a esse autoconhecimento, ele caminha na descoberta do outro e de Deus.

Uma outra das dicotomias da natureza de Régio é a que se estabelece entre racionalidade e sensibilidade¹⁰⁵. Numa entrada de 7 de Dezembro de 1950, o diarista assegura que “[...] não é a minha inteligência que é verdadeiramente excepcional: O que é verdadeiramente excepcional é a minha sensibilidade” (Régio 2000^a: 176). Note-se que, neste caso, o Autor não tem dúvidas em estabelecer uma clara diferenciação e uma diferente valoração – como a citação que acabámos de fazer evidencia. Contrariando conscientemente a opinião da maioria dos seus críticos, Régio afirma a supremacia da sua sensibilidade, afirmando mesmo que “é através desta que eu entendo. Felizmente que a minha sensibilidade é não só intensa e profunda, como suficientemente rica: Senão, eu entenderia pouco...” (Régio 2000^a: 176).

Na verdade uma das características individualizadoras do seu eu, a que Régio se refere reiteradamente ao longo do diário, é a sua hipersensibilidade. Por exemplo, depois de descrever o dia anterior como “um dos tais dias: O doloroso vazio [...]”, Régio conclui:

“E penso que estas manifestações que os médicos dizem alérgicas (estive ontem um dia tempestuoso, com vento ciclónico e um poente estranho) não podem deixar de estar ligadas à minha geral hipersensibilidade. O meu corpo é hipersensível como todo eu; ou como a minha alma, para arriscar uma expressão que me estava temendo de usar.” (Régio 2000^a: 175):

Parece-nos ainda relevante salientar que o diário de José Régio não é um manancial para os necrófagos – na medida em que ele pouco nos revela dos pequenos acontecimentos que preenchem o quotidiano, e não apresenta factos que permitam saborear um segredo escandaloso¹⁰⁶. Até no diário, as

¹⁰⁴ A leitura de Freud veio confirmar esta verdade a que Régio, por si só, tinha chegado.

¹⁰⁵ A esta problemática já nos referimos no segundo capítulo deste estudo.

¹⁰⁶ Atendendo a que, neste ponto, nos interessa a imagem que o eu constrói, ou dá, de si nas páginas do diário, consideramos relevante fazer uma leitura intertextual com o conto “Os paradoxos do bem” (Régio 2000^b: 277-315), cujo eixo narrativo gravita em torno do diário de Luís Silvério. Nesta narrativa, o diário revela o outro eu (Régio 2000^b: 296);

revelações são-nos dadas com uma generosidade comedida. Por outro lado, como veremos no próximo capítulo, a natureza de Régio leva-o à teatralização de si e da vida – o que significa que ele se vai mostrando nas múltiplas faces da sua obra.

À manifestação teatral de si corresponde uma teatralização da própria escrita. Assim, a diversidade da personalidade cumpre-se numa diversidade de estilos. O Autor, num “franco desabafo” dirigido a Gaspar Simões, assegura, a respeito das suas obras, “Eu estou em todas elas” (Régio 2000^a: 93) e acrescenta: “embora, é claro, apresentando aspectos diferentes de mim próprio. Que diabo, não sou homem de uma só face! A minha unidade tem de se afirmar na diversidade” (Régio 2000^a: 93).

Importa ainda acrescentar que Régio nos surge no diário como um escritor. “Ser escritor” é característica essencial sua (e não meramente circunstancial). Como atrás salientámos, o diário de Régio não é pródigo em indicações sobre as comezinhos vivências do quotidiano. Mas, curiosamente, ou talvez não, há no diário um grande número de referências às peripécias pelas quais passam as suas obras, nomeadamente as teatrais. Assim, o diário é, em parte, um registo das “vivências” dessas obras. Para o escritor / criador de uma obra literária, o diário liga-se tanto à vida como à obra. Para Régio, como para todos aqueles que são verdadeiramente escritores / criadores de obras literárias, a obra não é um acrescento à vida; não, ela (também) é a vida do autor – o que não quer dizer que seja uma reprodução dessa vida. Por isso, o diário de Régio é o diário de um escritor e é o diário de uma obra. Ele tem, aliás, plena consciência do que acabámos de referir – como se pode constatar pela passagem que registou no seu diário a 16 de Maio de 1961: “Algumas coisas se têm passado durante estes meses – em que nada escrevi neste pobre diário. Ora «este pobre diário», se algum interesse ainda pode oferecer, é o de, sobretudo, ser o *Diário dum escritor*” (Régio 2000^a: 353). E segue-se o registo de alguns acontecimentos literários.

Já no quarto capítulo, terminámos com a alusão à consideração do diário regiano como o diário de uma obra. Trata-se, como aí dissemos, de um diário de autor. Assim, ele se institui como o pólo aglutinador de (1) projectos literários, de (2) traçado do “caminho” percorrido pelas obras e de (3) autocritica e assimilação de crítica. Quem percorre as páginas do diário regiano depara-se com vários exemplos de cada um destes aspectos. Vamos, respeitado a ordem em que os enumerámos, apresentar apenas alguns exemplos.

nas palavras de Luís Silvério: “Ora o meu diário é a outra face, e o complemento só aparentemente paradoxal, da obra que eu próprio publiquei.” (Régio 2000^b: 300). E este revelar a outra face – aquela que provoca o escândalo – só é possível porque o diário permite escrever “livremente” (Régio 2000^b: 302). Por outro lado este é um dos contos em que Régio trata ficcionalmente a problemática da complexidade humana: Luís Silvério assume a sua “complexidade” e afirma-se um ser “relativo” (Régio 2000^b: 298); algumas páginas mais à frente, pode-se ler: “vivemos, em vários planos, como numa casa de vários andares” (Régio 2000^b: 308). Importa salientar o seguinte: evidentemente, Régio partilha com Luís Silvério a sua concepção de Homem como ser complexo; porém, o legado / diário que a personagem do conto deixa (e que, pelas revelações aí apresentadas, é causa de perplexidade e indignação) não tem paralelo no diário (pelo menos na versão até hoje conhecida) de Régio ele mesmo.

Quando pensamos o diário como depositário de projectos literários, ocorre-nos de imediato, no caso de Régio, a sempre adiada (infelizmente) intenção de escrever a “*Verdadeira História de Jaime Franco*”. Uma das passagens significativas em que o diarista regista esta intenção ocorre a 9 de Março de 1958, em cuja entrada se pode ler:

“Continua a perseguir-me a ideia de escrever, finalmente, a *Verdadeira História de Jaime Franco*. Muitas vezes me vêm coisas novas para esta obra: novos pontos de vista, novas perspectivas, novos horizontes... como sempre, o que menos veio é propriamente a história, isto é: a anedota. Hoje, veio-me este subtítulo: *Nova História de Roberto do Diabo. Verdadeira História de Jaime Franco, ou a Nova História de Roberto do Diabo*. E há dias que sonho com dar, nesta obra, uma larga parte à metapsíquica. O livro principiaria, mesmo, por uma denúncia do desconhecimento em que ainda se está do homem (das suas potências obscuras) neste século em que tanto se vai avançando noutros domínios. Conseguirei escrever ainda esta obra, que seria das minhas mais originais?” (Régio 2000^a: 332)¹⁰⁷.

O diário é o depositário de projectos que se vão realizando¹⁰⁸ e de outros que se sonham mas que nunca chegarão a ser realizados, ou porque a brevidade da vida não o permite, ou porque o Autor conscientemente os abandona. Neste grupo encontramos, por exemplo, um prefácio, iniciado a 5 de Outubro de 1952, para o terceiro volume d’*A velha casa*, e que o diarista logo abandona por reconhecer que tal prefácio mais não é que uma “obra de ressentimento” (Régio 2000^a: 209).

Acontece também que o diário serve para apresentar a explicação da génese de obras, como é o caso de *A chaga do lado*, que Régio coloca no seu diário, transcrevendo parte de uma carta que enviara a Alberto (Régio 2000^a: 263-264). Como foi referido, o diário vai traçando o “caminho” percorrido pelas obras criadas. Neste ponto cabe um particular destaque às obras de teatro – nomeadamente as peripécias referentes à representação de *Jacob e o anjo* em Paris, cujo relato ocorre em grande parte das entradas diarísticas dos últimos quatro meses de 1952 e nas dos primeiros meses do ano seguinte.

Ao mesmo tempo que dá conta do percurso da sua produção literária, Régio mantém uma constante actividade de autocrítica, bem como de recepção de críticas. O diário regiano é efectivamente um importante espaço de autocrítica¹⁰⁹. Assim sendo, muitas são as entradas diarísticas em que Régio reflecte sobre o valor das suas criações literárias. De seguida apresentamos um pequeno número de exemplos, recolhidos quase ao acaso: na entrada de 25 de Julho de 1937, o autor procede a uma autocrítica sobre o seu romance *Jogo da cabra cega*, vindo a lume três anos antes; a 8 de

¹⁰⁷ Os editores do diário tiveram o cuidado de referir, em nota, que o conto “Os Três Vingadores ou Nova História do Roberto do Diabo”, que abre o volume *Há mais Mundos*, não corresponde à realização deste projecto. Tal observação é pertinente, embora – acrescentamos nós – neste conto se patenteie a denúncia pretendida por Régio.

¹⁰⁸ Neste particular é interessante o caso da *Confissão dum homem religioso*, na medida em que o diarista nos dá nota do seu início por mais de uma vez: em Julho de 1953, regista: “Comecei hoje a escrever a *Confissão dum Homem Religioso*”. Chegarei ao fim?” (Régio 2000^a: 254); e a 16 de Outubro de 1960, volta ao assunto: “Finalmente, comecei a *Confissão dum Homem Religioso*. Terei a coragem de escrever este livro como o sonhei? Seria uma obra notável. Por enquanto, ainda estou na evocação do ambiente religioso – ou devoto – em que me criei; das figuras cuja fê se me propagou (?) nos primeiros anos. Ainda é relativamente fácil.” (Régio 2000^a: 352).

¹⁰⁹ Parece-nos mesmo que a temática da crítica literária em *Páginas do Diário Íntimo* mereceria um estudo desenvolvido que, naturalmente, não cabe no âmbito deste trabalho – ficando talvez para um momento posterior.

Novembro de 1947 reflecte sobre a *Benilde*; a 15 de Junho de 1953, regista uma reflexão sobre o tema o “*perseguidor-revelador*” na sua obra; a 19 de Março de 1954, copia de uma carta “ao Orlando” uma autocrítica sobre *Os avisos do destino*; a 12 de Novembro de 1957, a propósito de *As monstruosidades vulgares*, procura clarificar o que é para si a Arte.

As reflexões autocríticas partem muitas vezes da recepção de críticas de outros. Não se pense, contudo, que a atitude autocrítica é meramente reactiva – não; ela é uma propensão natural da personalidade do autor da *Confissão*. Mas a verdade é que o diário nos mostra um Régio que reage – por vezes quase contra a sua vontade – a uma chuva de críticas que frequentemente considera inábeis e, noutros casos mais graves, mal intencionadas. Da relação com os críticos falaremos num dos pontos do capítulo seguinte, dedicado à Arte.

Para finalizar: a atitude de Régio perante a definição de si ficou explicitada pelo Autor nas *Páginas* do seu diário íntimo, quando afirmou:

“Digo, desdigo, olho por um lado, olho por outro, – estou sempre à borda da contradição, se é que não caio muitas vezes em contradições que não sei se, a nossos olhos, se reduzem a meramente aparentes. Tudo isto porque não posso deixar de atender à complexidade; à variedade de pontos de vista, – sonhando com a Síntese Absoluta: com aquela Visão divina, perante a qual já não há contradições.” (Régio 2000^a: 365).

5.3.2. O eu em relação com os homens – O Outro como (outro) mistério

O homem apercebe-se como um mistério para si mesmo; é um *homo absconditus*. É-o não só antes de Freud, mas também e, provavelmente, de forma mais acentuada depois dele. Se o eu é mistério para si mesmo, os outros serão, para esse eu que os procura conhecer, um outro mistério¹¹⁰, se assim o podemos dizer, mais denso e indissolúvel. Dentro do domínio da antropologia personalista, somos levados a dizer que a verdadeira ciência do conhecimento do homem é apofática (Moreno Villa 1995: 47). A apofaticidade desse conhecimento manifesta, em primeiro lugar, um carácter negativo, o da impossibilidade por parte do sujeito cognoscente de desvendar o mistério do outro. Assume, por outro lado, um carácter positivo e dinâmico, na medida em que essa busca do conhecimento do outro implica uma acção reveladora e auto-reveladora desse outro; é essa sede de conhecer, desvendar, ou mesmo desnudar o mistério do outro que alimenta e sustém a relação eu – outro.

¹¹⁰ Moreno Villa considera que “para Gabriel Marcel no cabía hablar del problema del otro, sino de su misterio, y se esforzó por superar el ‘cosismo’ de la antropología cartesiana, donde el otro es, como mucho (en el caso de tener de él una idea clara y distinta), una cosa externa. (Marcel.1957: 145). Para Marcel el racionalismo falsifica la realidad humana, al introducir en las relaciones interpersonales un abstraccionismo cosificador. Por el contrario, las relaciones interpersonales deben ser ‘el eje de la ontología concreta’, que se identifica, para Marcel, com el amor de caridad, esto es, el que ama al otro como otro en la libertad. (Marcel 1951: 170). El amor, la mayor y más elevada acción y pasión de la persona, es precisamente quien des-vela la dignidad de la persona.” (Moreno Villa 1995: 48).

O diário é um modo de conhecimento do eu – mas (como vimos no ponto anterior) esse conhecimento é sempre imperfeito. Assim, afirmámos a impossibilidade de o sujeito se *compreender* a si mesmo. À impossibilidade de se explicar corresponde a impossibilidade de compreender (o outro). Régio afirma reiteradamente (quer na sua obra ficcional, quer nos seus escritos autobiográficos) esta impossibilidade de compreender o outro. A páginas tantas do seu diário, ele assegura que “Não há meio de nos entendermos, cada um só vê um dos aspectos da Verdade; e até esse, confusa ou pobremente. A Verdade total escapa-nos. Está para além. De aqui a solidão de cada um de nós, e os nossos conflitos” (Régio 2000^a: 108).

A subjectividade pessoal, manifestando-se numa visão parcial da Verdade (aqui, como para Régio, com maiúscula inicial), é, devido a essa mesma visão parcial, fonte de incompreensão entre os homens. A impossibilidade de um convívio humano baseado na compreensão e na aceitação¹¹¹ da verdade do outro mina as relações de amizade e conduzem os indivíduos humanos a um estado de solidão / orgulho. Na verdade, ser incompreendido pelos outros tem uma dupla consequência: essa incompreensão gera uma “solidão provocada” e uma “solidão procurada”¹¹². Régio afirma, a 27 de Setembro de 1948, “aspiro ao sossego, à continuidade de trabalho, à permanência na mesma terra, à possibilidade de viver a minha solidão.” (Régio 2000^a: 127). O desejo de viver a sua solidão “tão cheia” (Régio 2000^a: 363) manterá Régio durante longos anos em Portalegre. Poder-se-á acrescentar que a solidão (provocada pela incompreensão) é condição para que o poeta se eleve – esta é uma das mensagens veiculadas no poema “As minhas asas”, mormente quando o sujeito da enunciação lírica assegura que

As minhas asas, – deu-mas
A incompreensão inconsciente
De que me vi murado;
O amor incompetente
Frustradamente dado;
O rancor triste, absurdo, estrábico, latente,
Com que fui ora amado, ora odiado;
E o tanto sentir eu não ser mais suficiente
Do que esse nosso eterno e pútrido quadrado!

¹¹¹ São muito frequentes no diário os momentos em que o autor se lamenta da não aceitação da sua obra. A esta realidade se refere Régio, não sem amargura, a 6 de Janeiro de 1958, quando, reagindo a uma carta de Adolfo Casais Monteiro, nota que “Dos meus mais antigos amigos, bem poucos, hoje, *me aceitam* nas eficiências e deficiências da minha obra em prosa” (Régio 2000^a: 324).

¹¹² Sobre esta problemática da solidão podemos ler várias passagens do diário regiano. Uma delas, que por ter sido escrita já relativamente perto da morte, nos parece particularmente relevante. A 28 de Fevereiro de 1965, depois de referir que se encontrava há dezassete dias em Lisboa, o diarista constata que:

“Fora de isso, um acréscimo de melancolia e amargura: o conhecimento mais profundo de alguns amigos – só reforçou o que eu já sabia sobre a dificuldade de entendimento dos homens. Mais soltos, só ficaram mais soltos e se revelaram mais superficiais os laços entretecidos com ilusões e equívocos... Pessoalmente, só fico sentindo mais completa a minha solidão. Mas a minha solidão não pode ser senão um exemplo da solidão de cada um.”

Ai, quem no frio vive, ou antes: morre,
Com sua chaga que ninguém socorre
E seus segredos não compartilhados,
Decerto sonhará voar, fugir!
E as minhas asas, – deu-mas
O não ter eu onde ir
Que não fosse um intruso a par dos convidados.
(Régio 2001: 62-63)

No *Jogo da cabra cega*¹¹³, romance que versa o tema das dificuldades de relacionamento entre indivíduos de temperamento artístico, o narrador reflecte sobre o afastamento dos amigos mais íntimos (Régio 1982^b: 371-376) e conclui da impossibilidade de manutenção da amizade, porque (primeira razão) a tragédia do eu é demasiado real – e não um facto literário¹¹⁴ – e (segunda razão) a tragédia do eu é incompreensível para esses amigos, e isso não o podem eles aceitar (Régio 1982^b: 373). Destas afirmações parece o autor ter absoluta certeza; e, contudo, não deixa de sofrer: “[...] sofro, *humanamente*, por ser compreendido” (Régio 2000^a: 140), suspira Régio no seu diário.

Das personagens do universo romanesco criado por Régio (nomeadamente em *A velha casa*, que é por si só todo um universo de que não chegámos a conhecer o fim) sobressai um pequeno número que tipifica o criador literário realmente original e que, por isso mesmo, vive rodeado de incompreensão. A este nível, das várias personagens que convivem com Lélito, destacam-se Estêvão e Ricardo Abrantes.

Na verdade, um dos dramas sistematicamente retomados por Régio é o da incomunicabilidade. E este drama liga-se indissociavelmente a um outro – o da amizade. “Os amigos” é um dos temas centrais da escrita regiana. É-o também no diário, onde merece um particular destaque, na medida em que aparece efectivamente tematizado (como se de um título se tratasse) numa série de entradas diarísticas de 1937. É, aliás, interessante realçar que este tema, nomeadamente as “desinteligências” com José Marinho, marca o regresso de Régio à escrita diarística, a qual havia sido interrompida há quase doze anos. A relação com José Marinho merece claramente uma atenção particular a qualquer leitor de *Páginas do diário íntimo*. Esta relação é um dos assuntos mais sistematicamente retomados. A necessidade de escrever sobre o caso confirma o lamento que Régio traduziu em questões, sem retórica: “[...] e para quê, se nunca mais posso voltar a ser o que fui para o Marinho? Se nunca mais o posso estimar como estimava, e ele me deu a maior decepção afectiva da minha vida?” (régio 2000^a:

¹¹³ Numa breve reflexão sobre esta “obra demoníaca”, Santa’Anna Dionísio considera que “o drama, de princípio ao fim, é sempre este: é o fracasso de todas as tentativas de comunicação das mais valiosas e sérias intuições e frementes anseios de harmonia que trespassam a alma do Homem aparentemente separativo e demoníaco” (Dionísio 1980: 50).

¹¹⁴ Surgem no diário referências claras a esta dicotomia entre sensações literárias e sensações reais. Um desses casos dá-se no seguimento da morte de um dos amigos de Régio – Francisco Bugalho. Pesaroso, Régio desabafa: “Esta morte é um novo frio na minha vida; uma nova solidão. Sinto que vou morrendo eu próprio aos bocados, com Estes que me vão faltando. A minha vontade de viver vai-se extinguindo com Eles. E, nada há de literário neste sentimento, infelizmente. É demasiado real.” (Régio 2000^a: 144).

268)¹¹⁵. Quase um ano depois deste registo, as relações com Marinho haviam melhorado, mas a marca da grande “decepção” não se apaga com facilidade. Tendo escrito ao (antigo) amigo do Porto, Régio reflecte sobre a dificuldade que sentiu em escrever “**querido** José Marinho”, e conclui “Creio que nunca mais poderá a minha amizade por ele ser a mesma. A decepção foi demasiado inesperada e amarga. O travo de profunda melancolia que me deixam tais experiências – nunca mais passa. Agora, as nossas relações serão outras. Pelo menos, da minha parte.” (Régio 2000^a: 284)¹¹⁶. No texto da *Confissão* corrobora esta ideia, quando afirma que “muito doloroso sentia o corte com qualquer das velhas amizades”. E acrescenta: “Convincentemente o pude verificar nas duas ou três vezes que tal sucedeu. Perder dois ou três velhos amigo, foi certamente dos grandes sofrimentos da minha vida.” (Régio 1983^a: 158-159).

Régio coloca a bondade como ideal na relação com os outros. Na *Confissão dum homem religioso*, é da afirmação deste ideal que ele parte para reflectir sobre “o convívio humano” (Régio 1983^a: 145-171). Para o poeta de *Mas Deus é grande*, esta bondade relega para um plano inferior todas as “teorias ou ideologias” sobre a fraternidade – por desconfiar delas – para se assumir como projecto de vida a realizar no convívio com os seus semelhantes (Régio 1983^a: 146).

Tal ideal vem de bem novo – num excerto de uma carta escrita a Amaral, em Março de 1923, e cuja transcrição aparece em *Páginas do diário Íntimo*, Régio manifesta-se nos seguintes termos:

“Continuo, como sempre, a considerar o Amor e a Bondade as duas mais belas forças da Vida; que, de resto, quem diz Amor diz Bondade. Mas não este Amor e esta Bondade que não passam de literatura, e que tanto se decanta em verso e em prosa para tanto se menosprezar nos mínimos actos do nosso dia-a-dia. O que eu queria, e vós quereis, seria a Bondade e o Amor *realizados*.” (Régio 2000^a: 29).

Este ideal já de si nada fácil – nomeadamente para quem considera que o dom da bondade natural não lhe fora concedido (Régio 1983^a: 148) – é ainda sentido mais exigentemente pelo homem que reconhece a imperiosidade de viver consigo e com os outros homens “*aos olhos de Deus*”. (Régio 1983^a: 147).

Por oposição ao ideal acima referido, o poeta d’ *As encruzilhadas de Deus* confessa sentir-se frequentemente assaltado pelos instintos da crueldade e do desespero (Régio 1983^a: 148). A estes instintos, os quais são seguramente um dos entraves para a consecução de um convívio humano fácil, refere-se o autor de *Páginas do diário íntimo* numa entrada de 14 de Março de 1923:

¹¹⁵ Como se disse, várias entradas do diário se referem a este caso. O lamento que Régio regista a 5 de Outubro de 1952 é um exemplo bem clarificador da dor de Régio por ter perdido esse amigo de longa data (Régio 2000^a: 211).

¹¹⁶ Aproximadamente três anos antes, já o romancista do *Jogo* havia registado que “Há dois dias, no sábado, fui ao Porto, e tive um dos grandes desgostos da minha vida: Creio que o maior depois da morte da minha Mãe. isto também foi uma espécie de morte, e que nem deixa a possibilidade de continuar a conviver espiritualmente com o morto. Choquei-me *definitivamente* com o Marinho. Mais um episódio do *Jogo da Cabra Cega*” (Régio 2000^a: 195). E, de seguida, explicita: “Quando digo *definitivamente*, não prevejo que sim, ou não, poderei voltar a ter relações amigáveis e agradáveis. Só digo que qualquer coisa se quebrou para sempre entre nós, – e que nunca mais poderei esquecer coisas que me ele disse. Nunca mais! – o que é profundamente desesperador.” (Régio 2000^a: 195).

“– Decididamente, ando com os nervos desarranjados: – apetece-me irritar, ferir, magoar, dar nas vistas... ao mesmo tempo, aniquila-me uma grande sombra de misantropia. Mata-me o desgosto de tudo. A única vantagem que me vem deste estado é que, sendo tímido, ando plenamente «à vontade» entre os homens: tal é o desgosto, o cansaço e o tédio que eles me inspiram. Em certos momentos, sinto-me um semideus exilado, atacado de *spleen* e tão superior a tudo que nada me pode atingir ou cansar mais...

– Amo todos aqueles a quem faça sofrer. Quando sinto que atingi alguém, vem-me logo por esse alguém uma onda de simpatia...” (Régio 2000^a: 31).

No seu diário, o poeta de *Fado* confessa ter “momentos de neurastenia exasperada”. E acrescenta: “tudo o que me cerca só dois sentimentos me inspira – desprezo e compaixão”. (Régio 2000^a: 38). É importante realçar que também neste aspecto o autor é uma vítima de contrastes. Se, por um lado, o assaltam violentos instintos de desprezo pelo homem¹¹⁷, por outro, sente uma profunda simpatia por esse mesmo homem, nomeadamente por aqueles a quem possa fazer sofrer, como está explícito na citação que acima fizemos – “Amo todos aqueles a quem faça sofrer. Quando sinto que atingi alguém, vem-me logo por esse alguém uma onda de simpatia...”¹¹⁸ (Régio 2000^a: 31).

É, em parte, esta vivência conflituosa (vivência num grau desmesurado) entre a aspiração à Bondade e as forças instintivas de crueldade e desespero que levam Régio a afirmar-se a si mesmo como um homem superior. A superioridade do indivíduo gera incompreensão e aparece como a causa primeira que impossibilita a criação e sustentação de laços de amizade. É que o homem superior, assegura-nos Régio, “paga caro a sua superioridade” (Régio 1983^a: 150). Paga sendo assaltado por estados mórbidos que tornam difícil todo o convívio humano – já acima o referimos. Paga também vendo-se rodeado de incompreensão e, conseqüentemente, rejeitado pelos outros que não podem aceitar a complexidade que individualiza o homem superior.

Outras razões há, porém, para justificar as dificuldades no convívio humano. Na sua *Confissão*, Régio vai sucessivamente referindo o facto de “ser literato”¹¹⁹ cultor de vários géneros” (Régio 1983^a: 150) e estilos – acrescentemos nós; o facto de ser um “literato sem partido, *senhor de si*, por vezes exasperadamente cioso da sua originalidade intrínseca” (Régio 1983^a: 151); o facto de ser polemista, isto é, cultor de uma sua tendência “polemizante e satírica” (Régio 1983^a:152), a que acresce um gosto muito próprio de ser provocador – o que o torna “o adversário aborrecido de todos *os tempos*, em todos *os tempos*” (Régio 1983^a:152); finalmente, o facto de ter e cultivar o “dom e o gosto da análise”¹²⁰, os

¹¹⁷ Uma outra passagem do diário em que são referidos estes estados mórbidos encontramos-la no registo do dia 5 de Setembro de 1923. Aí o autor afirma: “– Estou hoje neurasténico e desesperado. Tudo me cansa, tudo me irrita. Odeio todos. A vida parece-me um buraco vazio e negro, vazio e negro: sinto-me só e desterrado. Ah! quem me dera desaparecer!... sumir-me sem eu mesmo o sentir!... Tenho um furioso desejo do Nada...” (Régio 2000^a: 39).

¹¹⁸ Esta é em grande medida a atitude de Jaime Franco, nas narrativas em que esta personagem aparece.

¹¹⁹ Recorde-se que, na perspectiva de Régio, o simples facto de ser literato é por si só uma agravante no que se refere à prática da bondade e do convívio humano, devido às difíceis e complexas relações que se criam entre criadores, entre estes e os críticos, e também com o público – sobre esta problemática, como se sabe, versa o *Jogo da cabra cega*.

¹²⁰ A tendência para a análise – ou melhor, “o vício da análise” (Régio 1980^b: 231) é “transferida” para Lélito. Na narração do encontro desta personagem com Ricardo Abrantes, esta é a qualidade que é realçada no jovem universitário e que ele sente como causa de infortúnio: “«É uma das minhas desgraças...» pensava consigo «querer ver tudo claro, ser assim

quais, na opinião do autor da *Confissão*, “sem dúvida favorecem o literato; mas não facilitam a vida nem o convívio com os humanos!” (Régio 1983^a: 159).

Falámos atrás de uma amizade fundada num espírito de compreensão. É, porém, interessante verificar que os homens que mais compreendem não são os que mais facilmente se integram num fácil convívio humano¹²¹. Acontece que, segundo o próprio Régio afirma em carta a José Marinho, “A amizade que eu preciso é uma amizade que, perdoando as inevitáveis diferenças de gosto e de temperamento, seja feita de afinidades íntimas e obscuras¹²², e simpatias que se não pretende explicar, de profundo acordo de almas no que as almas têm de menos á flor da pele.” (Régio 2000^a: 37).

O diário é um modo de conhecimento do eu – dissemo-lo atrás. Mas *Páginas do diário íntimo* é também, e de forma bem marcante, uma obra onde se manifesta uma relação dialógica fundamental. O diário de Régio, sem deixar de ser um texto centrado no eu, não sofre de “umbicalismo”, no sentido pejorativo que este termo adquiriu em alguns críticos do autor de *Música Ligeira*. Ele é um modo de comunicação desse eu com o(s) outro(s), seja com aqueles que com ele se relacionam¹²³, ou com um público – presente ou futuro – anónimo, mas sempre tido em conta. É uma forma de manifestar o posicionamento do sujeito, como indivíduo, em relação à comunidade.

Um princípio dialógico fundamental é, pois, triplamente¹²⁴ visível: um diálogo com os amigos (incluindo neste grupo os familiares); um diálogo com o público, ou melhor, com um público previsto; um diálogo com outros autores e críticos literários (cujos textos são, por vezes, reproduzidos no diário). É, aqui, ambíguo o papel do diarista: por um lado, não é, e não se quer, mais do que um dos intervenientes no diálogo; por outro, ele é o demiurgo (controlador) dos “acontecimentos conversacionais” e seleccionador desses acontecimentos, decidindo quais vale a pena registar no diário. Este princípio dialógico patenteia-se num hibridismo textual bem evidente. Este hibridismo é, aliás, uma característica da escrita diarística, por natureza antinormativa; É o que se pode denominar uma escrita indisciplinada. Assim, *Páginas do diário íntimo*, sendo um texto verdadeiramente híbrido, é concomitantemente polifónico. É-o pela inclusão de textos de outros, nomeadamente cartas e críticas.

como sou... E até ele me acha repelente!” (Régio 1980^b: 232); mais adiante o discurso interior da personagem é retomado: “«Bem sei que sempre serei infeliz! incompreendido! que me hão-de ferir muitas coisas da vida! que ficarei uma espécie de ser à parte...»” (Régio 1980^b: 232).

¹²¹ Jaime Franco aparece-nos, neste particular, como uma referência irresistível, dado que, a nosso ver, a sua maior monstruosidade reside, ou parte, precisamente de ele compreender muito, de ele ter uma natural predisposição para compreender (o que inclui compreender a verdade do outro).

¹²² A descrição que Régio faz, a 8 de Agosto de 1923, de pontuais e imprevistos encontros com desconhecidos pelos quais sente uma *simpatia* íntima traduz este ideal (ideal que, em última análise, não se realiza, pois cada um parte levando “consigo a mágoa de ter achado um amigo – um amigo que se foi talvez para muito longe, e com quem não trocou uma palavra, e que talvez não torne a ver...” (Régio 2000^a: 36).

¹²³ Neste domínio poderemos enumerar uma trilogia: a família, os amigos, os críticos. Da família já falámos aquando da biografia de Régio. Como tal, no presente ponto, vamos reflectir sobre a relação de Régio com os amigos e os críticos.

¹²⁴ É Ricardo Abrantes quem, num discurso que se segue num tom inesperadamente apaixonado, confia a Lélito que “Com três grupos tem de se haver um escritor: os críticos, os amigos e o público. Já não falo em que antes de mais e acima de tudo, tem de se haver consigo mesmo!” (Régio 1980^b: 227).

A presença do outro no diário regiano concretiza-se, pois, na referência a um grande número de críticos (muitos deles também criadores literários, como por exemplo Jorge de Sena) que tomam posição pública (em artigos publicados) ou privada (em cartas enviadas a Régio) sobre as criações do prosador d' *A velha casa*.

Já no capítulo precedente falámos do diário como espaço de autocrítica. Neste momento interessa-nos somente a atitude de Régio-diarista em relação à crítica. A 5 de Maio de 1953, Régio regista em *Páginas do diário íntimo* o programa das obras que pretende realizar. Uma delas é sobre a crítica literária e à qual se refere nos seguintes termos: “**Compreensão e Crítica:** ensaio sobre as relações da arte e da crítica, teoria da *crítica compreensiva*;” (Régio 2000^a: 248). É sabido que nunca o Autor chegou a realizar tal projecto (aliás, ele próprio manifesta nas últimas linhas dessa entrada diarística a consciência da impossibilidade de concretizar todo o seu plano). Resta-nos, pois, percorrer o diário no qual vamos encontrando diversas referências a este tema. Salta à vista uma dificuldade: estas referências não têm um carácter sistemático e um desenvolvimento coeso e rigoroso que seguramente o problema merecia e que Régio lhe reconhecia. Por outro lado, não está no horizonte deste trabalho desenvolver um estudo alongado sobre a concepção de crítica para Régio. Digamos apenas que o autor reiteradamente refere a necessidade de uma crítica que, sem deixar de ser judicativa, seja compreensiva.

Sobre a relação entre o artista e o crítico, na sua *Confissão dum homem religioso*, José Régio afirma:

“Nada, pois, há mais estúpido que pretender arrancar um homem-artista ao seu destino ou impor-lhe um destino. Estas são realidades que deveriam ser elementares para toda a crítica, – e todavia geralmente a crítica parece ignorar. Irremediável, insanável é o conflito do artista e do crítico, desde que se recuse a crítica a uma inicial vontade de compreensão; desde que resulte de um partidarismo ou pessoal atitude polémica.” (Régio 1983^a: 205).

É bem contundente a posição de Ricardo Abrantes a respeito dos críticos. Esta personagem d' *Os avisos do destino*, num tom amargo, apresenta a Lélito a forma como vê os críticos literários que lhe são coevos: “Sabe quem são, no geral, os críticos? Pequenos criadores falhados.” (Régio 1980^b: 227). E, depois de assegurar que isso não é o pior, acrescenta:

“Os nossos pobres críticos são demasiado humanos: tristes homens feridos e medíocres. Perante qualquer obra de outrem, quase só pensam na que não conseguiram realizar eles próprios. Tanto mais que, secretamente, muitas vezes não desistiram ainda de realizá-la. E, então, que fazem? Vingam-se, que diabo! Aproveitam a ocasião. Olhe que poucos escapam a esta fatalidade. Vingam-se, põem todos os recursos da sua inteligência nessa vingança. Têm uma persistência admirável! E a cegueira da sua paixão, até nos mais inteligentes, nem lhes deixa ver como se descobrem. Mas a ignorância ou a estupidez da maior parte do público também lho não deixa ver. de resto, no geral, são complicados e astutos: Armam-se de teorias, de ideias fixas, de doutrinas, de normas estratificadas... e a tudo isso chamam inteligência e cultura! Odeiam, no fundo, toda a verdadeira originalidade.” (Régio 1980^b: 227-228).

A longa prédica do poeta Ricardo Abrantes revela a Lèlito a “ferida” “tão grave” e “tão fresca” que sofria aquele homem, marcado pelo “profundo orgulho de incompreendido” (Régio 1980^b: 228).

Régio, numa carta a Gaspar Simões (que copia para o diário), dirige ao antigo companheiro na direcção da *Presença* considerações que estão bem próximas das da sua personagem. Num aparte, salvaguardando a especificidade do mundo ficcional, parece-nos possível ver no diálogo de Lèlito com Ricardo Abrantes um anacrónico encontro do jovem Reis Pereira com o maduro José Régio. Na referida carta a Gaspar Simões, o autor de *Colheita da tarde* afirma:

“Para te falar com toda a franqueza, sempre esperei que este meu livro te merecesse uma crítica menos resmungona e descontente. Paciência, ainda não foi desta vez que consegui fazer-te falar dum meu livro de prosa com aquela íntima simpatia com que falaste, por exemplo, dum romance do Nemésio ou dum livro de contos da Manuela Porto.” (Régio 2000^a: 92)

Como já referenciámos, ao longo do diário são inúmeros os desabafos de Régio a respeito de uma crítica inepta. Como exemplo, citemos uma passagem que surge já nas páginas finais desse diário, na qual o autor declara: “Grande parte da crítica actual está entregue a uns pobres indivíduos que nem sequer possuem sensibilidade literária, e se limitam a ir *na onda*.” (Régio 2000^a: 358).

Aos críticos medíocres, adoradores de modas, mal intencionados, opõem-se, recordando as palavras de Ricardo Abrantes, os “leitores inteligentes e sensíveis” (Régio 1980^b: 228). Estar entre estes é, sem dúvida, o nosso desejo.

5.3.3. O eu em relação com Deus

“Desde que me conheço que te sinto a meu lado.”
José Régio

Provavelmente, o maior consenso dos críticos e estudiosos da obra de Régio gerou-se em volta do assumir que o combate entre o humano e o divino é o tema central dessa mesma obra¹²⁵. A centralidade deste tema é ainda mais evidente (se é possível dizê-lo) quando, como refere Eduardo Lourenço, o criador dos *Poemas de Deus e do Diabo* se forma num tempo em que se deu “a grande rejeição de Deus” (Lourenço 1973: 22) e em que se respirava uma atmosfera de naturalismo e de imanência, marcada por uma existência profana a qual se concretiza em indiferença religiosa (Lourenço 1973: 24). Na verdade, como salienta o ensaísta de *Nós e a Europa*, “o jovem Régio fará a sua educação intelectual e moral já dentro desse ambiente republicano, de anticlericalismo quase

¹²⁵ Naturalmente, o consenso não se mantém a respeito das opiniões que os vários críticos vão formulando sobre este tema. Como afirma Eugénio Lisboa, “o drama religioso de Régio, complexo como é, dificilmente se deixa circunscrever por fórmulas simples” (Lisboa 1986:146).

militante que consagrará o afastamento efectivo de várias gerações da prática religiosa ancestral.” (Lourenço 1973: 21).

Em *Páginas do diário íntimo*, a centralidade do problema de Deus é explicitamente assumida. Por exemplo, em Portalegre, a 3 de Março de 1950, Régio anota no seu diário que “o problema de Deus seria, afinal, o único” (Régio 2000^a: 164).

Antes de mais, na senda de Eugénio Lisboa (Lisboa 1986: 145), comecemos por destacar que, para o dramaturgo de *Jacob e o Anjo*, Deus é uma tentação. É o Bobo, personagem da obra dramática que acabámos de referir, que afirma “A imaginação dos homens é estreita: Só ao mal chamaram tentação. Como se Deus não tentasse!” (Régio 1978^b: 98).

Esta afirmação do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, bem conhecida como é, carece de uma reflexão mais aturada. Dizer que “Deus é uma tentação” não é igual a afirmar que o homem anseia (ou aspira) por Deus – como a tradição católica postula¹²⁶. Repare-se que para esta tradição, profundamente marcada por uma visão platónica, Deus criou o mundo mas permanece imutável, porque é a suprema perfeição. Deus é o Ser atemporal. Mesmo Cristo foi “gerado e não criado, consubstancial ao Pai” – reza o credo católico. Para o catolicismo, como para o povo hebreu, Deus permanece tal como se manifestou no Horeb a Moisés: “Eu sou Aquele que sou” (Êxodo 3,14).

Assim, o homem, como criatura que é, aspira ao regresso ao seio do criador. Logo o sujeito agente deste “aspirar” é o homem. Compreende-se: o homem-criatura é imperfeito e busca a perfeição que é Deus-criador. O homem é pois aquele que caminha (metáfora tão recorrente na tradição católica) em direcção a Deus. E até a Revelação – quando a trindade económica dá a conhecer ao homem os mistérios da trindade imanente, como acontece com Cristo, “luz da luz”, – é feita com o intuito de conduzir o homem nesse seu caminhar para Deus.

Ao afirmar “Deus é uma tentação”, Régio abre caminho a uma asserção bem heterodoxa: o homem é uma tentação para Deus e é por isso que Deus procura o homem. O Poeta não chega a formular esta asserção, mas claramente a sugere, como acontece nas palavras com que termina o poema “Ignoto Deo”: “– Tu é que não desistirás de mim! (Régio 1978^a:158). Assim, o tema do perseguidor / perseguido, sendo estruturante em Régio¹²⁷, é marcado por uma ambiguidade deliberadamente construída – ao fim e ao cabo não sabemos se Deus é perseguido pelo homem ou se o persegue. Por outro lado, o Eu íntimo e a divindade partilham a mesma inacessibilidade. Sobre si vai o

¹²⁶ “Buscai as coisas lá do alto” (Carta aos Colossenses 3,1) – Eis a exortação de S. Paulo aos colossenses.

¹²⁷ A este tema se refere o Autor numa entrada diarística datada de 15 de Junho de 1953. No registo deste dia, numa reflexão autocrítica, Régio lamenta o facto de parecer que “ninguém viu em vários dos meus livros (mas, afinal, que se tem visto *de fundo* nos meus livros?) a repetição do tema *o perseguidor-revelador*. Na entanto, ele aí se patenteia” (Régio 2000^a: 251-252). E segue-se uma série de exemplos. Posteriormente, o diarista reafirma: “em quase todos os meus livros há esboços deste *Perseguidor-Revelador*, talvez assimilável àquele misterioso personagem que me persegue nos mais *troubles* dos meus sonhos, e tal pavor me inspira: aquele cujos *traços nunca vi*, pois só lhe sinto, receio, espero, a presença, nesses sonhos”.

poeta sobrepondo máscaras. E na sua busca de Deus, coloca, igualmente, máscaras sobre o Seu rosto. “Ainda agora sou eu que te imponho máscaras!” (Régio 1978^b: 184) – observa o Rei do mistério em três actos publicado em 1940. A esta problemática temos ainda de associar a ideia da “imperfeição divina”, que se vai “radicando” (Régio 2000^a: 360) na mente de Régio e da qual falaremos adiante.

Na continuação da entrada de 3 de Março de 1950, o diarista reflecte sobre o problema de Deus nos seguintes termos:

“O problema de Deus seria, afinal, o único. Pois, se Deus existe *pessoalmente*, todos os problemas estariam resolvidos n’Ele, e por Ele. Todas as nossas aspirações se limitariam, então, a procurar conhecer – pelos mais diversos meios – como os resolve Ele; ou como é que n’Ele todos desaparecem.

Tentativa duma redacção melhor:

O problema de Deus não será, afinal, o único? Se Deus *pessoalmente* existe, quaisquer problemas estão resolvidos n’Ele, por Ele. Todas as nossas aspirações se limitarão, assim, a procurar conhecer como é que Ele os resolve; ou como todos se resolvem n’Ele.” (Régio 2000^a: 164).

Atentemos na condicional “Se Deus *pessoalmente* existe”, na qual surgem as duas questões fundamentais sobre o problema de Deus: a da sua existência e a da sua natureza.

A respeito da existência de Deus, andou José Régio toda a sua vida sobre um “chão movediço”, como se lê na *Confissão dum homem religioso* (Régio 1983^a: 112). Esta atitude sintetizou-a soberbamente o próprio Poeta na expressão “Crer não crendo”. Em *Páginas do diário íntimo*, o poeta que se fez “monge” em Portalegre aborda esta questão nos seguintes termos:

“muitas vezes cito o nome de Deus, mas não sei de que Deus falo. A verdade é que nem sei, hoje, se creio na existência dum Deus-Pessoa. Desde que me ponha a pensar, tenho por impossível, ou não credível, essa existência. (Que maravilha, haver um Deus pessoal em quem se pudesse confiar, para quem se pudesse apelar como recurso primeiro e supremo, e a quem, depois da morte do corpo, se unisse o nosso espírito!) Tudo o que em mim pensa – recusa esta maravilhosa hipótese. Mas o que em mim é instintivo, profundo, obscuro, (ou, porventura, simplesmente primitivo ou atávico) persiste em crer no que as minhas ideias repelem. Não posso deixar de me lembrar de Deus. Ele acompanha-me até nos longos prazos em que vivo esquecido de Ele. Não posso deixar de falar de Ele desde que me refira ao que, no passado ou no futuro, sinto muito ligado ao meu destino. (Régio 2000^a: 179).

Como facilmente se constata, a oposição entre “não crer” e “crer” está, para o poeta de *Fado*, intrinsecamente ligada a essa outra oposição entre “razão” e “instinto”. Se a razão nega a existência de Deus, uma força instintiva, profunda e obscura afirma essa mesma existência. Eduardo Lourenço, num ensaio intitulado “As confissões incompletas ou a religião de Régio” que já antes citámos, recorda que

“Régio havia bebido, com um fervor que jamais poderá ser esquecido, a água turva, e apaziguante como nenhuma outra, dessa religiosidade ancestral. Tudo o mais lhe virá «de fora», esse é o seu «dentro», porque é o laço umbilical que o liga à infância de que nunca pôde, ou não quis, voluntariamente sair.” (Lourenço 1973: 21).

Persiste, pois, nas profundezas do eu uma fé inabalável na existência de Deus; uma fé que ele sabia “entranhada nas raízes” (Régio 1969: 122) da sua maneira de ser, no mais fundo da sua consciência. Desta fé nos dá ele conta, por exemplo, no final do poema “Velha História”, ao afirmar

“Mas eu sei que Deus é Lá. / Não sei mais nada! Isto basta.” (Régio 1981^a: 126). Tal fé, já antes o sugerimos, não impede que a razão cesse de lutar, questionando sempre a existência de Deus.

No que diz respeito a este assunto (aqui apenas afluído) podemos concluir que a religiosidade de Régio, a sua fé em Deus, é uma âncora matricial; ponto de partida e cais onde acaba por desembarcar, mesmo que só para uma pequena paragem repousante. Depois o tumultuoso oceano da razão chama imperativamente e o conflito estala novamente.

Sobre a natureza de Deus reflecte o Autor destacando duas possibilidades, consciente de estar a reduzir a sua “múltipla ou flutuante posição” (Régio 1983^a: 112). Acreditando em Deus, Régio poderia crer num Deus “antropomórfico” (Régio 1983^a: 112) ou num Deus “transcendente” (Régio 1983^a: 113). A classificação de cada um destes tipos de divindade é longamente explanada no quarto capítulo de *Confissão dum homem religioso*. Da análise de *Páginas do diário íntimo*, bem como de toda a obra regiana, facilmente se concluiu que a religiosidade de Régio o leva a privilegiar o Deus pessoal – o “Deus-Pessoa” (Régio 2000^a: 179), na palavra composta criada pelo Autor. Não admira, dado que esta concepção de Deus está mais próxima daquela que ele bebeu nos anos da infância. Mas uma razão mais forte existe: a necessidade de comunicar com Deus. Ora, o Deus transcendente é “um Deus incognoscível, incomunicável, inconcebível” (Régio 1983^a: 124).

Eduardo Lourenço adjectiva a religiosidade de Régio, considerando-a “dramática e dramatizável” (Lourenço 1973: 24). E na verdade assim é, porque Deus e o Homem-Régio sobem ao palco¹²⁸, e diante de nós travam um intenso diálogo e/ou recriam a luta de Jacob com o Anjo. O drama religioso de Régio desenrola-se como se de uma luta se tratasse. Uma luta em que, por vezes, o sujeito humano, como criatura que é, se submete, rendido diante do divino, e em que, noutros momentos, se eleva a um plano paralelo ao da divindade, para, daí, alterar com Deus, a quem se dirige com um “Tu” desafiante. Assim, a dualidade entre o homem, ser criado, e Deus, o ser criador, instala-se na vivência religiosa de José Régio, ganha relevância e acaba por ser uma das mais relevantes e essenciais dualidades dessa mesma vivência. A questão que agora focamos parece preocupar bastante o espírito de Régio nos últimos anos da sua vida, dado que, nas últimas *Páginas do diário íntimo*, ela é referida com uma certa insistência. A 1 de Julho de 1964, Régio escreve:

“O homem é a imperfeição de Deus. Criando o homem, Deus libertou-se da sua imperfeição; – atirou-a para a sua criatura. Mas o homem é mortal, transitório, relativo..., o mal (ou a imperfeição de Deus) é relativo, transitório, mortal. Na verdade só o Bem é. A perfeição de Deus é que é absoluta. A luta entre o Bem e o mal não passa de uma aparência de que o homem é uma vítima demasiado real do lado de ele, homem. Na *Realidade*, o triunfo do Bem está assegurado desde sempre.” (Régio 2000^a: 359).

¹²⁸ A imagem de subir ao palco para se expor é reiterada pelo poeta José Régio em muitas das suas composições. Esta imagem tem de ser associada à tentativa regiana de seguir o modelo de Cristo, de se “exibir à Cristo!” (Régio 1981^b: 85). Na verdade, a figura de Cristo, na sua radicalidade evangélica, sempre fascinou o autor dos *Poemas*. Acresce que Régio coloca a questão da morte, e da sua intrínseca relação com a ressurreição, no centro da reflexão sobre Cristo (desenvolveremos esta temática na última parte deste trabalho).

Na entrada seguinte, passados vinte dias, o diarista volta a esta mesma temática, e afirma:

“vai-se-me radicando essa ideia da imperfeição divina. Poder-se-ia admitir a ideia da criação sem reconhecer essa imperfeição? Não está a imperfeição implícita no acto de criar, – de sair para fora de si, de conhecer *um outro*? E se a criação, ou a criatura, é imperfeita, como poderia ser gerada pela perfeição?” (Régio 2000^a: 360).

Esta “ideia da imperfeição divina” – bem pouco ortodoxa¹²⁹, diga-se de passagem – vem, de certa forma, responder à longa angústia da criatura confrontada com a sua própria imperfeição e que Régio lapidou nos versos de “Na praça pública”:

“Senhor!...
Responde, Senhor,
Meu Autor,
Criador nosso,
Culpado disto que sou!...

Por que animaste o esboço
Da Obra que te falhou?”
(Régio 1969: 78)

Na teogonia de Régio, Deus é “culpado” pela imperfeição do homem e, conseqüentemente, pela existência do mal, mesmo que (provavelmente numa tentativa de auto-sossego) o autor da *Confissão* postule a transitoriedade e relatividade do mal em oposição ao carácter absoluto do bem, como as passagens acima citadas demonstram (Teixeira 2001: 16). Repare-se que, na passagem atrás citada, o Autor maiúscula o substantivo “bem”, marcando, deste modo, a supremacia deste em relação ao mal, grafado com minúscula.

A dramática relação entre criador e criatura abre para uma outra oposição que se cria entre “subir” e “descer” (entre ascender às alturas e afundar-se no lodo). Paradoxalmente, em Régio é a busca de Deus que obriga o homem a descer ao mais fundo das suas baixezas. É este o caminho que o Bobo aponta ao Rei, ao perguntar-lhe “Por que não escavaste um pouco mais fundo a tua baixaza?” (Régio 1978^b: 131). A poética de Régio materializa, em inúmeras passagens, a descida ao lodo¹³⁰. Esta descida é uma exacerbação da atitude apostólica (mormente paulina¹³¹) de alegrar-se nos sofrimentos

¹²⁹ Como salienta Rui Rufino, “os caracteres principais da obra de Régio são coincidentes com alguns dos conceitos fundamentais da doutrina cristã” (Rufino 2001: 110). Aliás, como o esmo autor também refere, a figura do Cristo dos evangelhos é tutelar na religiosidade do poeta de *A chaga do lado*. A relação de José Régio com o catolicismo – e com a Igreja católica – não deixa, porém, de ser problemática. Para além de condenar a institucionalização (e cristalização) da religião pela Igreja, e o apego desta aos bens materiais (que critica com dureza n’*O príncipe com orelhas de burro*), Régio assume conscientemente posições heréticas, como acontece a propósito do mistério da Santíssima Trindade, no qual nunca acreditou (Régio 2000^a: 265-266).

¹³⁰ No ensaio “Régio, ou o eu-deus”, Giulia Lanciani destaca o lugar privilegiado que “ a descida dentro de si mesmo” ocupa na religiosidade do poeta de *Filho do Homem*, referindo que se trata de “uma catábasis para descobrir e desvelar o mistério daquela parte de nós que nos é obscura, o nosso coração de treva.” (Lanciani 2002: 14-15).

¹³¹ “Alegro-me nos sofrimentos suportados por vossa causa e completo na minha carne o que falta aos sofrimentos de Cristo pelo Seu Corpo, que é a Igreja, da qual fui constituído ministro, em virtude da missão que Deus me confiou em vosso benefício.” Escreve S. Paulo aos Colossenses (Carta aos Colossenses 1, 24-25).

suportados por uma causa. Di-lo o poeta num verso do “poema do Silêncio: “Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir!” (Régio 1981^b: 108).

Na religiosidade de Régio, nessa luta que trava com o divino, há um desespero que conduz à ânsia do fim, seja ele a vitória ou a derrota – pouco importa, como se deduz das palavras da Rainha ao Bobo (em *Jacob e o Anjo*): “Então deixa-me vencer ou vence-me! Socorre-me!” (Régio 1978^b: 95). “Que alívio poder deixar de lutar!” suspira o Rei pouco antes do fim. Ao que o Bobo responde (“quase com doçura”): “Hás-de lutar até ao último instante” (Régio 1978^b: 183). Assim, nesta luta não há fim (ou não há outro que não a morte); mesmo que o Homem-Régio desista de Deus, sabe que Deus não desistirá – “Tu é que não desistirás de mim!” (Régio 1978^a: 158).

Destacando a atitude de confronto com o divino, tantas vezes manifestada por Régio (principalmente na sua poesia), Isabel Vaz Ponce de Leão fala de “uma atitude de titanismo religioso.” (Leão 2001: 130). Este funda-se numa clara tradição romântica.

Dessa mesma tradição, José Régio bebe a concepção do eu como um ser excepcional, um ser escolhido por Deus¹³², e que se assume como um novo Moisés, um intermediário entre a divindade e a humanidade. Álvaro Ribeiro na sua obra intitulada *A literatura de José Régio* encontra este carácter logo no livro de estreia do jovem coimbrão – “O livro de Régio contém poemas herméticos, mercurianos e mediadores, e dizemos herméticos porque Hermes é o intermediário entre o Céu e a Terra.” (Ribeiro 1969: 164).

Esta posição de intermediário entre Deus (ou o Além, o Absoluto, o Intangível,...) é uma posição de superioridade¹³³ em relação ao comum dos mortais e obriga a um “compromisso de

¹³² A obra de Régio (mormente a produção poética) revela-nos um sujeito conscientemente escolhido por Deus, como acontece, por exemplo, no poema “De profundis” (Régio 1978^a: 135):

“Entre os teus filhos todos me escolheste,
Meu Pai!, para que ambíguo e estranho fado?
Que o maior dom que Tu me deste ... – é este
De nem poder, sequer, ser desgraçado!”

Esta ideia dos homens escolhidos por Deus é longamente trabalhada na obra de Régio. Por exemplo, o Bobo de *Jacob e o Anjo* diz ao Rei que “os homens que Deus marca [...] são miseráveis... entendes? Verdadeiramente miseráveis. Nem que o não saibam, o não mostrem, o não veja ninguém...” (Régio 1978^b: 123-124). Acrescente-se ainda que esta questão levanta uma outra dualidade para a qual Régio não encontra resposta satisfatória, e que, como tal, vem agravar (se tal chega a ser possível) a sua labiríntica posição religiosa. Referimo-nos à dualidade entre predestinação e liberdade. Por seu lado, esta dualidade dá lugar a uma questão que frequentemente assalta o espírito do poeta de *Mas Deus é grande* e que ocorre com relativa frequência no diário regiano – trata-se do problema da intervenção de Deus nas “pobres questôezinhas” (Régio 2000^a: 232) do quotidiano dos homens.

¹³³ Na obra poética, Régio reitera a assunção do eu poético como um sujeito excepcional, que se assemelha a um profeta. À maneira romântica, esta sua condição / natureza, nem sequer, a si mesmo agrada, como se pode constatar no poema “Fantasia sobre um velho tema” (Régio 1981^b: 39):

“Mora-me um Poeta
Que tento esconder,
A ver
Se poderei ser
Como toda a gente.”

profetização” nem sempre (parece-nos que poder-se-ia arriscar “nunca”) compreendido e/ou bem recebido pelas “multidões” (Régio 1978^a: 49) diante de quem o poeta se expõe.

A mesma posição conduz o eu à solidão (à solidão do Ícaro caído). Em *Jacob e o Anjo*, o Bobo explica ao Rei e à Rainha: “É só!, absolutamente só!, que cada um avançara no caminho de Deus.” (Régio 1978^b: 115).

Importa ainda considerar que o problema de Deus, para Régio, está intimamente ligado ao da verdade e do conhecimento. Quatro anos antes de falecer, em plena maturidade, portanto, o Poeta escreve no seu diário que “Nada podemos saber *absolutamente* senão o que Deus (o Absoluto) nos permita que saibamos. A *Revelação* é a única fonte de verdadeiro conhecimento. Claro que tal afirmação implica a hipótese ou a crença da existência de Deus.” (Régio 2000^a: 365).

Na entrada seguinte lê-se: “A Razão só por si – não cria nada. Digamos que não cria senão as suas próprias manifestações. Só a Crença afirma ou nega.” (Régio 2000^a: 365). E Passados quatro dias retoma esta questão:

“Digo, desdigo, olho por um lado, olho por outro, – estou sempre à borda da contradição, se é que não caio muitas vezes em contradições que não sei se, a nossos olhos, se reduzem a meramente aparentes. Tudo isto porque não posso deixar de atender à complexidade; à variedade dos pontos de vista, – sonhando com a Síntese Absoluta: com aquela Visão divina, perante a qual já não há contradições. A contradição é a prova da parcialidade da nossa visão. Por outras palavras: Todas as contradições são aparentes, são *humanas*; – não pode haver contradição aos olhos de Deus.” (Régio 2000^a: 365).

A última entrada do diário que se refere à questão de Deus é, por sinal, bem elucidativa. Em Portalegre, a 2 de Fevereiro de 1966, Régio confessa “Continuo sempre a verificá-lo: Creia ou não creia, não posso viver sem Deus. Deus é a minha força, o meu refúgio, a minha companhia. E nada sei sobre Deus, – nem mesmo se existe! Ando agora tentando escrever o poema «Ignoto Deo».” (Régio 2000^a: 370).

Desisti de saber qual é Teu nome,
Se tens ou não tens nome que Te demos,
Ou que rosto é que toma, se algum tome,
Teu Sopro tão além de quanto vemos.

Desisti de Te amar, por mais que a fome
Do Teu amor seja o mais que temos,
E empenhei-me em domar, nem que os não dome,
Meus, por Ti, passionais e vãos extremos

Chamar-Te amante ou pai..., grotesco engano
Que por demais tresanda a gosto humano!
Grotesco engano o dar-te forma! E enfim,

Desisti de Te achar no quer que seja
De Te dar nome, rosto, culto, ou igreja...
– Tu é que não desistirás de mim!

(Régio 1978^a: 157-158)

Deus não desiste do eu-poeta e a proclamada desistência – “Desisti de saber qual é Teu nome”; “Desisti de Te amar”; “Desisti de Te achar no quer que seja / De Te dar nome, rosto, culto, ou igreja...” – é desmentida pelos acontecimentos posteriores – basta recordar que nos últimos anos da sua vida Régio lançou-se de corpo e alma à escrita da *Confissão dum homem religioso*, na qual o problema de Deus é central (como o título, aliás, sugere).

Assim, vocação comunicante do poeta Régio não lhe dá a paz (como já antes sugerimos) de poder cerrar seus “lábios de sangue a refterver” (Régio 1981^b: 81). Por isso na sua vida age tal como termina o seu “Poema de amor sem fê nem esperança”:

De modo que apesar da lucidez dos meus instantes,
Continuo a gastar o meu amor
Com amigos, com amantes,
Comigo, com meu Senhor...”

(Régio 1981b: 81)

6. A Arte: a escrita de si como Outro

Se és poeta, escuta esta máxima: que a emoção provoque a tua imaginação, não a tua imaginação a tua emoção.

José Régio

A citação apresentada em epígrafe é a quarta e última máxima – assim lhe chama o jovem estudante – da primeira entrada de *Páginas do diário íntimo* (Coimbra, 6 de Fevereiro de 1923). Com apenas vinte e um anos de idade, este jovem expressa de forma inequívoca o primado da emoção em Arte¹³⁴. A emoção, ligada à parte não racional do homem, à sua vontade subterrânea – “Uma vontade que age no indivíduo como que superior a ele próprio, e realizando a sua síntese mais completa” (Régio 1977: 131) –, é uma das premissas fundamentais na concepção de Arte regiana e, num horizonte mais largo, presencista.

A busca de uma definição correcta e cabal de Arte foi um esforço de toda a vida. Não deixa de ser significativo o facto de *Páginas do diário íntimo* conter na primeira entrada a máxima que usámos em epígrafe e fechar com uma tentativa de definição de Poesia¹³⁵.

A reflexão crítica sobre o conceito de Arte constitui um dos pontos nevrálgicos do discorrer teórico do autor de “Literatura livresca e literatura viva”. Esta reflexão percorre ainda a obra literária que Régio foi produzindo, como vários estudos já feitos confirmam (Lima 1997). A diversidade de reflexões que têm vindo a lume sobre este tema não o esgotam, antes de mais porque é um assunto de grande complexidade – também aqui podemos dizer que “há mais mundos”. A diversidade de estudos confirma, aliás, essa complexidade.

Naturalmente, sendo a definição de Arte uma preocupação tão forte, ela não pode ficar – nem fica – fora do diário que acompanha a vida e o pensamento do seu autor. O confronto que pretendemos aqui realçar é importante e ainda não está feito. Trata-se de equacionar a relação entre os textos de carácter teórico que o autor da *Confissão dum homem religioso* foi escrevendo e rescrevendo e os registos que nos deixou sobre este tema no seu diário

¹³⁴ Respeitando o uso de Régio, escrevemos, ao longo do nosso texto, o termo “Arte” com maiúscula inicial.

¹³⁵ Reza o seguinte essa última entrada escrita em Portalegre a 3 de Maio de 1966:

“Pedem-me uma definição de Poesia para um pequeno jornal cujos leitores são de muito modesta cultura! Não consigo senão isto:

«Limitar-me-ei aqui a dizer que Poesia é o que há de mais íntimo, secreto, misterioso, em todas as coisas, – ou o sentimento que nós temos de isso. Pelo que há de mais íntimo, secreto, misterioso em todas as coisas, se estabelecem entre elas relações que os Poetas captam, e procuram exprimir por meio da palavra.»” (Régio 2000^a: 371).

Vamos, então, percorrer as entradas de *Páginas do diário íntimo*, procurando ver em que medida esta obra fragmentária contribui para a clarificação do conceito em causa. Interessa-nos também ver como se equaciona a relação da Arte com o tema do rosto e da máscara. Isto é, como é que no diário – texto confessional – é perspectivada a Arte em termos de meio de confissão.

6.1. A natureza da Arte

Não é anódina a nossa insistência em falar de Arte no que se refere ao pensamento estético de Régio. É que o prosador d' *A velha casa* postula a unidade essencial do fenómeno artístico¹³⁶. “A Arte é uma – idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema. [...] A Arte é o ponto de acordo de todas as artes, que não são senão meios vários de chegar ao mesmo fim.” (Régio 1977: 133-134), afirma o Autor em “Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes”.

Régio foi, aliás, um assíduo estudioso de diferentes manifestações artísticas, desde a escultura à pintura, desde o cinema à literatura. É suficiente percorrer as páginas da *Presença* para confirmar o seu eclectismo¹³⁷ crítico.

Além de uma¹³⁸, a Arte é livre. É-o tanto em relação ao passado estético como perante o presente político e social. Vamos desenvolver esta questão mais adiante quando reflectirmos sobre a problemática da forma literária. Por agora citemos uma pequena frase de *Páginas do diário íntimo* que não dá azo a qualquer dúvida: “Para mim, a Arte é livre” (Régio 2000^a: 142) – diz-nos lapidarmente o Autor.

Os dois princípios anteriores – o da unidade e o da liberdade da Arte – estão relacionados com o carácter profundamente humano de toda a verdadeira manifestação artística, seja ela de que tipo for. Nas palavras do Poeta, “[...] toda a verdadeira arte é humana, e afunda raízes nas entranhas do criador.” (Régio 2000^a: 361). Assim, na definição da natureza intrínseca da Arte entra a entidade “criador”. Ou melhor, a esta entidade é concedido o papel central nessa definição.

¹³⁶ Esta percepção da Arte como una é comum ao movimento presencista. Veja-se que a *Presença* foi uma “folha” (nos dois últimos números, uma “revista”) “de arte e crítica”. Ainda que as suas páginas sejam maioritariamente preenchidas por literatura ou questões literárias, nunca deixou de haver uma preocupação de fundo com todas as manifestações de Arte “viva”.

¹³⁷ O eclectismo de Régio revela-se não só nas diferentes manifestações que ele aceita como Arte (o caso do cinema é o mais célebre), como na sua doutrina artístico-literária. Exemplo paradigmático desta abertura é o artigo manifesto do primeiro número (Março de 1927), intitulado “Literatura viva”, desenvolvido no número nove (Fevereiro de 1928) com “Literatura livresca e literatura viva”.

¹³⁸ Esta ideia será retomada e reforçada pelos *Cadernos de Poesia*, os quais serão publicados sob a máxima “A poesia é só uma” (Carlos 2004).

Além de una e livre, para José Régio a Arte é profundamente humana, o que, no seu entender, significa que ela obedece a uma personalidade rica e original. Esta obediência não impede que a Arte, sendo genuinamente individual, seja universal pois quando um artista fala de si é de todos os homens que está a falar.

6.1.1 O criador como fundamento da Arte: a personalidade artística

Como muito bem notou José Carlos Seabra Pereira (Pereira 1977: 558-576), a centralidade do sujeito criador aproxima a estética regiana de uma matriz romântica, nomeadamente no que diz respeito à afirmação da tese da origem subliminar e da involuntariedade da criação artística.

Se nos ensaios, mais ou menos desenvolvidos, José Régio fala do sujeito criador em geral (não em abstracto), usando a terceira pessoa, o diário revela-nos o que ele pensa acerca de si mesmo como criador. Essa reflexão geral adquire uma verdade existencial profunda e ganha vitalidade óptica.

Aquilo que o diarista vai dizendo acerca da sua personalidade artística constitui um dos vectores de *Páginas do diário íntimo* e uma das linhas de leitura fundamentais. No que se refere à problemática da origem da produção artística são significativas as seguintes considerações de carácter autocrítico:

“Bem posso estar enganado quanto ao valor absoluto das minhas criações teatrais. Pouco receio, porém, enganar-me sobre a autenticidade delas como obras de arte: por conseguinte, sobre a autenticidade dos recursos que por um querer involuntário empreguei. Afloro aqui uma questão capital: Quase todos os meus amigos ou críticos me julgam demasiado consciente, voluntarioso, intelectual, ao criar. Quase todos julgam que só faço o que quero, e, portanto, posso corrigir como ou quando quiser; (na verdade, como ou quando queressem eles que eu corrigisse). Porém a realidade é outra: A realidade é que – a não ser em pormenor, nos pormenores – eu só faço o que por mim quer um Querer mais fundo que a minha vontade voluntária.” (Régio 2000^a: 126).

O carácter subliminar do acto de criar Arte é aqui bem evidente¹³⁹. A produção artística “nasce” não de uma vontade consciente, mas de uma força íntima, de um dom do qual se tem apenas uma vaga consciência e diante do qual o artista se sente impotente, ou mesmo escravo.

Numa carta que o autor escreve a José Bacelar (mas que não sabe se enviará) retoma-se esta “questão capital”. Todo o longo excerto da carta transcrito para o diário é muito importante para clarificar este assunto que acaba, como Régio reconhece, por se tornar numa “luta” entre ele e os seus críticos. Eis uma parte de um parágrafo que nos parece central:

“Eu, meu caro José Bacelar, não faço o que me proponho, ou resolvo, ou quero fazer: faço o que quer a minha natureza profunda. Depois de criada a obra, penso muito sobre ela: Penso ao

¹³⁹ Várias passagens do diário regiano ilustram e reforçam esta ideia. Por exemplo, a 4 de Março de 1954, o Autor regista um conjunto de fragmentos de uma carta endereçada ao seu amigo Alberto de Serpa onde apresenta os factos referentes à génese d’ *A chaga do lado*. Aqui se corrobora a afirmação da inspiração como força genesiaca da obra literária e capaz de possibilitar a produção de uma obra num curto período temporal (afirmação de gosto bem garrettiano). Além disso, nesta entrada, faz-se referência ao carácter catártico da produção literária. (Régio 2000^a: 263-264).

reescrevê-la, ao corrigir-lhe as provas, ao relê-la na imprensa, ao meditar o que sobre ela dizem os críticos que mais estimo... E chego a ter ideias bastante claras sobre o que quis dizer, e fazer, na mesma obra. Tudo isto, porém, é depois... As intenções profundas e complexas de qualquer minha obra, (volto a pedir perdão desta irremediável imodéstia de expressões) a sua construção própria, a forma que deve assumir, os episódios e intervenções – aparentemente secundários – tudo isso me vem do subconsciente, ou, se quiser, e mo permitir, da inspiração, sem que a minha vontade voluntária, racional, deliberativa, intervenha senão humildemente, no pormenor.” (Régio 2000^a: 162).

Repare-se que o árduo trabalho de autocrítica ocorre só numa fase posterior à realização do texto literário. Neste trabalho entra, naturalmente, todo o vigor racional do Autor. Mas, e isto é a ideia principal a extrair desta passagem epistolar, a intervenção do consciente, do racional é absolutamente acessória em relação à inspiração que comanda a produção artística. É por ser guiado por esse *Querer* que o Diarista pode exclamar “[...] Sou da natureza dos médiuns e dos inspirados!” (Régio 2000^a: 126). Casais Monteiro, em “Mais além da Poesia Pura”, considera a voz do poeta “voz de *medium* de si próprio e da vida” (Monteiro 1930: 7). Régio que vira na Arte moderna a junção intrínseca do intelectual com o sensitivo¹⁴⁰, acaba, quando nos fala de si mesmo, por conceder maior relevância à Arte realizada “mediunicamente” (Régio 1977: 38).

Se quando fala em Arte Moderna, Régio se refere à junção de dois pólos – o intelectualista e o “extra-racional” – sem estabelecer entre eles qualquer hierarquia¹⁴¹, no seu diário, falando de si, ele não nega a existência desses dois pólos, mas equaciona a força que cada um deles tem, conferindo primazia ao “extra-racional”. A maior relevância dada a esta força é, antes de mais, diacrónica: no início está a inspiração – poderemos dizer parafraseando o evangelista. Esta é um “revelação” do diário.

Falando de *Benilde*, numa entrada de 7 de Janeiro de 1948, o autor do ensaio “Em torno da expressão artística” desabafa:

“Julga quase toda a gente, se não toda, que eu sempre sei muito bem (até demasiado bem! – pensam alguns) o que quero dizer nas minhas obras. Puro engano! A minha intelectualidade, o meu senso crítico, a minha habilidade em fazer crer que já sabia o que só de momento vou descobrindo, – engana toda essa boa (?) gente: Não lhe deixa ver os meandros da minha sensibilidade, nem o dominador papel que tem, na minha criação artística, o poço do subconsciente. Na realidade, sempre suponho saber melhor do que ninguém o que digo ou sugiro nos meus livros! Sim, – mas depois de eles feitos. Só depois vejo o que lá pus: ou o que o meu Demónio lá pôs por mim.” (Régio 2000^a: 107-108).

¹⁴⁰ Veja-se, a título de exemplo, o artigo “Lance de vista”, publicado no nº 6 da *Presença*, onde, depois de reiterar o interesse capital da parcela Homem na realização da Arte moderna, o Autor declara:

“A afirmação que o Homem faz de si próprio na Arte moderna. Afirmação ora de uma existência activa, ignota, crepuscular, perturbante e poderosa – a existência do seu subconsciente – ora de uma existência activa, directora, esquematizadora, poderosa e lúcida – a existência da sua inteligência consciente.” (Régio 1977: 38).

¹⁴¹ Régio refere com frequência estes dois princípios quando estuda a Arte moderna ou os autores que a representam. Fá-lo, logo, na sua dissertação de licenciatura e reafirma-o no artigo “Da geração modernista”, publicado no número três da *Presença*, em Abril de 1927. Aí aponta como característica da nossa literatura moderna a “tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte.” (Régio 1977: 30).

A parte final desta citação reenvia-nos para a existência de um “Demónio” responsável pela criação artística¹⁴². Estamos no âmbito da defesa de uma origem dionisíaca da criação literária. Esta referência a um outro ser – com um marcado carácter demoníaco – vem confirmar as primeiras frases da citação, onde Régio assume a defesa do carácter irracional da inspiração, concedendo ao inconsciente a responsabilidade, primeira e última, pela criação artística. Numa passagem posterior de *Páginas do diário íntimo* podemos ler:

“Ninguém parece crer que as minhas obras de teatro são inspiradas, me saem como saem, e, perante elas ou o Demónio que me vai guiando ao fazê-las, ou já ao ideá-las, nada posso eu senão obedecer. Ninguém parece ter justa noção de quanto o espectacular e o dialéctico são intrínsecos, necessários ao meu Teatro; pelo menos, a uma parte de ele.” (Régio 2000^a: 157).

Fala-se aqui em teatro, mas o valor da inspiração como fonte da produção artística manifesta-se também nos outros modos literários. Por exemplo, a 13 de Abril de 1959, escrevendo a um jovem a quem prometera versos para um semanário, José Régio declara-se envergonhado, e confessa “Estou envergonhado, porque até parece que me estou a *fazer rogado* para lhe enviar qualquer pequeno poema. Ora a verdade é só esta: Eu não sei fazer versos senão quando, no essencial, eles *me vêm*.” (Régio 2000^a: 340).

Nas citações que temos vindo a apresentar desenha-se a figura de um Poeta (no sentido lato de criador artístico) inspirado, isto é, a figura de um artista que não realiza o que quer mas aquilo que a sua natureza profunda quer que ele realize.

É esta natureza profunda que determina a personalidade artística – este é outro conceito central no edifício teórico que o autor de *Fado* constrói. Numa carta em que responde a Adolfo Casais Monteiro, antigo companheiro na direcção da *Presença*, o Poeta ergue a ponta do véu e mostra a sua dor pelo facto de bem poucos dos seus mais antigos amigos aceitarem, hoje, a sua obra em prosa (Régio 2000^a: 324). É que a sua obra é como é porque não pode ser de outra forma, uma vez que ela obedece à sua personalidade artística. Leiamos as suas palavras:

“[...] há um abismo entre nós em certos pontos. Tem vindo sempre crescente a sua não-aceitação de certos aspectos da minha personalidade. Porque o gosto da perfeição no estilo (eu quero lá saber de ‘estilo de romance’, ou regras de romance!) e o gosto da análise – isso que você chama pedantismo e explicação – não são erros ou defeitos de que eu possa ou queira corrigir-me: São tendências profundas da minha maneira de ser, que podem não se manifestar ainda com a eficiência desejável, mas às quais, de modo nenhum, posso eu renunciar. Têm de ser aceites, por quem quiser

¹⁴² No conto “Os alicerces da realidade” (Régio 2000^b: 324-343) nota-se uma clara influencia do pensamento de Schopenhauer. Na concepção deste filósofo,

“o mundo é mera representação, apoiada por uma vontade malévola e penetrante. Esta vontade é cega e ignora as preocupações da humanidade, infligindo aos seus membros uma vida de sofrimento enquanto eles lutam contra as manifestações à sua volta (o mundo). O único caminho sensato é diminuir o poder da vontade dentro de nós, optando por uma vida de renúncia e ascetismo” (Strathen 1997: 18).

A Vontade em José Régio nem é positiva como a de Nietzsche, nem é negativa como a de Schopenhauer. É dialéctica. Ora a vontade de viver se sobrepõe e anula o nada. Ora o desejo da morte é a força dominante. A este propósito são reveladoras as atitudes de Lélito, nomeadamente nos primeiro e terceiro volumes de *A velha casa*.

fazer às minhas coisas uma crítica que não seja principalmente o resultado duma oposição de temperamentos, personalidades, gostos.” (Régio 2000^a: 325).

Com estas palavras Régio reafirma que tanto a criação como a própria fruição de um objecto artístico depende da personalidade de cada indivíduo. A emergência do fenómeno artístico não é, pois, determinada por forças históricas, políticas ou sociais (embora a realidade também seja um aspecto a ter em conta neste domínio), mas pela conjugação, num determinado indivíduo, de capacidades extraordinárias com um poder também extraordinário de revelar essas suas capacidades. Nas palavras do fundador da *Presença*, “um artista é pois um homem que possui faculdades anormalmente desenvolvidas; que possui a necessidade de as *realizar* pela exteriorização; e que possui dons que lho permitam.” (Régio 1977: 36).

No programático artigo “Literatura livresca e literatura viva”, José Régio retoma esta questão, corroborando a preeminência da individualidade do artista no fenómeno de criação. Em *Arte*, assegura o ensaísta e director da *Presença*, “tudo depende de se ter ou não ter uma individualidade (*to be or not to be*), e, conseqüentemente, um processo próprio de revelação, ou um uso próprio de processos já usados” (Régio 1977: 52).

Neste mesmo texto, o Autor define personalidade nos seguintes termos: “falando-se dum artista, personalidade é a maneira própria, original, dum indivíduo *exprimir* acções e reacções próprias, originais” (Régio 1977: 53). Em síntese, individualidade artística genial é condição *sine qua non* para que um artista seja actual e simultaneamente eterno (Régio 1977: 6^o-61). Nas palavras de Régio “individualidade artística, ou estilo, será pois a maneira pessoal, característica, espontânea, *fatal*, dum artista conceber e realizar” (Régio 1977: 53).

Como é que Régio se refere a esta individualidade artística genial, quando no seu diário fala de si? – Esta é a questão que se nos coloca. É claro que antes de mais temos de ver se José Régio se considera um desses homens excepcionais, possuidores de faculdades anormalmente desenvolvidas – condição sem a qual ninguém pode vir a ser um artista de génio. Com trinta e oito anos feitos, o Autor regista no diário:

“A minha natureza humana é ora bestial ora perversa. Mas nasci com um profundo instinto de todas as modalidades da beleza. Talvez fosse o mesmo dizer que Deus me concedeu, desde sempre, um raio da sua graça, – e eu não posso ignorá-lo. De aí vem tudo quanto de elevado haja no que eu sinta, pense, diga, ou faça.” (Régio 2000^a: 74-75).

A 28 de Novembro de 1946, desabafando nas páginas do seu diário a dor de não ver objectividade nem simpatia nas críticas que vão surgindo às obras que vai publicando, conclui que “Muito pouca gente me aceita na complexidade do que sou; e no entanto, todo o valor que possa ter a minha obra vem de aí. Os críticos deviam sabê-lo!” (Régio 2000^a: 85)

Esta complexidade óptica (tantas vezes projectada nas personagens criadas como é o caso do Príncipe Leonel, ou o de Benilde, por exemplo), aliada à força obscura figurada no Demónio a que

atrás fizemos referência e à existência de uma expressão sempre mais depurada, permite ao Escritor proclamar: “Pois bem: Creio que tenho génio.” (Régio 2000^a: 129)

6.1.2 Sinceridade e originalidade – categorias essenciais da Arte

Ao iniciar este ponto, parece-nos relevante voltar a citar a carta a José Bacelar na qual o Autor começa por se manifestar convencido “duma certa originalidade” (Régio 2000^a: 161) do seu teatro. Mais abaixo, referindo-se à geral condenação do “espectacular” da obra *El-Rei Sebastião*, Régio lamenta que os seus críticos não aceitem essa obra teatral pelo que, nas suas palavras, “ela é *por ter de ser assim* – por não poder deixar de o ser em virtude da minha própria originalidade de criador” (Régio 2000^a: 161).

Depois de apresentar *Benilde* e *El-Rei Sebastião* como exemplos de obras teatrais produzidas “num estado de inspiração”, José Régio, num tom marcadamente romântico, afirma:

“Quer isto dizer que eu pense que o meu teatro há-de ser incondicionalmente aplaudido? De modo nenhum! Quero dizer, porém, que não pode ser julgado pelos moldes de qualquer teatro alheio, (nem que infinitamente superior ao meu) ou pelas ideias preconcebidas que já se tenham sobre o teatro, e que afinal são mais ou menos talhadas pelo teatro já realizado. A designação «poema espectacular» foi a melhor que achei não só para o *El-Rei Sebastião* como, possivelmente, para grande parte dum teatro que eu me sinto capaz de realizar, e que não posso assimilar nem à tragédia clássica, nem ao drama realista-burguês, nem a qualquer dos géneros mais ou menos credenciados; os quais podem muito bem não ter sido aceites... antes de o serem. Gostaria de chamar poemas trágico-espectaculares a essas híbridas produções, (aceito que são híbridas, contanto que se aceite que tendem para uma unificação dos diversos elementos expressionistas) gostaria, repito, de lhes chamar poemas trágico-espectaculares, porque bem sinto que as anima o espírito da tragédia. E até lhes chamaria tragédias, – se não soubesse que ia, assim, facilitar o seu confronto com a tragédia clássica, e, em grande parte, a sua legítima condenação.” (Régio 2000^a: 162-163).

A busca de um espaço próprio para a sua obra conduz à criação de um novo espaço que é, por um lado, charneira de elementos dispersos pelas várias manifestações artísticas conhecidas e reconhecidas, obedecendo, por outro lado (na realidade, concomitantemente), à originalidade do criador. Aliás, nos registos diarísticos, José Régio clarifica este aspecto quando, referindo-se ao seu estilo, declara: “o meu romantismo inato procura inquietamente a forma clássica.” (Régio 2000^a: 187).

Noutra entrada diarística (de Portalegre, 9 de Janeiro de 1950), Régio refere-se a uma discussão que tivera no Porto com o Marinho e o Salgado Júnior a propósito do *El-Rei Sebastião* e com pesar regista no seu diário que “o que eles não aceitam é precisamente o que se me afigura a originalidade da obra” (Régio 2000^a: 157).

Sinceridade e originalidade (sempre inseparáveis) são realmente valores maiores do programa de vida artística do ensaísta de “António Botto e o amor”. Numa carta que o diarista envia ao director do jornal *Acção*, defendendo-se de uma crítica feita por Guibour de Vasconcelos que o acusara de plagiar Roger Martin du Gard, Régio, como quem levanta “um facho, a arder na noite escura”,

apresenta como argumento de defesa o seu percurso literário pautado pelos valores da sinceridade e da originalidade próprias (Régio 2000^a: 109-110).

Ao longo das páginas do diário, são inúmeras as referências de Régio a estes dois valores basilares da criação literária que se quer viva. Na sua concepção ideal de artista entra, indiscutivelmente, a capacidade de “dizer o máximo, com o máximo relevo e originalidade máxima” (Régio 2000^a: 281). Para o criador de *Benilde*, é no seu teatro que ele consegue atingir de forma mais marcante este ideal. Disto nos dá conta quando sustenta que o seu teatro se lhe afigura a parte mais original e densa da sua obra e considera que este é, sem dúvida, “mais difícil de entender do que as sátiras de *A Chaga*.” (Régio 2000^a: 272). Numa entrada anterior tinha registado que o seu teatro tem valor porque “é profundamente sincero”. E acrescenta: “Eu não faço peças: Exprimo-me em Teatro.” (Régio 2000^a: 232).

É o homem que está em causa. Por isso há uma importante relação entre a Arte e a vida. Exemplos de aproveitamento da vida para a obra encontramos numa passagem registada em Portalegre a 21 de Abril de 1953. Nesta entrada, em que o Autor se deixa “embalar” pelas recordações de infância, é-nos dito que o sótão da casa dos seus avós maternos foi o que lhe serviu “de modelo para o sótão de *As raízes do futuro*, n’*A velha casa*” (Régio 2000^a: 243) e a cozinheira Piedade é “bastante fielmente retratada” (Régio 2000^a: 244) na personagem homónima da mesma série de romances. Noutra altura constata que dezassete dias em Lisboa serviram apenas para levar a cabo “uma acumulação de impressões, observações, sentimentos e reflexões que poderão vir a servir ao escritor” (Régio 2000^a: 362).

Estas afirmações servem para confirmar uma atitude tipicamente regiana que consiste em aproveitar a vida para a Arte e que o diarista conscientemente revela numa entrada de 22 de Outubro de 1946, quando escreve “Tendo a *aproveitar-me* para a minha criação artística” (Régio 2000^a: 81).

6.1.3. A insustentabilidade de uma concepção essencialista da Arte como mimésis.

A subjectividade individual é, como vimos, fundamental no processo de criação artística. É esta subjectividade que nos conduz à afirmação da insustentabilidade de uma concepção essencialista da Arte como mimésis.

Na sequência do trabalho de António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, mais tarde aprofundado por José Carlos Seabra Pereira, com um artigo intitulado “Aspectos da poética de Régio na *Presença*” (Pereira 1997: 558-576), podemos afirmar, tendo também em conta o que atrás expusemos, que a Arte é sempre transgressora, porque ela depende do artista que funciona como filtro estético da representação do real. Entre a Arte e o real não há uma relação

imediatamente. O artista constitui-se como elemento de mediação entre a apreensão do real e a comunicação desse real.

Régio, fundador e director da *Presença*, no artigo intitulado “Literatura livresca e literatura viva” afirma que “a Arte é uma recriação individual do mundo” (Régio 1977: 47). Num outro artigo, também publicado na mesma revista coimbrã, o Autor define Arte como “expressão, sugestão ou representação do mundo (interior e exterior) através de um temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, dum alma individualizada” (Régio 1977: 101).

Há nestas afirmações duas implicações a ressaltar. Em primeiro lugar a ideia de que a mediação é total, visto que ela se processa através de reacções emocionais, factores intelectuais e atitudes espirituais. Em segundo lugar, sendo a Arte expressão do real mas dependente da apreensão que o sujeito faz desse real, a mediação entre o objecto real e o produto Arte aparece bem vincada. A mediação é dupla: do real à apreensão desse real; dos dados apreendidos à criação da obra artística, por meio de uma expressão individual. A Arte é, pois, duplamente não mimética.

Em *Páginas do diário íntimo*, interrogando-se sobre o interesse “*pessoal*” e “*profundo*” (Régio 2000^a: 128) que as viagens poderão ter (particularmente para o diarista) e acabando por menosprezar as aprendizagens que as mesmas viagens tornam possíveis, Régio afirma categoricamente “Eu sei que é em mim que tenho o mundo” (Régio 2000^a: 128). E, de seguida, acrescenta “– o mundo que me é possível apreender. Em mim vive toda a multidão dos meus personagens possíveis; e são em multidão! Em mim se desenrolam os dramas, tragédias, comédias que posso criar. Em mim há diversos meios, ambientes, paisagens...” (Régio 2000^a: 128). Mais uma vez o Escritor assevera a primazia do mundo interior sobre a realidade exterior. Na sequência da entrada diarística que acabamos de citar esta ideia é, aliás, fortemente vincada. Repare-se que o diarista, reconhecendo que um romancista não pode dispensar que “algo do mundo exterior lhe traga à superfície tal mundo íntimo” (Régio 2000^a: 128), reduz a realidade a esse papel de despertar o mundo íntimo do criador artístico. Reiterando a primazia concedida ao “mundo íntimo” do criador / romancista, Régio termina o registo desse dia afirmando: “Tomara eu chegar a realizar a obra que trago em mim, – com que já nasci, e que a vida que já vivi já amadureceu suficientemente” (Régio 2000^a: 129).

Concluindo o ponto que aqui abordamos, importa perceber que a realidade exterior, embora necessária à criação literária, existe em função da subjectividade do criador (do seu mundo interior) e é trabalhada e condicionada por essa subjectividade. Por isso, a obra literária é fruto desse trabalho pessoal sobre a realidade exterior condicionada pela subjectividade do criador e ainda pela expressão individual deste. Não há lugar para uma reprodução mimética do real.

É relevante destacar ainda que esta posição é entendida por José Régio como um postulado de modernidade em Arte. Deste modo ele afirma que “o nosso século compreende que cada artista é um poço e um espelho da verdade” (Régio 1977: 62). Não é seguramente anódina a escolha dos termos

“poço” e “espelho”. Através deles torna-se evidente o jogo (modernista e, especificamente, regiano) entre uma revelação obscura que visa a clareza de identificação e a incessante busca de uma expressão clara de um mundo obscuro sempre imperfeitamente revelado.

6.2. O fim da Arte

No fim da segunda entrada do seu diário (Coimbra, 22 de Fevereiro de 1923), Régio escreve: “– Busco uma fórmula que resuma o fim da minha Arte. Té¹⁴³ achar melhor, proponho-me esta: Revelar, numa forma toda criada em relevos ou em sugestões, quanto há em mim de simultaneamente mais humano e mais íntimo.” (Régio 2000^a: 28)

Desta citação poderíamos partir para uma série de observações quer sobre a atitude de insatisfação e constante busca, patenteada na expressão “Té achar melhor”, quer sobre a questão da “forma” literária – à qual voltaremos. Por agora vamos deter a nossa atenção sobre a expressão “Revelar quanto há em mim de simultaneamente mais humano e mais íntimo”.

Em primeiro lugar atente-se no valor semântico do infinitivo “Revelar”¹⁴⁴. A Arte surge como revelação. O termo revelação refere-se a um processo, por norma complexo e que decorre durante um tempo longo, em que se manifesta o sentido profundo de algo. É um conceito que tem assim a ver com o facto de determinadas realidades ou verdades estarem veladas, isto é terem um véu a cobri-las. Este termo aponta para verdades profundas e para descobertas significativas, capazes de produzir alterações nas experiências vivenciais das pessoas ou mesmo dos povos. A revelação comporta, pois, uma forte dimensão existencial. Mas um outro sentido, aparentemente contraditório, pode ser atribuído a este termo – o de voltar a velar (re+velar).

A verdade existencial do eu, mormente na escrita diarística, dá-se sob a forma plurissignificativa da revelação – entendida como processo de sucessivas descobertas e ocultações (velar, des-velar, re-velar,...). O esforço que Régio nos convida a partilharmos é o de captar o sentido da verdade que se mostra escondendo-se. Como salienta Teresa Martins Marques (Marques 1998: 35-40), a obra regiana esconde alçapões que vão sucessivamente protelando o encontro último com a verdade.

Voltemos à fórmula que no início do diário o Autor apresenta para definir o fim da sua arte: “Revelar, numa forma toda criada em relevos ou em sugestões, quanto há em mim de simultaneamente

¹⁴³ Assim no original (nota do editor).

¹⁴⁴ Sobre o conceito de “revelação” recorde-se o que dissemos no capítulo anterior.

mais humano e mais íntimo.”. O advérbio de modo – “simultaneamente” – estabelece uma conexão entre o humano e o íntimo que convém realçar.

É que, para Régio, está no mais íntimo do homem-artista o ponto de contacto entre os (aparentes) opostos “individual” e “universal”. É nesse mundo que as revelações pessoais são de todos os homens – logo universais e eternas. Nas suas palavras, “As modas, no que são só modas, passam depressa. O veio das forças íntimas de um artista é o que ficará.” (Régio 1977: 26).

Por isso pede-se à Arte a revelação do mais profundo (ou íntimo) de cada homem, para que ela possa ser a revelação do Homem. Nesta linha, ainda estudante na Universidade de Coimbra, o autor da *Confissão dum homem religioso* declara: “[...] só uma coisa quero para a minha Arte: Que ela seja eu *em corpo e alma*. Nenhuma outra regra lhe imporei, porque quero ser absolutamente sincero.” (Régio 2000^a: 29-30). O fim da Arte é, pois, a sinceridade. Mas, como muito bem notou Eugénio Lisboa no estudo intitulado *José Régio ou a confissão relutante*, Régio não foge (ou não consegue fugir) à mentira (que poderá ser inevitável e/ou intencional). Como se equaciona esta problemática em *Páginas do diário íntimo*? Numa dessas *Páginas* podemos ler o comentário que se segue e que é bem ilustrativo desta luta entre tese e antítese, sem síntese à vista:

“O à-vontade na vida – eis um dos meus sonhos: uma das minhas projectadas conquistas, e um dos meus meios de revelação. Ora eu achei dois caminhos para chegar a este à-vontade. O primeiro, humanamente mais belo, é a sinceridade absoluta: uma sinceridade tal, que toda a gente sorria julgando que estamos a fingir. O segundo, artisticamente mais belo, é a mentira intencional: uma mentira que encobrindo aos olhos que só olham, descubra aos olhos que vêem. A ironia, o sarcasmo, a blague, o símbolo, a parábola – cabem todos dentro desta mentira...” (Régio 2000^a: 52).

Se o diário aparece como o espaço de confissão, ele é também o reino perverso da multiplicidade objectal. Ele é por excelência um género fluído (do fluir temporal – antes de mais), de tal modo que os elementos intervenientes no processo gnoseológico estão em constante devir. O sujeito muda; o objecto é existência (e não essência – mesmo quando se diz “eu sou”, a afirmação reporta-se à concepção do eu em relação a factos vivenciais ou existenciais. Mas, salve-se, isto não impede de modo algum que o texto diarístico seja uma busca da essência: que o contingente anseie pelo durável, que o perecível deseje a permanência, que o efémero procure a eternidade é seguramente o Fado humano). Dia a dia altera-se o nível de percepção do objecto e, com esse mesmo acto, modifica-se o próprio objecto. Entra-se num vertiginoso jogo de espelhos diabólicos (Duarte 1989).

Numa carta que enviou a 14 de Maio de 1953 ao seu amigo Alberto de Serpa e onde reflecte sobre a dureza da vida, o diarista, num aparte colocado entre parêntesis, afirma que as lutas, os desesperos e os desgostos da sua vida só os vai “deixando transpirar nas alusões secretas” (Régio 2000^a: 248) dos seus livros.

Para além da evidente alusão à função catártica da arte – capaz de libertar o sujeito das suas lutas e dos seus desesperos e desgostos, neste desabafo ao amigo podemos descortinar a consciência da incompletude das revelações que o Autor vai deixando “transpirar nas alusões” dos seus livros. É-nos

também possível perceber que essa consciência se estende ao carácter “secreto” que permanece sempre para além da(s) revelação(ões).

Olhando ainda para a concepção de Arte como a expressão do mais humano e do mais íntimo do sujeito criador, falta-nos destacar um ponto fundamental da poética regiana – a expressão. Recordemos que, segundo o Autor, no domínio da arte, a emoção (provinda da parte mais sensível do homem) só existe mediante a expressão que a revela¹⁴⁵. Deixemos a reflexão sobre este conceito para o capítulo seguinte, em que estará em foco a problemática da forma (literária).

Mas não o faremos antes de esclarecer que seria incorrecto e injusto referir que Régio equaciona a questão que estamos a tratar apenas no âmbito restrito do sujeito criador. Recordemos que, no artigo em que traça as linhas mestras do que virá a ser o presencismo, ele escreve: “A finalidade da arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética.” (Régio 1977: 46).

6.2.1. A problemática da forma literária

“Escrever bem já quase é pensar bem, e daí a agir bem não há muita distância.”
Thomas Mann

“Sim, amo a *beleza da forma!*” (Régio 2000^a: 66) – desabafa o diarista a 31 de Julho de 1937. Não é surpreendente esta afirmação de amor num escritor que sempre valorizou a emoção artística¹⁴⁶. Se esta afirmação não é surpreendente, a verdade é que o diário nos fornece um importante conjunto de informações sobre a questão do estilo – nomeadamente no que se refere às considerações do escritor e crítico José Régio sobre o seu próprio estilo.

Na verdade, os apontamentos diarísticos de Régio confirmam a sua clara preocupação com a expressão artística, a qual, como se sabe, foi uma das pedras de toque da estética presencista e, mais especificamente, regiana. É, pois, vasta a produção crítica / ensaística deste fundador e director da revista *Presença*. A preocupação com a crítica e com a expressão artística é efectivamente profunda, como se vê pelo plano de obras que o Autor sonha realizar. A 5 de Maio de 1953, Régio inclui nesse plano / programa as obras “**Compreensão e Crítica:** ensaio sobre as relações da arte e da crítica, teoria da crítica compreensiva;” e “**A Expressão Artística:** refundição e desenvolvimento de *Em torno da Expressão Artística*,” (Régio 2000^a: 248). Se é verdade que tal projecto não foi concretizado, não é

¹⁴⁵ Sobre esta problemática, leia-se o artigo “José Régio e o problema da expressão artística” de Fernando Guimarães, publicado no *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, número comemorativo do centenário do nascimento de José Régio.

¹⁴⁶ Nesta valorização da emoção artística se opõe conscientemente Régio a José Marinho. Num apontamento do diário, o poeta de *Fado* considera que “o que é verdade é que ele [Marinho] considera a emoção artística e a emoção puramente humana – formas inferiores da Emoção” (Régio 2000^a: 38).

menos verdade que o labor crítico do autor de *Em torno da expressão artística* nos deixou, disperso por revistas e jornais, por criações literárias e por textos de carácter autobiográfico, um grande e rico acervo de material que justifica a seguinte apreciação de Eugénio Lisboa:

“Ninguém da sua geração – e muito poucos das gerações anteriores ou posteriores – mostrou possuir, no elevado grau exibido pelo autor de *Em torno da expressão artística*, as características eminentes que fizeram dele um dos mais bem apetrechados e penetrantes críticos da nossa história literária e um dos nossos escritores mais bem dotados para um ensaísmo genuinamente autónomo e de *démarche* perfilhadamente científica. (Lisboa 1994: IV).

Como acima salientámos, os textos de *Páginas do diário íntimo* são pródigos em anotações e reflexões sobre o estilo conseguido ou desejado pelo criador da sublime *Benilde*. Neste domínio é relevante o facto de o diarista se referir ao estilo que deseja alcançar como a um sonho:

“Sonho:

Uma arte em que as palavras fossem as rigorosamente justas, próprias, adequadas, – e ao mesmo tempo inesperadas e sugestivas. Uma combinação imprevista de palavras vulgares. O rigor científico, a precisão ascética, – e o indefinido e rico da música. A simplicidade que nada sacrifica da densidade, da subtilidade... e do perigo.” (Régio 2000^a: 119).

A questão da palavra, instrumento de expressão do artista literário, impõe-se como pedra angular do próprio edifício literário. No dizer de Paula Lima,

“a palavra é o material do artista – é com ela que ele «constrói», que dá forma à «matéria»; é por meio dela que ele encontra a sua «expressão». Daí que a palavra esteja sempre na sua mira, que ele prossiga constantemente procurando descobrir-lhe as potencialidades, desconfiando embora das ciladas em que ela o pode fazer cair.” (Lima 1999: 136).

Régio concebe a criação artística como uma “construção” (a reiterada comparação da escrita com a arquitectura corrobora esta acepção da arte literária). No terceiro volume d’ *A velha casa*, o “mestre” Ricardo Abrantes torna bem claro que “Uma verdadeira obra é uma lenta construção. Poderá ser rapidamente escrita: é que teve incubação longa.” (Régio 1980^b: 234). Considerando que todo o verdadeiro criador literário é um ser superior e inspirado (um ser genial), Régio realça também o papel que o esforço e o trabalho desempenham na construção da obra literária. Assim, no ensaio “A Expressão e o Expresso”, ele assegura que “todos os artistas sabem que também são artífices, todos criadores que também são experimentalistas. Do perfeito equilíbrio entre estes dois agentes – a inspiração e a técnica – nasceria a obra perfeita.” (Régio 1980^d: 94).

Olhando para a citação de *Páginas do diário íntimo* que se encontra acima, salta-nos à vista a afirmação da imperiosa necessidade da palavra justa. A forma justa é, como bem notou Eduardo Prado Coelho, uma das ideias centrais da estética regiana¹⁴⁷ e, mais amplamente, presencista. Este ensaísta esclarece a duplicidade semântica do adjectivo “justa”: por um lado, é necessário que a expressão “se

¹⁴⁷ Em “Introdução a uma obra”, Régio, a propósito do seu estilo, regista a “tendência para a depuração classicizante” (Régio 1969: 128). E acrescenta: “Fundir a escultura e a música, a simplicidade e o relevo, a palavra mais justa e a mais original, (costumava dizer ele [Régio] depois, e sem esgotar o que pretendia dizer) eis uma sua utópica aspiração... Bem utópica, decerto.” (Régio 1969: 128).

ajuste (no sentido técnico) ao conteúdo que a preenche” (Coelho 1979: 140); por outro, é necessário que essa expressão “faça justiça (no sentido ético) à superioridade que vem testemunhar.” (Coelho 1979: 140-141). E, confirmando as suas asserções, o crítico cita uma passagem de *Páginas de doutrina e crítica da «presença»*, onde Régio afirma a necessidade de uma complexidade de expressão em que “fatalmente se *espelhe* a complexidade de uma alma profunda” (Coelho 1979: 141).

Régio concebeu a Arte, já antes o dissemos, como una. É, nesta perspectiva que ele busca (ou sonha com) um estilo que unificasse as riquezas de cada uma das artes; um estilo de unificação de diferentes possibilidades artísticas; um estilo conseguido com a contribuição das mais-valias de cada uma das artes. Trata-se, como o Autor reconhece, de um ideal: “ideal mais permanente do meu estilo: Fundir, na frase, a arquitectura e a música, o rigor e a fantasia reveladora.” (Régio 2000^a: 165). É um ideal que visa uma simplificação de processos para alcançar um efeito máximo. Nas palavras do prosador d’ *A velha casa*, o seu “Ideal de artista” é “Dizer o máximo, com o máximo relevo e originalidade máxima, num mínimo de palavras e na máxima simplicidade.” (Régio 2000^a: 281).

O paradoxo é apenas aparente: quanto maior a simplicidade de processos maior a complexidade de efeito, quanto maior a simplicidade da palavra, maior o seu valor semântico; quanto mais simples a forma, mais rico o conteúdo.

Lastimando a incompreensão que o rodeia, no caso concreto no que se refere às críticas feitas a *As raízes do futuro*, Régio escreve:

“Continuam a louvar a minha poesia pelo seu aspecto dramático, violento, gesticulante, por vezes declamatório, (porventura esquecendo o que nela haja de mais rico e secreto) para mais ou menos darem como enfraquecimento, como decadência, como minoração, aquilo que justamente mais procuro hoje: a simplicidade, a sobriedade, a subtilidade, a força discreta, a densidade contensa.” (Régio 2000^a: 124).

Verifica-se uma inequívoca insistência na valorização de um estilo sóbrio e rigoroso. Falando da *Benilde*, numa carta a António Sérgio, o dramaturgo insiste: “A recusa do supérfluo e o amor da expressão rigorosa têm-se-me imposto muito prementemente nos últimos tempos.” (Régio 2000^a: 101-102). Três meses depois, o diarista retoma os seus papéis para registar a alegria pelo facto de esta obra estar para ser levada à cena pela Companhia do Nacional e, numa passagem autocrítica, afirma:

“Como quer que seja, eu penso, hoje, que é uma obra que se aproxima da obra-prima: pela densidade e complexidade na simplicidade, pela verdade humana na singularidade das situações e dos caracteres. Pouco simpático deve ser pensar eu assim numa obra minha; – mas é o que penso, ou antes: o que sinto.” (Régio 2000^a: 102).

A verdade é que Régio é um escritor multiforme, obedecendo, na sua perspectiva, à sua múltipla personalidade. Assim, Régio não só se expressou literariamente servindo-se dos vários modos e de diversos géneros literários, como também cultivou vários estilos quer em textos genologicamente distintos, quer em textos com as mesmas características de género. A realização de uma vasta obra implica, para um escritor verdadeiramente original – como Régio –, a prática de vários

estilos. Da existência de vários estilos nas suas obras nos dá conta José Régio ao longo das páginas do seu diário. Por exemplo, a 20 de Janeiro de 1948, reflectindo acerca da linguagem de *As raízes do futuro*, declara:

“Toda a linguagem é, ali, consciente e voluntária. Pode-se dizer, talvez, que no livro há vários estilos: Um para as análises psicológicas, outro para a descrição de paisagens ou interiores, outro para as cenas animadas, etc. claro que há, porém, algo de comum a eles – e algo de importante – que vem de todos serem, afinal, o meu estilo. O que procuro é, geralmente, a simplicidade na densidade, e a justeza do termo.” (Régio 2000^a: 114).

O cultivar de vários estilos¹⁴⁸ obedece ao primado da procura da palavra justa a que já atrás nos referimos. Régio busca uma palavra que seja capaz de reflectir, ou evidenciar, toda a complexidade do sujeito criador. Esta palavra, como veremos no último capítulo deste trabalho, não é (no mínimo) fácil de encontrar. Referindo-se ao poder das palavras, numa carta a José Marinho, Régio considera que “Geralmente, só tem uma forma de beleza equilibrada e plasticamente perfeita quem só tem meia dúzia de sentimentos, de sensações e de pensamentos – bem definidos e bem *perto das formas*, se isto diz alguma coisa”. E, no seguimento do texto, apresenta o caso oposto, que ocorre “quando o sentimento abranda, quando as sensações requintam e se complicam, quando o pensamento domina – a forma é inquieta, vacilante como uma chama, e sofre do esforço de dizer coisas longínquas e superiores.” (Régio 2000^a: 40).

Régio, que sempre se considerou um artista complexo e multiforme, lutou com as palavras (como Jacob com o Anjo), na busca infundável de uma expressão absolutamente justa, capaz de revelar, com rigor e originalidade, toda a riqueza multiforme de um sujeito complexamente superior – o artista. Já antes (no quinto capítulo), afirmámos que a escrita diarística, sendo uma prática importante para a revelação do eu, não consegue atingir de forma definitiva esse objectivo – o de revelar plena e completamente o homem/escritor. A questão que agora se levanta é saber se essa revelação será possível realizar-se na e pela criação de obras literárias, mais concretamente, de obras ficcionais, nas quais o criador literário se revela pela criação de outros, as suas personagens.

¹⁴⁸ Régio manifesta clara consciência da sua natural predisposição para o cultivo de diferentes formas de expressão artística, como as palavras que escreve na “Introdução a uma obra” evidenciam: “A pura verdade é nunca ter ele [Régio] julgado poder ou dever cingir-se ao cultivo dum só género literário.” (Régio 1969: 127). Mais à frente, o autor deste texto autocrítico afirma a “sua inclinação para vários estilos: Pois julgo poder verificar-se que o seu estilo varia da poesia para o romance e a novela; do romance e da novela para o ensaio; e do ensaio, novela ou romance para o teatro.” (Régio 1969: 128). E acrescenta ainda: “Às vezes, no mesmo livro (ver, por exemplo, *As raízes do futuro*) se poderá, talvez, achar exemplos dum estilo didáctico ou de ensaio e análise, dum estilo narrativo, dum estilo de evocação ou sugestão poéticas, e, naturalmente, dum estilo adaptado às necessidades do diálogo.” (Régio 1969: 128).

6.3. A Arte como forma de *revelar-se pelo Outro, ou da arte de outrar-se*

“[...] a tua obra é muito mais atrevida que tu!”
José Régio

Guardámos para último ponto deste sexto capítulo aquela que, de momento, é a mais pertinente questão, tendo em conta que o nosso estudo coloca como problemática de fundo a possibilidade do Homem-Régio se poder revelar através da sua escrita – com particular destaque, naturalmente, para a escrita autobiográfica. A questão que agora colocamos é, na verdade, saber se essa revelação se dá de forma privilegiada, não nas obras de carácter autobiográfico, mas nesse magnífico acervo de obras literárias afanosamente produzidas. É que esta possibilidade de a revelação de si se encontrar nas obras literárias é-nos adiantada pelo próprio José Régio, quando afirma “Eu quase já tenho ousado dizer tudo; – mas só indirectamente, através da criação artística. A arte ainda é o meu meio de confissão mais próprio; de confissão e de libertação.” (Régio 2000^a: 82).

A menos de uma dezena de anos da data da sua morte, o poeta de *Mas Deus é grande* explicita nas páginas do seu diário que aquilo que dentro de si “acontece – a obsessão do aproximar-se a velhice e a morte; o desgosto cada vez maior dos homens, de mistura com uma benevolência e uma caridade não menos reais por complexas; etc., etc.” – só através da criação literária lhe é “natural confessá-lo” (Régio 2000^a: 352). Antes desta passagem, o diarista tinha precisamente reflectido sobre a impossibilidade de, num diário, “dizer *tudo*” (Régio 2000^a: 82)¹⁴⁹. Em Portalegre, a 12 de Novembro de 1957, reflectindo sobre o pouco que de si diz no diário, o autor de *Biografia* acaba por apontar uma razão de fundo que ele traduziu nas seguintes palavras:

“Quem bastante se exprime noutras obras (e o que me constrange num diário é não ser *uma obra*, pois tenho o senso artístico da *obra*) terá muito a dizer num diário? Talvez, se quisesse dizer directamente, através do particular, o que nas obras de arte diz sob forma artística... isto é: sob imagens, símbolos, alusões secretas, personagens... Mas isso, geralmente o não quero eu; ou raramente quero, ou posso.” (Régio 2000^a: 317).

A expressão final “ou posso” patenteia a convicção regiana de que, como artista, o sujeito (o próprio Régio) é forçado a realizar aquilo que lhe dita a sua natureza profunda, o seu génio ou o seu demónio, ou ainda, nas suas palavras, a sua «Sombra» (Régio 2000^a: 37). O dramaturgo d’*O meu caso* volta à questão que temos vindo a abordar a 19 de Dezembro de 1964, quando, estando em Portalegre, reflecte sobre o gosto de falar de si. Mais uma vez corrobora a afirmação de que gosta de falar de si não de uma forma directa mas, tão só, “através duma *obra literária*” (Régio 2000^a: 362). Nesta entrada

¹⁴⁹ É evidente que afirmações deste género nos remetem para a problemática da sinceridade presente no projecto diarístico. Já antes, aquando da classificação genológica do diário, nos referimos a esta questão. Além do mais, acresce que o próprio projecto de Régio releva, desde o primeiro momento, de um compromisso de sinceridade – “Só uma coisa quero para a minha Arte” – afirma peremptoriamente o jovem diarista em Coimbra – “Que ela seja eu *em corpo e alma*. Nenhuma outra regra lhe imporei, porque quero ser absolutamente sincero.” (Régio 2000^a: 29-30). Eis a clara manifestação de um projecto; eis um exigente programa literário.

diarística, torna ainda mais explícita a razão de fundo que o leva a preferir a confissão indirecta – feita pelo recurso à criação literária – em detrimento de uma confissão directa, como aquela que o diário possibilita (ou possibilitaria):

“A dificuldade quase invencível que tenho em manter um diário – é que, gostando muito de falar de mim, gostando demasiado, me não interessa, todavia, falar *directamente* de mim senão através duma *obra literária*. Mas um Diário não é uma obra literária; ou os Diários que o são deixam de ser Diários. Quando, numa *obra literária*, falo de mim – directa ou indirectamente – já simplesmente falo de *um homem*. Escrevo *eu*, mas estou escrevendo *na terceira pessoa*. Salta isto à vista em muitos dos meus poemas, e não deixa de ser verdade quando não salte à vista.” (Régio 2000^a: 362)¹⁵⁰.

Esta atitude de valorização da expressão de si através da expressão artística gera uma outra atitude tipicamente regiana: o aproveitar a vida para a arte. Já a 5 de Março de 1923, o jovem estudante coimbrão manifesta esta atitude ao registar no seu diário o seguinte apontamento: “Acabo de receber um postal do Barreira. É pungente e grotesco. Um bom tipo, aquele, para uma das minhas novelas de análise.” (Régio 2000^a: 29). A afirmação mais cabal desta atitude é-nos apresentada a 22 de Outubro de 1946. Nesta data, Régio retoma a escrita do diário e, reflectindo sobre a razão do desinteresse por um diário seu, considera que este desinteresse provém da sua natureza artística. Como já citámos anteriormente: “Tendo, como artista, a ordenar, a escolher, a preparar e cultivar até os sentimentos, impressões, emoções e pensamentos mais sinceros. Em suma: Tendo a *aproveitar-me* para a minha criação artística.” (Régio 2000^a: 81). Mais tarde, quando Régio já havia ultrapassado os sessenta anos, mantém-se fiel a esta atitude, como se constata pela reflexão que faz a propósito de uma sua estada, relativamente longa, em Lisboa. Avaliando essa permanência na Capital, apenas considera como positivo o facto de poder acumular “impressões, observações, sentimentos e reflexões que poderão vir a servir ao escritor.” (Régio 2000^a: 362).

Para Régio, a Arte, a criação artística, permitindo a confissão indirecta, feita em “alusões secretas”, é, então, a forma mais natural de confissão. Porém, o mesmo Régio, em *Páginas do diário íntimo*, obriga-se a fazer (ele usa a conjugação perifrástica “devo fazer”) “uma confissão penosa: A ideia de algum dia vir a publicar este diário – nunca me esquece enquanto o escrevo. Por isso nem nele chego a dizer tudo: Talvez só um bocadinho mais do que nas minhas cartas ou nos meus livros” (Régio 2000^a: 160). Eis que, contrariamente ao que havia referido (como vimos antes), Régio vem postular que o seu diário é mais revelador – “um bocadinho mais” – que as suas cartas e as suas obras literárias. Bom, se olharmos com atenção, o Autor introduz um discurso modelizante, instaurando a dúvida, pelo recurso ao advérbio “talvez”. Régio (como sempre) afirma para, de seguida, duvidar do que antes afirmara. Este constante vaivém¹⁵¹ (este ser como as ondas do seu mar vilacondense) é uma das

¹⁵⁰ Este registo diarístico continua com mais uma contundente e amarga crítica à “estupidez”, à “desatenção” e à “má vontade dos camaradas literatos ou críticos” que, na opinião do diarista, nada vêem deste fenómeno.

¹⁵¹ O terceto final do último soneto de *Biografia* contém as exclamações: “Venho e vou...! venho e vou...!, sempre!” (Régio 1978^a: 180)

características estruturantes do pensamento e da escrita de José Régio. Esta verdade tem sido sistematicamente afirmada por Eugénio Lisboa nos vários textos que escreveu sobre o poeta do “Cântico Negro”. Segundo este crítico, esta atitude inscreve-se numa ampla leitura da obra regiana elaborada a partir do conceito de ironia¹⁵². Como afirmou Jaime Franco “a verdadeira ironia brota da visão compreensiva dum conflito perpétuo, da apreensão simultânea de aspectos adversos em actividade...” (Régio 1982^b: 64). Comentando a concepção de ironia apresentada por Jaime Franco em *jogo da cabra-cega* (concepção à qual a citação acima apresentada se refere), Eugénio Lisboa, no estudo *José Régio: a obra e o homem*, volta a reflectir sobre a presença da ironia na obra regiana (tema, aliás, que trabalhou com grande profundidade), e aponta como “ponto nevrálgico” dessa mesma concepção “a ausência de solução” (Lisboa 1986: 154). Esta ausência de solução não é, contudo, impeditiva da busca de solução.

“Mais me procuro, pois, mais me vou errando.” (Régio 1978^a: 62) – afirmou o Poeta. Mas nunca desistiu de se buscar e de se dar aos outros. Trata-se, como já antes aludimos, de um dar-se de forma indirecta. Recorde-se que já em duas citações de *Páginas do diário íntimo* acima apresentadas se fala de “alusões secretas”. A obra regiana é um palco¹⁵³ onde o Autor se vai expondo. Mas um palco cheio de recantos que se vão descobrindo progressivamente. Sendo um palco cheio de recantos, não é possível ter uma percepção completa a partir de um único ponto de vista. O sujeito que escreve e que, escrevendo, se vai revelando, move-se e apela ao movimento interpretativo do leitor. É ainda um palco cheio de biombos que, como na técnica das sombras chinesas, permitem adivinhar uma outra realidade, mas não a dão a conhecer senão parcialmente. Em *Páginas do diário íntimo*, o Poeta confessa o prazer em caricaturar, em deformar o original – metaforicamente apresentado pela imagem do “menino que, pegando no seu próprio retrato, se pusesse com um lápis a tornar os olhos maiores, a acrescentar os ombros, a desenhar um capacete de guerreiro na cabeça, e fazer um bigode sobre a boca infantil... Os meus versos são um pouco isto, são até muito isto.” (Régio 2000^a: 51-52). Trata-se, evidentemente de mascarar; mas também de fazer sobressair traços caracterizadores – é o movimento de ocultar aos olhos que apenas olham, para mostrar àqueles que são capazes de ver.

¹⁵² A ironia é um conceito claramente valorizado na literatura da modernidade. Em *A ironia romântica* de Maria de Lourdes Ferraz, podemos ler:

“Se já reconhecemos que a «verdade» do ironista não é uma verdade acabada, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou conflito consigo própria, não surpreende que o lugar privilegiado para a expressão verbal da ironia seja a literatura, lugar, por excelência, da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão.” (Ferraz 1987: 29).

¹⁵³ Régio é “construtor” de uma obra multiforme e intrinsecamente híbrida. Nos seus textos poéticos ou narrativos manifesta-se a presença de uma natureza profundamente inclinada para a dramatização. Na verdade, há em Régio uma propensão natural (subliminar, mesmo) para a manifestação teatral, à qual já David Mourão-Ferreira se referiu a propósito dos *Poemas de Deus e do Diabo*. (Mourão-Ferreira 1960: 57).

A estes processos antagónicos de ver se refere o Autor num trecho de uma carta a Abel Almada, que transcreve para as suas *Páginas*. Aí, encontramos uma reflexão sobre os dois caminhos que Régio vê abrirem-se diante de si: o da “sinceridade absoluta” e o da “mentira intencional”. As palavras endereçadas ao companheiro coimbrão são as seguintes:

“O à-vontade na vida – eis um dos meus sonhos: uma das minhas projectadas conquistas, e um dos meus meios de revelação. Ora eu achei dois caminhos para chegar a este à-vontade: O primeiro, humanamente mais belo, é a sinceridade absoluta: uma sinceridade tal, que toda a gente sorria julgando que estamos a fingir. O segundo, artisticamente mais belo, é a mentira intencional: uma mentira que encobrindo aos olhos que só olham, descubra aos olhos que vêem. A ironia, o sarcasmo, a *blague*, o símbolo, a parábola – cabem todos dentro desta mentira...” (Régio 2000^a: 52)

Recorde-se agora – para termos uma percepção clara – que em vários momentos Régio insiste na valorização da sua natureza artística, o que naturalmente nos leva a considerar que a opção regiana tenha recaído sobre este segundo caminho. Nesta linha bastará recordar os versos do poema “Improviso corrigido”:

Se minto? Quantas vezes!
Mas em palavras. [...]
[...]
Se minto?... Minto, pois!
Mas nas orais palavras que vos digo,
Não nas que entoo a sós comigo,
E em que enfim deixo de ser dois.
[...]
Se minto?... Minto! É regra de viver.
Mas não quando, poeta, me desnudo,
E a mim me visto de inocência, e a tudo. (Régio 1984^b: 85)

E o poema termina com um claro desafio ao leitor: “Venha quem saiba ver! / Venha quem saiba ler!” (Régio 1984^b: 85). Este apelo ao leitor é uma linha temática que atravessa a obra regiana; em “Exortação ao meu Anjo”, por exemplo, o sujeito poético termina com o enfático pedido “Desvenda os alçapões dos meus escritos / E arranca à terra que me esconde os mais secretos dos meus gritos” (Régio 1981^b:152). Este desafio decorre naturalmente da forma peculiar como Régio constrói a sua revelação. Tal como Cristo, Régio quer permanecer misterioso (não pode ser de outro modo). Tal como Jesus, Régio é o poeta que, apesar das suas manifestações dramáticas, “se fecha com os seus mistérios, e se reserva com os seus tesoiros, só erguendo a ponta do véu aos olhos dos escolhidos” (Régio 1983^a: 99).

Ainda bem jovem, já Régio confidenciara ao seu diário: “Às vezes, as minhas *blagues* são as máscaras de quem precisa de ser sincero...” (Régio 2000^a: 31). Esta atitude é a concretização de um dar-se com uma generosidade comedida. Podemos dizer, como Eugénio Lisboa, “Régio entrega-se (com relutância, com pudor¹⁵⁴, fustigando-se, mascarando-se, «fingindo-se», assegurando que, no

¹⁵⁴ Exemplo elucidativo deste pudor é-nos dado nesse lúcido texto de auto-análise intitulado “Introdução a uma obra”, no momento em que o autor confessa o seu “doloroso constrangimento de assim se ver exposto” (Régio 1969: 109-110).

fundo, não é – de facto – de si que se trata) ” (Lisboa 1980: 61). Noutra passagem, este mesmo estudioso da obra regiana acrescenta:

“Régio é sincero mas a sua sinceridade é complicada, mediata, plural. Como Pessoa, como Shakespeare, como os poetas, Régio é sincero como quem finge. A apresentação do seu «eu» produz-se por uma multiplicação de reflexos que nos atingem a todos nós. O objecto (ele?) coloca-se entre espelhos paralelos e desencadeia imagens até ao infinito. Confessa-se como quem *se* esconde e *nos* revela” (Lisboa 1980: 63).

Pode este discurso confundir-nos – nomeadamente se nos recordarmos do seu projecto de sinceridade tão veementemente afirmado (veja-se uma das notas que apresentámos acima). Mas é que ser sincero e dizer a verdade são coisas perfeitamente distintas, mormente quando a verdade que se quer dizer é, não só a verdade sobre si mesmo, como também, através dessa, a verdade humana – a sua e a de todos os homens. Note-se que, após ter afirmado “quero ser absolutamente sincero”, Régio acrescenta “Expressar, como todos esses Grandes que eu amo, o eterno Sofrimento dos homens, é o meu único Sonho.” (Régio 2000^a: 30).

Como explicita Eugénio Lisboa, Régio sente o desejo de, à maneira de Unamuno, converter o seu eu numa categoria transcendente, universal e eterna (Lisboa 1980: 66). Este assíduo e profundo crítico da obra regiana insiste nesta ideia. Nas suas palavras, “o egotismo é a via suprema – é mesmo a única – de se chegar aos outros. Descubro-me, logo existes” (Lisboa 1980: 62), porque “o «Eu», em arte, é sempre plural” (Lisboa 1980: 61).

Régio, sabemo-lo bem, decide buscar-se e confessar-se desde a primeira obra. Mas, e acompanhando ainda o pensamento de Eugénio Lisboa, fá-lo seguindo um percurso “cauteloso, lento, sibilino, irónico, assintótico – em direcção à *verdade* (possível).” (Lisboa 1980: 65). Porque nunca o autor de *Há mais mundos* se iludiu; ele sempre disse: “a Verdade Absoluta escapa-nos.” (Régio 2000^a: 107).

Por outro lado ainda, a urgência de confissão entra em conflito com um profundo pudor; uma profunda consciência de si e da preservação de si, guardando no mais recôndito silêncio os seus segredos. Numa carta a Alberto, o dramaturgo d’ *O meu caso* confia ao seu amigo, que considera ser como um irmão, que até este ignora as “lutas, desesperos, desgostos” (Régio 2000^a: 248) pelos quais Régio teve de passar para abraçar uma vida de renúncia. Numa espécie de aparte, acrescenta: “porque o abafá-los comigo (só os deixando transpirar nas alusões secretas dos meus livros) é uma das particularidades da minha natureza, se não uma das condições da minha renúncia, ou das imposições do meu destino.” (Régio 2000^a: 248). E o diarista conclui o registo desse dia afirmando que “Decididamente, há particularidades da minha natureza e recantos da minha biografia que prefiro fiquem desconhecidos de todos. De todos... para sempre.” (Régio 2000^a: 249).

Na verdade a posição de Régio a propósito da confissão é um estar-à-beira-do-abismo: de um lado, a tremenda sensação de que, a qualquer momento, tudo pode acontecer, do outro, o constante

controlo de modo a que não aconteça esse tudo-pode-acontecer. Assim, o salto final é constantemente adiado (dá-se – ou dar-se-á – apenas na morte; mas disso falaremos no capítulo seguinte). Deste adiamento (por vezes enervante) se gera essa “interminável e peculiar confissão” (Lisboa 1986: 139).

7. A Loucura, o Silêncio e a Morte – a síntese (im)possível, ou a queda da última máscara

Do que dissemos nos capítulos precedentes é fácil concluir, desde já, que não há, em/para Régio, a possibilidade de um síntese absoluta. Por isso, a nossa tentativa de concluir este estudo joga com o aparente paradoxo: a síntese possível é a síntese impossível, ou melhor, é a impossibilidade da síntese. Régio, já Eugénio Lisboa o afirmou reiteradamente, foi, contudo, incansável na busca de explicações cada vez mais completas e verdadeiras para os seus dramas profundos, os quais, graças a essa sua profundidade, são também os dramas de todo o homem.

Na perspectiva que desenvolveremos, essa busca culmina na tríade que colocámos como título deste capítulo: Loucura, Silêncio e Morte.

7.1. A Loucura como “logos” epifânico ou a dialéctica entre o rosto e a máscara.

“É que a máscara sobreposta à cara lentamente acaba por a penetrar”
José Régio

Não apresentamos uma definição de loucura. (Loucos sim, Mas não tanto!) Não podemos, contudo, calar um desabafo: o estudo da concepção de loucura ao longo da literatura portuguesa daria um interessantíssimo estudo que não está obviamente no âmbito deste trabalho de investigação. Também não está, naturalmente, nas nossas intenções estudar este tema sob o ponto de vista da psicologia ou da psiquiatria. Navegaremos no mar da literatura, ainda que cientes que nele desaguardam águas de muitas ciências.

É, pois, nosso objectivo apresentar uma leitura global e globalizante da obra regiana perspectivada através do tema da loucura, concebida como logos, conferindo particular destaque às obras de carácter intimista e, mais precisamente, a *Páginas do diário íntimo*.

Começemos por entender “logos” na sua dupla acepção de palavra ou discurso exterior e de pensamento ou discurso interior, como conceito ou ideia (Peters 1983). Mantemos sempre associado a logos o carácter de luminosidade, isto é, de elemento revelador – o que em inglês se designa por *enlightment*. Poderíamos acrescentar o adjectivo epifânico com o qual, mesmo que um pouco tautologicamente, queremos reforçar a ideia de que a loucura é – ou será? – para o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* a palavra ou o pensamento da revelação.

Deixemos o pórtico e entremos... Onde? Provavelmente num louco labirinto do qual só o engenhoso Dédalo nos poderá resgatar. Mas, corajosos, entremos... E, para nossa segurança, tomemos como cicerone a própria Loucura.

Diz a Loucura, nas palavras de Erasmo de Roterdão: “Não preciso de vos dizer. Revelo-me, como dizem, pela frente e pelos olhos, e se alguém me quisesse tomar por Minerva ou por Sofia, desenganá-lo-ia sem falar, já que o rosto não mente porque é o espelho da alma.” (Erasmo 1982: 16).

A problemática do rosto é estruturante na obra regiana, conduzindo-nos ao centro de mais um conflito essencial – o rosto *versus* a máscara. Nesta dualidade se evidencia a modernidade da poética de Régio, que, por um lado, se traduz numa busca óptica da identidade e da verdade absolutas, e, por outro lado, esbarra com a verdade plural e com a identidade múltipla¹⁵⁵ de um rosto onde sucessivamente se vão sobrepondo máscaras (Galhoz 1996: 59).

Num estudo sobre a máscara, Lévi-Strauss aponta como primeira e fundamental característica do mundo das máscaras, a reciprocidade. Assim, cada máscara define-se em relação e em oposição a outra(s) máscara(s), uma vez que não contém em si todo o seu significado. É preciso estar atento à complexidade que este mundo instaura (Simões 2000: 37). Esta complexidade ganha novas proporções quando as máscaras, como dissemos, se sobrepõem.

Recordemos a este respeito, e como um exemplo entre muitos possíveis, o soneto “Baile de Máscaras”, incluído em *Biografia*:

“Continua tentativa fracassando,
Minha vida é uma série de atitudes.
Minhas rugas mais fundas que taludes,
Quantas máscaras, já, vos fui colando?

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando
Meus verdadeiros vícios e virtudes.
(– E é a ver se te encontras, ou te iludes,
Que bailas neste entrudo miserando...)

Encontrar-me? iludir-me? ai que o não sei!
Sei mas é ter no rosto ensanguentado
O rol de quantas máscaras usei...

Mais me procuro, pois, mais vou errando.
E aos pés de Mim, um dia, eu cairei,
Como um vestido impuro e remendado!”

(Régio 1978^a: 61-62)

¹⁵⁵ Sobre a identidade, Lévi-Strauss afirma:

“Nunca tive, e ainda não tenho, a percepção do sentimento da minha identidade pessoal. Apareço perante mim mesmo como um lugar onde há coisas que acontecem, mas não há o «Eu», não há o «mim». Cada um de nós é uma espécie de encruzilhada onde acontecem coisas. As encruzilhadas são puramente passivas; há algo que acontece nesse lugar. Outras coisas igualmente válidas acontecem noutros pontos. Não há opção: é uma questão de probabilidades.” (Lévi-Strauss 1989: 14).

Eis um exemplo da busca obsidiante do eu pelo eu. Um acto de constante procura e nunca de encontro pleno, pois cada novo rosto que se descobre acaba por se revelar mais uma máscara. Este caminhar é, portanto, uma incerteza infinita, apesar da nudez tão friamente exposta ao longo da vasta produção poética. Procurar-se e encontrar-se instauram-se como forças que se repelem, que se movem em direcções opostas, na esperança de que, um dia, os opostos se encontrem.

Há um desejo de confissão plena que atravessa a obra (e a vida) do autor d' *A velha casa*. Porém a esse desejo opõe-se o jogo irónico da mentira, da qual o sujeito não logra libertar-se – como já atrás referimos. Repare-se que o próprio sujeito lírico hesita entre o saber se o seu esforço visa “encontrar-se” ou “iludir-se” no baile de “entrudo miserando” que é a vida humana. Revelação e mentira entram numa dinâmica assintótica. Quer isto dizer, fazendo aqui uso do termo importado da geometria, que a distância entre os dois termos tende para zero, mas o encontro só será possível no infinito (Lisboa 1986: 35).

Também em teatro Régio tratou este assunto. Fê-lo em vários textos. *Três Máscaras* é, como o título sugere, um dos mais significativos no que se refere à dualidade máscara / rosto. Analisando esta “fantasia dramática”, classificação genológica que o próprio Autor adianta como subtítulo da obra, Manuel Simões considera que “o tema de *Três Máscaras* é o da identidade procurada através da tentativa de dissolução da *persona*, isto é, do «eu» empírico e existencial reconhecível numa trama de relações sociais.” (Simões 2000: 37).

A acção dramática desenrola-se “durante um baile de segunda-feira de Entrudo, numa casa elegante da capital”, e coloca em cena três personagens: Columbina, Pierrot e Mefistófeles. A luta entre o bem e o mal é desde logo sugerida no nome das duas personagens masculinas que, digamos, procuram seduzir Columbina. Contudo, interessa-nos ver, neste momento, como a máscara, ao mesmo tempo que esconde o rosto, possibilita a estas personagens colocar a nu a sua verdade mais íntima. Tomemos como exemplo as palavras de Pierrot que, depois de afirmar “Se hoje me sinto leve... livre... poderoso... é que trago esta cara pintada” (Régio 1980^a: 24), se dirige a Columbina para lhe explicar: “Porque me estou a confessar. Porque esta noite, se vim esta noite a este baile de máscaras, se te encontrei esta noite, Columbina, foi para isto: para ser nu como a verdade, assim mascarado. A minha verdade fugiu do poço esta noite de Entrudo...” (Régio 1980^a: 25). E mais tarde acrescenta que “Foi preciso mascarar-me para dizer estas coisas uma vez na vida” (Régio 1980^a: 33).

Eis a dupla função da máscara: oculta e revela – função, aliás, partilhada com o espelho¹⁵⁶, objecto também recorrente na obra regiana e, mais vastamente, no Modernismo. Ela (a máscara) é metáfora do processo de transformação. Através dela se torna presente a figura do Duplo. Figura do

¹⁵⁶ Num artigo intitulado “Mário ou o Eu próprio – o Outro”, Piero Ceccucci analisa a concepção regiana do “Duplo” e enfatiza a ambivalência estrutural do espelho, na sua dupla função de meio que revela e engana, ao mesmo tempo. Esta duplicidade é, aliás, manifestada na abertura ao conhecimento da própria imagem, por um lado, e, por outro, no carácter ilusório dessa imagem, o qual leva o autor a atribuir ao espelho um “papel de ilusão” (Ceccucci 2000: 30).

Duplo que, na continuidade de alguns escritores do século XIX, os poetas modernistas, e particularmente Raúl Brandão, apresentam e desenvolvem nas personagens do Pierrot, do arlequim, do saltimbanco, do palhaço, que povoam os seus textos. A presença obsessiva destas personagens revela a vontade dos artistas nos darem deles mesmos e da condição da arte uma imagem deformante, um auto-retrato sarcástico, uma caricatura ao mesmo tempo burlesca e dolorosa. Estamos no domínio do jogo irónico de interpretação de si por si mesmo.

Em Régio, a transfiguração nestas personagens corrobora a concepção de poeta como ser incompreendido no meio da multidão. Não é por acaso que logo no nº 2 da revista coimbrã de que foi director, José Régio dobra o joelho diante de Charlot, que os outros vêem “como um actor que faz rir como qualquer” e que ele considera “inimitável e solitário.” (Régio 1927^a: 8).

O palhaço é então a figuração do poeta. Do mesmo modo, a recorrência à imagem do palco abre espaço à teatralização de si. O soneto “boneco desfeito” é um dos exemplos dessa insistente apresentação do eu num palco, como se de um “Clown” se tratasse:

“Surgiu no palco, um dia, um bailarino,
Surgiu soberbamente nu, – jogando
Nas mãos ágeis de *clown* e de menino
Cem máscaras rodando, rodopiando...”
(Régio 1978^a: 69)

A imagem do louco corrobora e dá maior amplitude a este jogo irónico de auto-interpretação. A Loucura é um ideograma no Modernismo. As manifestações de loucura, arquitectadas dramaticamente no espaço literário, ou mais amplamente artístico, constituem um fiável sismógrafo capaz de registar e reproduzir o estatuto dilemático da modernidade.

A loucura surge em Pessoa e em Mário de Sá-Carneiro, como resposta-fuga a um tempo e a um espaço dilacerantes – é a resposta à dolorosa experiência do nada. Judith Teixeira e António Botto cantam a loucura dos amores rubros. Mais tarde, ela ressurgiu em Al Berto, lacerado entre “um medo secreto de endoidecer” e uma entrega à loucura que o assola lentamente, e em Nuno Júdice, cujo lirismo oscila entre percepções alucinantes e alucinadas da realidade e uma consciência hiperatenta a essa mesma realidade.

José Régio, na linha dos homens de *Orpheu*, os que elevaram a loucura à grandeza de projecto de vida, afirma incessantemente a sua individualidade – valor que, a par do da originalidade com a qual está em estreita relação, constitui o ponto fulcral da poética regiana. Esta defesa acérrima da individualidade (e da originalidade) aparece inequivocamente associada à loucura, sua verdadeira arma para combater e aniquilar os apelos de servilismo que lhe são feitos. A oposição Eu / Outros é clara no famoso “Cântico Negro” (poema de todas as juventudes, como dirá o seu autor), no qual o sujeito poético opta, de forma incondicional, pela “Loucura” – significativamente registada com inicial maiúscula.

“Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tectos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...”
(Régio 1969: 58).

Esta é uma estrofe de sete versos, quatro dos quais são dedicados aos outros, tendo o eu-lírico, nos três últimos, centrado a sua atenção sobre si mesmo. Esta forma faz-nos pensar no sete como número da totalidade, no qual entram os quatro pontos cardeais – aqui associados aos outros – e os três divinos – que aparecem em relação ao Eu do poeta. “Eu tenho a minha Loucura” – grita o sujeito da enunciação lírica. É um grito de recusa. É também um caminho a percorrer, um projecto de solidão.

Não admira que ele termine o seu “Cântico” reiterando veementemente a sua posição de ser único – daquele que nasce do amor que há entre Deus e o Diabo – e de poder, por isso, escolher livremente o seu caminho.

“Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga «vem por aqui»!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se levantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei por onde vou,
- Sei que não vou por aí!”
(Régio 1969: 59).

Este é um celeberrimo exemplo. Mas poderíamos invocar outros (e realmente falaremos de mais alguns textos que nos parecem significativamente reveladores no que se refere a este tema). A escolha dos textos a convocar não é, contudo, fácil, uma vez que o tema da loucura assume no conjunto da obra regiana o carácter de isotopia. Entendemos este termo na linha de Umberto Eco, aliás citado por Carlos Reis e Ana C. M. Lopes. Assim, “Isotopia refere-se sempre à constância de um percurso de sentido que um texto exhibe quando submetido a regras de coerência interpretativa” (Reis 1998: 213).

Alargamos, como facilmente se constata, o conceito, aplicando-o à obra regiana no seu conjunto e não apenas a um texto particular. Queremos afirmar que a concepção de loucura como logos é uma linha temático-figurativa fundamental na construção de sentidos que um leitor atento é chamado a fazer da obra criada por José Régio.

Voltemos à definição de logos. Para tal, subamos à fonte, isto é, a Heraclito. O introdutor do termo “logos” no vocabulário filosófico, ainda que percorrendo um caminho tortuoso, define-o como a palavra inteligente dos homens e palavra ordenadora do mundo. É a palavra universal, objectiva e verdadeira. Contudo, Heraclito tem, e muito antes de Platão – a quem voltaremos –, plena consciência

que este logos, que vê e diz tudo como realmente é, não está acessível à maioria dos homens, os quais, não o compreendendo, vivem e agem como se estivessem a dormir. (Heraclito Fr.1, Sexto, adv. math., VII, 132).

Sabendo que o nosso intuito não é uma abordagem filosófica, mas sim literária, voltemos a um texto de Régio que poderemos ler à luz desta concepção de logos. Trata-se do conto, inserido na obra *Há Mais Mundos*, significativamente intitulado “Os alicerces da realidade” (Régio 2000^b: 325-343).

Ora, o que é que acontece nesta singular narrativa? Vamos aos factos diegéticos: a personagem central, “o nosso amigo Silvestre” (como inicialmente é apresentado pelo narrador), é aparentemente um homem normal, embora tenha revelado desde novo “dons não vulgares de sensibilidade, imaginação, até inteligência”, que não chegou a desenvolver por não ter prosseguido estudos (repare-se que o que sobressai são os invulgares dons de sensibilidade e de imaginação). Certo dia, num dos seus habituais passeios, “teve uma impressão estranha” – a que o narrador chama “a sua primeira revelação”. Esta estranha impressão consistiu em lhe ter parecido que tudo aquilo que o envolvia era irreal – “como se fosse uma representação numa gravura, por exemplo que ilustrasse um romance”. A esta primeira revelação outras se seguem, de tal modo que “o nosso amigo” intui que «*A vida é um sonho.*» e que vivemos representando o papel que nos cabe neste sonho da vida. O conhecimento desta “Verdade tão evidente” que os outros não eram capazes de “*Ver*” dá a Silvestre uma “firme consciência de superioridade sobre o comum dos mortais”. Convicto de que o melhor seria a coerência entre o seu pensamento, que ia chegando a subtilezas filosóficas inesperadas, e a sua conduta, passou a agir de forma verdadeiramente livre, adoptando comportamentos que entram em choque com as convenções sociais. Por exemplo, ria-se descaradamente dos que com ele se relacionavam ou cruzavam.

Em termos semânticos, não é descabido estabelecer uma relação intertextual entre esta narrativa e a Alegoria da Caverna de Platão. Efectivamente, a Silvestre acontece o mesmo que o filósofo grego descreve a propósito do homem que conseguiu quebrar as cadeias que o prendem ao fundo da caverna e que, tendo contemplado as verdadeiras coisas, volta ao antro e procura convencer os outros homens que a verdade está para além das míseras sombras que eles vêem. Só que os outros “sapiêntes” homens julgam-no doido e abandonam-no à sua loucura. Eis o que acontece a Silvestre.

Deste modo, a loucura conduz, como aliás já foi sugerido aquando da referência ao poema “Cântico Negro”, à solidão. De entre inúmeras passagens que poderíamos citar, vejamos apenas os dois primeiros versos do poema intitulado “Libertação”, nos quais o sujeito poético declara “Menino doido, olhei em roda, e vi-me / fechado e só na grande sala escura.” (Régio 1978^a: 79).

No conto acima referido, a loucura aparece-nos, claramente, como logos epifânico na medida em que é por intermédio dela que se atinge o conhecimento da verdade, ou pelo menos e sempre, do que num determinado momento se supõe ser a verdade. É ela que liberta o homem do mundo das

aparências – a que Régio chama frequentemente o palco ou a comédia da vida – e lhe permite o contacto com a verdadeira essência das coisas e do próprio homem. Trata-se de um logos vivo que se opõe às palavras ocas e mortas, como acontece na obra dramática *A Salvação do Mundo*, tragicomédia em três actos que veio a lume em 1954.

Mas detenhamo-nos mais um pouco no modo narrativo e falemos do não menos fantástico romance *O príncipe com orelhas de burro*. A “verídica história” deste romance lança-nos para o epicentro do Modernismo. Na verdade, o que caracteriza todo o Modernismo, entendido num sentido lato, é o “eu” – melhor, a busca da unidade de um eu que se sente e vive fragmentado.

Ora, o Príncipe Leonel, personagem central e que cresce julgando-se um homem absolutamente perfeito (visto que usava sempre um turbante que lhe tapava as orelhas de burro, que nem ele conhecia), descobre, num momento de grande euforia, o seu lado torpe, animalesco e monstruoso. Na realidade, uma boa parte das personagens regianas assim são, marcadas por uma dualidade antagónica que traduz uma dialéctica entre arquétipos e anti-arquétipos divinos, como o Bem e o Mal, o Belo e o Feio, a Verdade e a Mentira. Depois da terrível descoberta da verdade acerca de si, e depois de ter fugido do palácio (esta fuga assemelha-se a uma viagem iniciática típica dos contos populares), tendo regressado, o príncipe convoca o seu povo e decide revelar-se, anulando assim a “extravagante comédia”¹⁵⁷ que é a vida. Já nos momentos finais da diegese, o príncipe fala ao seu povo e comunica-lhe a sua intenção. É importante verificar que o Físico, velho sábio da corte (que também ignora a verdade), intervém pedindo ao povo que se retire porque, advoga ele, as palavras do príncipe provam “que a lucidíssima razão de Sua Alteza recebeu qualquer choque e sofre uma crise”. No fundo, o velho sábio diz que Sua Alteza o príncipe Leonel se encontra (temporariamente) louco e actualiza as palavras que a Loucura pronunciara nos inícios do século XVI, quando afirmara “Se um histrião que estiver em cena quiser tirar a máscara para ostentar diante dos espectadores o verdadeiro rosto, conseguirá com isso perturbar a acção dramática; e não é justo que os espectadores exijam a expulsão deste louco?” (Erasmus 1982: 47).

Quer isto dizer que só a loucura permite o acto supremo de se revelar a que tanto as personagens das suas obras como o próprio Régio aspiram. São inúmeras as personagens regianas que procuram revelar-se. Por exemplo, Pedro Serra do *Jogo da cabra cega* ou Lélito, personagem central d’ *A velha casa*, e *alter ego* do Autor), ou Jaime Franco, personagem obscura que aparece nos dois romances, numa tentativa falhada de no segundo revelar a sua “verdadeira história”.

De entre as obras dramáticas, onde Régio manifesta realmente toda a sua genialidade criadora, vejamos *A Salvação do Mundo*, já anteriormente referida. Mas poderíamos falar com igual acerto de

¹⁵⁷ Esta expressão é de um mendigo que, tendo-se encontrado com o príncipe, aquando da fuga deste, lhe diz: “É como se tudo isto que vemos se reduzisse a um volúvel cenário, e a vida mais não fosse que uma extravagante comédia...”. (Régio 1986: 141-142).

Benilde ou a Virgem-Mãe, ou de *Jacob e o Anjo*, ou d' *El Rei Sebastião*, ou ainda na pequena peça *Mário ou o Eu próprio – o Outro*, na medida em que, de um ou de outro modo, todas as personagens centrais destas obras vivem sob o estigma da Loucura.

A Rainha-Mãe e o Profeta, d' *A Salvação do Mundo*, protagonizam o ideal da morosofia. A Rainha Mãe é uma personagem louca que conhece intuitivamente a verdade e que vive pelo Espírito. O Profeta traz consigo um novo evangelho – o Quinto Evangelho (que está em branco) e anuncia-se como o profeta do Espírito.

O caso da Rainha-Mãe faz-nos pensar que apenas ao louco é dado o privilégio de conhecimento todo intuitivo e, desse modo, de comunhão com todos os objectos de conhecimento. Assim sendo, apenas os que conhecem intuitivamente têm acesso à realidade *íntima* do ser – como Régio gosta de dizer. Ou talvez se dê o contrário: todos podem ter acesso a essa realidade; mas aqueles que lá chegam (isto é, aqueles que saem da caverna) passam a ser Loucos.

Régio, numa entrada diarística em que reflecte sobre a mensagem da obra dramática *A Salvação do Mundo*, lembra-nos que “Só a divina loucura do Poeta e do Louco vidente (o Profeta, a Rainha-Mãe...)” (Régio 2000^a: 279) nos lembra que a palavra é parcial, é “expressão sempre deficiente” (Régio 2000^a: 279). Eis, em suma, o papel da “divina loucura”: revelar aos homens o que de outro modo nunca poderiam conhecer¹⁵⁸.

É curioso verificar que nas suas várias entradas em cena, esta Rainha louca se queixa de não ter palavras para dizer como quer aquilo que quer. É que também o tema da loucura desagua no da (in)comunicabilidade entre os homens – no epicentro deste conflito está sempre a linguagem.

A linguagem, na sequência da aventura modernista, aparece ela própria como terra de loucura em que a palavra é ao mesmo tempo muito e pouco; em que a palavra é excessiva e pobre. E entre o excesso e a escassez, entre a aspiração à palavra plena e a angústia de sabê-la inalcançável, fica uma heróica tentativa de não parar de tentar. Como Pereira, consideramos que a loucura (com um carácter místico) é uma radiografia cruel da mais irremissível incomunicabilidade humana. E é, simultaneamente, a ultrapassagem dessa incomunicabilidade (Pereira s/d:130).

A loucura é mais um tema / elemento na construção do processo irónico característico da obra regiana, como sublimemente mostrou Eugénio Lisboa (Lisboa 1966). O tema da loucura, e a forma como Régio o trabalha, torna visível o jogo de sobreposições de máscaras¹⁵⁹. O acto de levantar a máscara (a última máscara?), esse que é (seria?) o momento decisivo da epifania do eu, é-nos apresentado como uma loucura – recorde-se o exemplo do príncipe Leonel. Mas esta epifania falha. Falha não por falta de ânimo ou de coragem daquele que se quer revelar. E, contudo, a falha é dupla:

¹⁵⁸ No texto de Erasmo, a loucura considerou-se o maior bem que os homens podem alcançar e, de seguida, afirmou que nenhum mortal poderá viver feliz se não for iniciado nos seus ritos e a não tiver por divindade propícia.

¹⁵⁹ Sobre esta problemática convém ler Lisboa 1966: 774-775.

primeiro, por causa das limitações inerentes ao processo de revelação (as limitações de comunicação) e, segundo, porque não há “magos” capazes de seguir a “estrela”; quer isto dizer que as “turbas” nunca compreenderão a revelação do eu. Recorde-se o exemplo de Rolão Rebolão que nos faz pensar na revelação como um privilégio reservado aos iniciados, aos predestinados, aos “marcados”. Também aqui o modelo de Cristo é relevante (mas dele falaremos no último ponto deste capítulo).

7.2. Silêncio: O espaço em branco (ou os limites do dizível) – a palavra e a (im)possível revelação de si

A equação entre a colossal necessidade de comunicação e a inultrapassável incomunicabilidade coloca-se no cerne do drama regiano e é, juntamente com o problema da unidade do *eu*, o mais claro indicador da sua modernidade (se é que ainda faz sentido discutir a modernidade da obra regiana). A modernidade nasce na e da crise: crise do Homem, “no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise duma imagem congruente do Homem e do mundo” (Coelho 1997: 654). Esta crise também se instaura nas possibilidades de expressão artística. Na verdade, a problematização das linguagens artísticas como formas capazes de captação, compreensão e expressão do mundo – ou dos mundos – foi o grande indutor da crise instaurada pelo (e no) Modernismo.

Esta problematização está na génese de uma específica relação com as formas de expressão artística que se caracteriza pela dramática consciencialização do seu esgotamento e, conseqüentemente, por uma tipologia de construção artística que visa, já não só o questionamento das formas, mas a sua desconstrução.

Como já referimos aquando da definição de diário, existe uma simbiose entre modernidade e escrita diarística, que se manifesta mais claramente no predomínio do fragmentário – enquanto epistema da modernidade e da escrita (diarística), ou, nas palavras de Paulo Alexandre Pereira, “enquanto categoria supragenológica, apetente para todas as inflexões de forma e todas aventuras de sentido” (Pereira s/d: 127).

Régio, como muitos têm referido, não foi um experimentalista da palavra como o foram os grandes do primeiro Modernismo Português¹⁶⁰, contudo não deixa de viver e expressar uma profunda e

¹⁶⁰ De entre os aspectos formais que sistematicamente têm sido apontados à obra regiana para a distanciar da produção modernista sobressaem a sua prolixidade discursiva respeitadora da gramática e, conseqüentemente, a sua excessiva eloquência neo-romântica (Coelho 1997: 656). A este respeito importa fazer sobressair a evolução, conscientemente procurada por Régio, no sentido de uma expressão rigorosa – nas palavras do autor d’ *A velha casa*: “Dizer o máximo, com o máximo relevo e originalidade máxima, num mínimo de palavras e na máxima simplicidade.” (Régio 2000^a: 281).

Noutra passagem de *Páginas do diário íntimo*, Régio, após ter revisto as provas para a 3^a edição de *Biografia*, regista a seguinte reflexão, que manifesta bem a particular capacidade de auto-análise do autor:

conflituosa relação com a palavra e, mais amplamente, com as linguagens artísticas. Ele expressa e vive essa difícil, mas profícua, relação entre a necessidade da expressão e os limites da expressão, manifestando uma constante vigilância das palavras, uma permanente e activa crítica da linguagem, uma lúcida consciência das suas limitações. São seguramente acertadas as palavras de Eduardo Lourenço quando afirma que “uma intrínseca autocontestação da palavra poética define a forma contemporânea da Modernidade. Ou talvez melhor, nenhuma palavra poética realmente moderna se constitui como tal se não for a contestação não só da realidade nela visada como de si mesma.” (Lourenço 1987: 191). Nenhuma leitura bem intencionada poderá afastar a obra regiana deste valor de modernidade.

Começemos, então, por salientar a necessidade de se exprimir, a necessidade de usar a palavra. Esta necessidade é reiteradamente expressa na obra poética de Régio e transposta para quase todas as mais significativas personagens que povoam as suas obras narrativas e dramáticas. Há, pois, uma homogeneidade a propósito desta urgência de comunicar e, como tal, de se servir das palavras.

A obra dramática *O meu caso* é, neste domínio, um dos exemplos mais elucidativos. O poeta José Régio, tal como a sua personagem dramática, sempre gritou: “preciso de falar aos homens e ser ouvido.” (Régio 1980^a: 81)¹⁶¹. E, como sabemos, o Poeta reclama “Porque me pondes olheiras, / E me calais com mordanças?” (Régio 1981^b: 64). Como pode ele calar-se, se a poesia é o seu “melhor testemunho”? – Inquire o poeta de Portalegre (Régio 1984^b: 4).

Os textos regianos, quer no domínio do ensaísmo, quer no da produção literária, onde abundam passagens metaliterárias, apontam para uma concepção neoplatónica da Arte (Ribeiro 2001: 104 e Ribeiro 1997: 425-426), em que toda a expressão artística individual é um acto de demanda da transcendente “Unidade original” (Régio 1984^b: 5). No poema em prosa que abre o livro *Colheita da tarde*, o sujeito lírico faz referência clara à poesia como caminho para vencer as “aparência com que

“«Não admira que muitos dos moços de hoje não entendam ou não estimem nada disto». A verdade é que já no tempo em que eu publicava os meus primeiros livros – pairava no ar um gosto diverso: O gosto da expressão imprecisa, ou por alusões, ou intelectualizada em rebuscados maneirismos de forma, voluntariamente obscurecida em imagens arbitrárias... Há, em grande parte dos meus sonetos, funda tendência para a expressão directa, violenta, e, digamos, lapidar; às vezes nua; e simples apesar de arrojada; (não obstante certo pendor para o gongorismo que também me é próprio). No fim de contas, o meu romantismo inato procura inquietamente a forma clássica” (Régio 2000^a: 186-187).

¹⁶¹ A 19 de Fevereiro de 1958, Régio refere-se à obra dramática *O meu caso*, considerando que:

“A ideia de *O Meu Caso* apareceu-me subitamente numa noite, acordando eu a meio da noite, – e não andando a pensar em escrever qualquer nova peça. Talvez por isso, porque veio das obscuridades (talvez do mistério do sono e do sonho), diz mais do que à primeira vista poderá ver-se; ou eu mesmo vi. É curioso que nem eu próprio vi logo como aquele *Desconhecido* é uma autocaricatura ridicularizante. Foi Mário Sacramento quem melhor mo fez ver, – quando, porém, já eu o suspeitara. E julgo que muito agrada isso a certos críticos: – ter-me eu, em parte, ridicularizado e diminuído, nivelando *o meu caso* a qualquer dos outros. Suponho ser principalmente a isto que Jorge de Sena chama a minha maturidade. E penso que ele alguma razão tem.” (Régio 2000^a: 330).

É importante ressaltar que grande parte das personagens regianas, além de – como dissemos – manifestarem uma premente necessidade de falarem aos homens, fazem-no assumindo atitudes que se pautam por um exagero histriónico, manifestam uma valorização da palavra e, mais amplamente, das expressões artísticas.

lida e joga”, para partir “em busca daquela essencial Verdade escondida a insondáveis lonjuras” (Régio 1984^b: 5).

Do mesmo modo, Régio postula um ideal estético de totalidade (ideal Wagneriano), quer na medida em que postula a unidade intrínseca da Arte, quer por lhe atribuir qualidades supremas na manifestação do que há de mais profundo e universal no homem. Na entrada diarística de 18 de Dezembro de 1923, Régio (que na altura apenas contava vinte e dois anos) propõe uma “definição de Arte: A Arte é a sugestão, pela representação da Vida e da Natureza, do que na Vida e na Natureza há de supremo.” (Régio 2000^a: 45).

A valorização regiana do teatro, como arte total, enquadra-se nesta perspectiva. *Páginas do diário íntimo* fornece-nos um grande número de reflexões sobre teatro, como espectáculo de integração de várias artes. Fornece-nos também uma boa série de reflexões sobre o modo dramático e, particularmente, um acervo valioso de reflexões autocríticas – reflexões em que o diarista analisa e comenta, como o termo indica, as suas próprias criações dramáticas. Importa, neste âmbito, salientar a atribuição da classificação de “poema espectacular” que o próprio Régio usa para algumas das suas obras teatrais. Tal classificação, como o próprio adianta, nem sempre foi / é bem compreendida. Por exemplo, a 26 de Maio de 1951, mesmo que congratulando-se com um volume (*O Teatro Moderno*) de Armando Martins, onde a sua produção teatral é efectivamente louvada, Régio não deixa de reconhecer que

“é evidente não se haver preocupado o autor [Armando Martins] com entender o que tenho eu [José Régio] por «*poema espectacular*». A novidade da concepção espectacular (e independentemente de a ter, ou não, realizado em *El-Rei Sebastião*) – eis o que leva os críticos a tantos reparos que essa mesma *concepção espectacular* me parece fazer ver como não válidos.” (Régio 2000^a: 183).

A recorrência de Régio ao desenho inscreve-se também nesta concepção de arte total. Sobre este assunto destacam-se os trabalhos de Eunice Ribeiro, para quem a palavra do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* é “biface: vocal e silenciosa, escrita e desenhada.” (Ribeiro 1998: 50). Noutro texto, esta mesma autora afirma que “na teoria e na obra literária de José Régio, o grande instigador da postura presencista de superintegração estética, reactiva-se com insistência obsessiva a utopia da Arte Total, logo insinuada numa repetida confissão de vocação teatral” (Ribeiro 1997: 425).

Já antes nos referimos ao facto de Régio cultivar conscientemente vários estilos. Em parte, devido a este facto (porque a verdadeira razão há que buscá-la na própria natureza da expressão artístico-literária), a palavra assume para o criador da *Benilde* um carácter proteico. A palavra é multiforme, ou polimorfa, respondendo à diversidade humana.

Além disso, várias passagens da obra do novelista de *Davam grandes passeios aos domingos* sugerem que à palavra assiste um poder sacral. Por exemplo, o narrador do conto “Os três vingadores ou nova história de Roberto do Diabo” refere-se ao poder das palavras quando, relatando o caso das palavras proferidas pela mãe da personagem central – “«*Quem me dera um filho, nem que fosse do*

Diabo»” (Régio 2000^b: 242) – se questiona (e nos questiona): “Quem sabe o poder que às vezes têm as palavras? A realidade que assumem?” (Régio 2000^b: 242).

Régio sonha com uma palavra verdadeiramente epifânica – reveladora do mais profundo de cada homem e, conseqüentemente, de tudo o que é profundamente humano. A par deste surge-nos o sonho de uma palavra performativa – uma palavra criadora¹⁶² (a este respeito, considere-se, com um exemplo entre outros possíveis, o discurso final do príncipe Leonel a todo o seu povo, na medida em que, através deste seu discurso, o príncipe procurava criar um mundo novo).

Assim, José Régio sonha com a existência de uma arte ideal. Vamos aqui recuperar uma passagem que já citámos no sexto capítulo:

“Sonho:

Uma arte em que as palavras fossem as rigorosamente justas, próprias, adequadas, - e ao mesmo tempo inesperadas e sugestivas. Uma combinação imprevista de palavras vulgares. O rigor científico, a precisão ascética, - e o indefinido e rico da música. A simplicidade que nada sacrifica da densidade, da subtilidade... e do perigo.” (Régio 2000^a: 119).

Trata-se da tentativa, tantas vezes repetida pelos poetas, de criar (para si) uma nova língua. Repare-se que este é o “sonho” de Régio / artista. Um sonho que consiste em inventar ou criar para as palavras “vulgares” um novo sentido, conferindo-lhes a capacidade de *dizer*, de forma “justa, própria e adequada”, o sujeito enunciador. Na expressão artística, o poeta não pode meramente utilizar essas palavras “vulgares”. Ele deve recriá-las, na busca de uma adequação total entre o vivido e a expressão desse vivido. Neste sentido Almada Negreiros afirma “Nós não somos do século de inventar palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas” (Negreiros 1993: 20). Régio entregou-se à perseguição desta causa¹⁶³, pela qual, depois de Baudelaire e Mallarmé, outros tinham lutado. Com Mallarmé, aliás, partilha Régio a vontade de fundir a música com a poesia, restituindo à palavra uma sacralidade criadora.

É, porém, (e importa não esquecer-lo) um sonho – não uma realidade. Na realidade, as palavras (o uso que cada um faz delas) não são capazes de dirimir a conflitualidade existencial que se transforma em conflito comunicacional. Na obra regiana instaura-se uma dialéctica entre fé e descrença nas palavras. Esta é uma dialéctica que, no dizer de Eunice Ribeiro, constitui o centro de um “drama semiótico” (Ribeiro 2001: 105) e que fornece a chave de leitura para as temáticas mais recorrentes desta obra.

¹⁶² Também este é um sonho intrínseco à poética do modernismo. Recorde-se, por exemplo, que Almada Negreiros afirmou: “cada palavra é um pedaço do Universo. Um pedaço que faz falta ao Universo. Todas as palavras juntas formam o Universo.” (Almada 1993: 20).

¹⁶³ Na sequência inicial de *Três máscaras*, Pierrot afirma que “As palavras mais repetidas podem tornar-se novas. Toda a gente as diz, quase ninguém as sente”. E, quando Columbina o interpela: “Ninguém! Só tu.”, ele responde: “Sou poeta, Columbina. Descubro a virgindade das coisas gastas.” (Régio 1980^a: 15).

Antes de mais, recorde-se que, para Régio, criar é sair de si. Criar um outro é abrir-se (mesmo que não se consiga mais do que gerar imperfeição). A criação literária parece, assim, libertar o sujeito do labirinto (que ele mesmo é) e em que a escrita (nomeadamente a diarística) o aprisiona. Mas é uma libertação ilusória, ou pelo menos imperfeita, visto que esse outro, concebido no acto de criação artística, não revela plenamente o “eu” e, muito menos, pode ser tomado por ele. Daí a sua imperfeição.

Todavia, a imperfeição não está apenas no acto de criar em si. Ela reside, antes de mais, nas palavras de que o eu-sujeito se serve para exprimir o eu-objecto. Piero Ceccucci, quando se refere à escrita, expressa a convicção de que “[...] não há dúvida que a escrita – metaforicamente entendida também ela como espelho do universo/cosmo – tem um papel de extrema importância não só para comunicar, mas também, sobretudo, para favorecer o processo de gnose e de autognose do eu.” (Ceccucci 1994: 125).

Ora, na perspectiva de José Régio, dizer que as palavras favorecem “o processo de gnose e autognose de eu” é insuficiente. Aceitando que elas são meio de expressão, e naturalmente de comunicação, o autor de *Música Ligeira* afirma que a palavra, em última instância, trai o Espírito. É que, na obra regiana, reiteradamente se afirma a existência de algo que fica para além da possibilidade que as palavras possuem de dizer. Negando-se a capacidade das palavras dizerem com justeza o vivido, afirma-se a existência do indizível. A realidade *íntima* do ser – como Régio gosta de dizer – é inalcançável pelas palavras. Para além delas, fica sempre a verdadeira realidade.

Metaforicamente, poderemos dizer que as palavras são como uma escada de acesso ao conhecimento do eu, mas uma escada à qual faltam sempre degraus para se atingir plenamente esse conhecimento. Como todo o Escritor (com maiúscula inicial), o poeta de *Fado* vive em luta com as formas de expressão. Ainda novo, Régio copia para o seu diário uma parte de uma carta a José Marinho em que afirma:

“estas coisas que eu penso, deformadas pelas palavras que tudo deformam... E a propósito de palavras: Eu compreendo bem, eu sinto bem a sua luta com as formas, a sua dificuldade em se traduzir por palavras. Geralmente, só tem forma de beleza equilibrada e plasticamente perfeita quem só tem meia dúzia de sentimentos, de sensações e de pensamentos – bem definidos e bem *perto das formas*, se isto diz alguma coisa.” (Régio 2000^a: 40).

As palavras entram numa clara relação com a máscara, de que falámos no ponto anterior. As palavras são máscaras (mais, ou menos, belas e adequadas) sobrepondo-se à realidade existencial e a verdade profunda de cada homem. São sempre e só instrumentos de aproximação à realidade – como afirmou Mathias:

“[...] a palavra, instrumento de pesquisa e análise, cria um desfasamento, e agrava-o. Sobrecarregada de significações, a linguagem é uma arma de dois gumes, distância que nenhum signo logrará colmatar. Comunicar será, pois, já que toda a palavra é apoucamento, procura tateante de

possíveis interpretações, mera aproximação de uma realidade que, na sua totalidade vivida, permanece inapreensível. Mesmo, e sobretudo, para quem a encarnou.” (Mathias, 1997: 42).

Apesar de polimorfa, a palavra (ou a expressão artística pela palavra) não permite a revelação de toda a diversidade e profundidade do humano. No Ensaio “Em torno da Expressão Artística”, Régio afirma que esta é “uma expressão segunda, mediata, indirecta, em relação à expressão vital”. Além disso, ainda no mesmo ensaio, o Autor realça que a expressão artística é “divergente” da expressão vivida, pelo facto de ter necessidade de recorrer a um “material exterior”, que, no caso do poeta, são as palavras (Régio 1994^b: 222-223).

Num excerto de uma carta a Carlos Alberto de Lacerda, o autor de *Biografia* confessa ser “um homem terrivelmente experimentado por muitas coisas.” E acrescenta: “Sob exteriores calmos e banais, a minha vida tem sido uma contínua luta. Os meus livros não dizem senão umas faces da verdade humana, e até mascaram algumas das próprias que dizem.” (Régio 2000^a: 145-146).

Deixando de lado a afirmação em que o Autor refere ser um “homem terrivelmente experimentado” – afirmação que revela uma das condições impreteríveis para que o homem seja verdadeiramente um artista –, realcemos que mascarar a verdade humana é a fatalidade do dizer.

Régio, numa entrada diarística em que reflecte sobre a mensagem da obra dramática *A Salvação do Mundo*, afirma:

“Intuições subjacentes a *A Salvação do Mundo*:

A palavra exprime. Porém na medida em que, exprimindo, fixa e limita – trai o Espírito. O Poeta e ainda mais o Místico bem n-o sabem. Até estes, contudo, e o vulgo ainda mais, tendem a esquecer isso que sabem (o vulgo nem n-o sabe). Uma expressão eloquente e comunicativa de tal modo se impõe, que é tendência quase geral tomá-la por expressão completa, absoluta, cabal, daquilo que sempre a excede: o Espírito; daquilo que infinitamente a excede. Só a divina loucura do Poeta e do Louco vidente (o Profeta, a Rainha-Mãe...) lhes lembra, a eles, que a palavra é parcial... expressão sempre deficiente.” (Régio 2000^a: 279).

A impossibilidade das palavras dizerem o Espírito reside no facto de, como meio de expressão artística, fixarem e limitarem. Assim, cria-se mais um paradoxo: as palavras são instrumento de revelação e, simultaneamente, obstáculo à revelação. O homem-poeta busca as palavras (e precisa delas) para se revelar. Mas a sua revelação, transposta para as palavras “que tudo deformam” (Régio 2000^a: 40), recorde-se, não é a Revelação e, como tal, não permite que entre os homens se instaure uma comunicação verdadeira. E é deste modo que as palavras acabam por contribuir, por sua própria natureza intrínseca, para a ocultação, para o instaurar da máscara, para a adulteração e não para a Revelação. Por isso também, nem a confissão feita em moldes literários chega a ser total.

Como resolver então a necessidade intrínseca de encontram uma linguagem capaz de expressar a mais pura verdade humana? A primeira solução parece estar na música, na medida em que o Autor continua, afirmando que “Por mais vaga, imprecisa, flutuante, sugestiva, a Música substituirá com vantagem a linguagem verbal;” (Régio 2000^a: 279).

À música assiste, segundo o pensamento regiano, uma maior capacidade de exprimir, porque, sendo “mais vaga, imprecisa, flutuante e sugestiva”, ela tende a vencer o carácter limitativo das palavras. Assim, a música, forma de expressão artística mais próxima da duração do espírito, consegue exprimir o inefável, dizer o que para as palavras é sempre “indizível”.

Numa anotação diarística de 10 de Abril de 1956, voltando a falar de *A Salvação do Mundo*, Régio retoma e aprofunda esta ideia.

“O caso é este: A música de Célia não serve só para exprimir a loucura da Rainha. Serve também – e sobretudo – para exprimir, ou sugerir, ou reforçar, uma ideia importante em toda a peça: A de que há coisas que as palavras não dizem, - as palavras antes, muitas vezes, falseiam ou corrompem o Espírito – E só a música, então, poderá dizê-las. Aliás, a música não é aqui senão o símbolo duma linguagem ao mesmo tempo menos definida e mais completa... uma linguagem do inefável.” (Régio 2000^a: 291).

É indiscutível que, segundo Régio, a música é uma forma de expressão artística capaz de exprimir o que as palavras nunca conseguem. Mas, veja-se que, na citação acima transcrita, não se afirma que a música é a linguagem do inefável. O texto diarístico apenas diz que ela é o “símbolo” dessa linguagem. Será, então, a música capaz de exprimir plenamente o vivido? Conseguirá ela dizer o eu, revelar a sua verdade humana?

A resposta é sugerida, indirectamente, na passagem seguinte, no momento em que o Autor assevera que “[...] quando, no final da peça, a música de Célia já não satisfaz a Rainha, e se ouve longe a música de um órgão, quer isto dizer que a uma música ainda demasiado pessoal se substitui uma outra mais larga... que vem dos longes do futuro.” (Régio 2000^a: 291).

Repare-se que a música, como expressão de arte humana e pessoal, no caso a música de Célia, acaba por não satisfazer a Rainha – personagem louca que conhece intuitivamente e só se consegue exprimir pela música, isto é, a música de Célia não é capaz de dar a conhecer o Espírito porque ainda é “demasiado pessoal”. Só a música que vem dos “longes do futuro” – uma música que ainda não existe e que será universal – poderá exprimir o Espírito sem o corromper.

A par da música só a “linguagem das coisas” poderá ser capaz de comunicar o íntimo do Ser. É nesse sentido que José Régio declara: “Afora a Música e semelhante a ela, só a linguagem das coisas, destituída de eloquência verbal e instituída de significação misteriosa e profunda, pode, em verdade, transmitir mensagens...” (Régio 2000^a: 279). Esta é a linguagem que se instaura entre a Rainha e o mundo (nomeadamente o seu mundo interior). Esta “linguagem das coisas” pode passar pelos gestos humanos destituídos de “eloquência verbal” e instituídos de “significação misteriosa e profunda”: é o Príncipe Leonel que se diz no acto de tirar o turbante; Mário que se exprime (mais do que na sua poesia) no seu suicídio; Pedro Serra que sonha um acto capaz de revelar o seu mundo íntimo; etc.

Contudo, esta “linguagem das coisas” pode “transmitir mensagens”, mas ainda não é o instrumento predilecto para dizer o indizível. Tal está reservado ao Silêncio. Este aparece metaforicamente simbolizado no “Quinto Evangelho”, o Evangelho em branco. “«O Quinto

Evangelho», que o Profeta mostra em branco, é, ao mesmo tempo, a consagração do Silêncio como expressão mística, a sugestão duma infinita disponibilidade, e uma sátira à Letra que mata o Espírito.” (Régio 2000^a: 280).

A palavra percorre o mundo em busca do silêncio. Podemos aceitar que é ela que categoriza os “elementos” do mundo, que é ela que os ordena, mas a plena *recriação*, o *entendimento* perfeito, no fundo a *salvação*, só poderão ser atingidos pelo silêncio.

Instaura-se a maiêutica do silêncio que se opõe à maiêutica socrática do diálogo, porque o diálogo é estéril, como acontece com os Chefes dos três partidos em *A Salvação do Mundo*. Esta – não a obra, mas a própria salvação do mundo – vem e acontece no silêncio, visto que só ele anula a divisão do eu, fragmentado em eu-sujeito e eu-objecto, permitindo a recriação (ou expressão) integral e perfeita de si. Só o silêncio permite o conhecimento do Espírito pelo Espírito.

Podemos concluir que para José Régio o poder e o valor da palavra constituem um problema central. A palavra visa a expressão da realidade, mas não dá dela mais do que uma interpretação, ou seja, constrói uma representação ficcional, subjectiva e parcial. Trata-se de um dilema insolúvel: à urgência de conhecimento, opõe-se uma apreensão incompleta e fragmentada da realidade, corroborando incessantemente a trágica certeza da impossibilidade de conhecimento total, de um olhar definitivo. Daí, o eterno recomeço – esse “vício” regiano de ver tudo novamente.

Da caducidade das palavras se queixa o Rei do mistério *Jacob e o Anjo* quando, já pronto a aceitar a morte, pedindo perdão, afirma: “Estas ainda são palavras humanas, meu senhor: palavras da minha fraqueza e da minha ignorância, da minha ruindade e do meu desatino...” (Régio 1978^b: 185).

Numa entrada diarística em que se refere à sua obra dramática *A salvação do mundo*, José Régio simultaneamente se queixa da pouca profundidade de análise dos críticos, reforça a ideia da inexistência (actual) de uma “Palavra” verdadeiramente capaz de dizer o humano¹⁶⁴, e ainda abre os horizontes de reflexão para uma outra temática – uma nova religião que poderá ser a salvação do mundo: “A religião do Cristo ressuscitado. Não o mesmo, – *mas o que nasceu da sua própria morte humana*”. (Régio 2000^a: 329).

É com esta temática que vamos concluir, no ponto seguinte.

¹⁶⁴ O texto do diário é o seguinte: “Do conteúdo de *A Salvação* ninguém, até hoje, viu quase nada. (*Ninguém...*, das pessoas que sobre a peça escreveram.) E, todavia, se não é, artisticamente, das mais *conseguidas* das minhas peças, – é, em contrapartida, das mais *maduras* e das mais ricas de conteúdo e sugestões. Um dia se verá que é uma mensagem para o futuro. E se o *Rei*, no final, (falando para *longe*, isto é: para o futuro) não diz grande coisa, – é *que não poder ele dizer grande coisa pertence a uma das intenções profundas da peça*. Em toda a peça a *Palavra* é, num certo sentido, diminuída. Ver o Evangelho em branco: intuição obscura da nova religião de que precisa o mundo: A religião do Cristo ressuscitado. Não o mesmo, – *mas o que nasceu da sua própria morte humana*.” (Régio 2000^a: 329).

7.3. Morte: o modelo crístico ou a queda da última máscara

«Mas eu não sou de morrer!
«Eu vou voando!
«Sou asas para o Porvir...»
José Régio

Até na morte se encontra presente a máscara. Depois de haver acompanhado ao cemitério “a velha Lúcia”, empregada que serviu Régio durante quinze anos, o poeta – concretizando a função catártica deste tipo de escrita – escreve nos seus apontamentos diarísticos que “Se a morte modela as máscaras segundo a íntima natureza das pessoas, a sua máscara de morta não enganava: era uma bela máscara de velha, – cheia de serenidade e dignidade.” (Régio 2000^a: 250). Repare-se que a morte “modela as máscaras segundo a íntima natureza das pessoas”. É, então, a última máscara – aquela que finalmente é capaz de revelar a natureza íntima de cada indivíduo humano. O problema é que, mesmo neste caso, a presença da conjunção condicional “se” introduz uma modelização discursiva de carácter claramente dubitativo.

Do que não há dúvida é da centralidade do tema da morte na obra regiana: “O tema da morte como conhecimento, como grau no desabrochar integral do ser, é uma obsessão fundamental de José Régio” – postula Jorge de Sena (Sena 1977: 99). Eugénio Lisboa, corroborando esta ideia, explicita que José Régio foi buscar à mitologia cristã o símbolo da “Morte e Ressurreição”, fazendo dele um tema central na sua obra. Mas, como o crítico da obra regiana salientou, o autor de *Confissão dum homem religioso* “interpreta o símbolo cristão, alarga-lhe as fronteiras, subverte-o, refina-o até às últimas consequências.” (Lisboa 1970:173). Na sequência deste texto, Eugénio Lisboa, centrando a sua análise nas obras dramáticas de Régio, considera que, nessas obras,

“a morte não representa necessariamente (sic) a morte física – embora possa cênicamente (sic) «coincidir» com ela. Dir-se-ia que significa, de um modo mais vasto, a morte do que em nós está a mais e se encontra, desde sempre, condenado a morrer – por nunca ter sido realmente vivo: aquilo que é mesquinho, mumificado, automático, não sinceramente vivido em espírito e verdade.” (Lisboa 1970: 173-174).

A verdade é que as personagens regianas (mormente as das obras teatrais) surgem-nos em viagem para a morte – que pode ou não dar-se, mas que é sempre uma presença indelével. Realcemos, antes de mais, a imagem do caminho, que é também ela é uma imagem recorrente nos evangelhos. O próprio Jesus Cristo asseverou, segundo o Evangelho de São João, “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (Jo 14, 4-6). No volume *Contos e Novelas*, editado pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pode ler-se um conto que Régio intitulou “O caminho”. O caminho aparece aí como metáfora da vida labiríntica, que o homem percorre com angústia, sem que haja possibilidade de regresso – o narrador autodiegético, embora perdido, segue sempre em frente até, misteriosamente, se encontrar “encerrado

neste jazigo formado por estes quatro jazigos iguais! Neste poço quadrado, neste caixão monstruoso...” (Régio 2000^b: 401). A concepção da vida como viagem labiríntica não é seguramente uma novidade (aliás, a imagem é clássica e foi amplamente aproveitada pela arte modernista). O que este conto acentua, confirmando um traço central na obra de Régio, é o drama da incomunicabilidade – o narrador percorre o labiríntico caminho sem conseguir comunicar nem com homens nem com mulheres, nem com novos nem com velhos. Assim, caminha só, para uma morte inexorável.

Em muitos outros textos, Régio se refere à morte como uma libertação. Momento de superação desse labirinto da solidão em que o eu não se encontra a si nem se descobre plenamente no outro, a morte é passagem, é porta para o tempo mítico. É-o, porque o homem-poeta, seguindo o modelo de Cristo, ao morrer ressuscita para uma nova vida. Para Joaquim Pacheco Neves, “o sentido da Morte, em Régio, tem uma expressão que ultrapassa a que lhe foi dada por Antero, porque não é apenas a dor que fere o Homem – são as imperfeições, físicas e morais, as «orelhas de burro» que carrega durante a vida e das quais só se liberta no momento em que ocorre a morte” (Neves 1980: 28). A morte aparece, pois, associada a um processo exutório – a morte a que Régio “condena” as suas personagens é uma morte que as liberta do que nelas nunca foi verdadeiramente vivo. Segundo Eugénio Lisboa, “para ascendermos à verdade e à vida verdadeira é preciso, parece indicar-nos o teatro de Régio, matarmos em nós, *sinceramente*, o que em nós não esteve nunca realmente vivo: para que o melhor venha à luz na plenitude que lhe cumpre” (Lisboa 1970: 174). Várias personagens regianas se lançam no mistério da morte na esperança da vida. Quero realçar as duas personagens da peça *Mário ou o Eu próprio – o Outro*. Trata-se de uma obra construída na base da paródia de textos de Mário de Sá-Carneiro e que procura recriar o momento em que este se suicidou. A morte, no diálogo entre Mário e O Outro, sendo a ponte para o tempo mítico, é um movimento simultaneamente “de regresso e de fuga, mas também de pleno conhecimento” (Marques 1997: 61). Pelas palavras de Mário, que, dirigindo-se aos deuses, afirma: “... aqui estou. Poderei saber agora? Compreender agora os vossos enigmas? Poderei agora...?” (Régio 1980^a: 147-148), sugere-se que a morte será o momento do conhecimento total, uma vez que nela se dá a anulação da palavra sempre imperfeita para se entrar no seio do repouso da luz silenciosa. Mário dá corpo e voz à ânsia de, na morte, recuperar a identidade, alcançar o conhecimento, reconstruir a unidade.

A morte é, nesta perspectiva, concebida como o salto que religa as excessivas e intransponíveis distâncias do existir, momento de ultrapassagem da dualidade (superação da fase do espelho¹⁶⁵). Nas reiteradas referências que a obra regiana faz ao tema da morte, esta é, então, concebida como momento

¹⁶⁵ É interessante verificar como a personagem Mário recria o mito de Prometeu, considerando que o seu castigo não é estar agrilhado a um rochedo, mas sim, a si próprio, sem, contudo, poder atingir a unidade. Na sua alocução final, Mário dirige-se aos deuses, exclamando: “Regozijai-vos, deuses implacáveis! Eis cumpridos os vossos obscuros desígnios. Criaste-me gordo e feio, mas grande e belo; todo por acabar mas acabado, – perfeito mas só por agrilhado a um espelho onde nunca uma face pudesse unir-se à outra.” (Régio 1980^a: 147).

iniciático, momento de passagem. Entra-se numa dinâmica caracterizada pela tentativa do sujeito resolver o “mistério da vida” pelo “mistério da morte” e a conseqüente dissolução neste último.

Nesta perspectiva, a morte é (será) o momento aureolar de um novo nascimento. Para Mário, a morte (o suicídio que só consegue realizar pela mão do Outro-eu – ou seja aquele que representa o que no sujeito é espírito, o que no sujeito foi tocado pela graça) será o acontecimento poético por excelência, no sentido etimológico do termo; isto é, será um momento de *poiesis*, ou – mais precisamente – de *autopoiesis*¹⁶⁶.

Em *Jacob e o Anjo* a acção dramática gravita em torno das personagens do Rei e do Bobo, que cenicamente aparece sob a forma de Anjo. Já numa fase em que se adivinha a morte do Rei, o Bobo diz-lhe: “– A marcha triunfal do *Outro* foi debaixo da cruz, de rastos nas pedras, sob os escárnios... falei-te de *Ele* quando pretendi ensinar-te a sofrer como quem triunfa.” (Régio 1978^b: 167).

Na verdade, o Rei morre para triunfar, antes de mais, sobre si próprio, sobre aquilo que em si tem de morrer, para que ele se possa identificar com o Anjo, imagem do eu-outro. O Anjo é uma personagem que povoa a obra literária e pictórica de José Régio. Nele o Autor dá corpo à tentação do bem. Para Régio, o bem, a verdade, Deus tentam o homem que, conflituosamente, se vê impelido a vencer o que em si não é bom, verdadeiro, puro (numa palavra, o que em si é demoníaco), para aceder e ascender à comunhão com Deus. Há no homem uma vocação apolínea: José Régio transfere para as suas personagens o profundo desejo de cumprir esta vocação. Assim, a sua obra está povoada de seres “*sedentos* de verdade, embora essa *sede* esteja por vezes oculta de si próprios” (Lisboa 1970: 174). São bem elucidativas, a este respeito, as palavras de Simão que, dirigindo-se ao seu Rei, lhe diz: “Só a Morte, para curar de vez a tua carne doente; para saciar os apetites de pureza da tua alma.” (Régio 1978^c: 87).

A busca da morte é a resposta à tentação do Bem. E a luta entre o Corpo e o Espírito, entre Jacob e o Anjo fundamenta-se nesta dualidade: Morte / Vida. As palavras do Bobo levam-nos a considerar o valor do sacrifício; o entregar-se aos outros (ou, simplesmente, o entregar-se, por amor dos outros). Seguindo o modelo de Cristo, tocar o Absoluto é / implica abraçar a morte, para desse modo dar pleno cumprimento à palavra profética. Porque, como salientou Gaspar Simões, Régio vive abrasado por uma “vocação profética”, ou por um “imperativo profético” (Simões 1972: 7) que a si mesmo impôs e que o obriga a sofrer – a sofrer antes de mais, e acima de tudo, a incompreensão dos outros. Eugénio Lisboa considera que,

“na mitologia de Régio, e nisto é ele bem irmão de Dostoievsky – o sofrimento e a derrota podem ser instrumentos de progresso moral. Na medida em que se despe do que em si é mesquinho,

¹⁶⁶ Importa aqui recordar que, referindo-se a Cristo, José Régio, na *Confissão dum homem religioso*, considera que “a sua paixão, a sua morte, a sua ressurreição – é que são o maravilhoso remate da sua Obra; a garantia da sua Palavra” (Régio 1983^a: 101).

na medida em que *perde*, ou mais tendenciosamente, na medida em que algo de si *morre* – é que o indivíduo ascende a um outro grau de vida, a do Espírito.” (Lisboa 1970: 175-176).

Na quarta parte do poema intitulado “o fértil desespero”, o sujeito poético interpela a Vida: “Vida!, vida sarcasta, / Brutal, terrível madrasta / Dos filhos que mais te querem!”, e pergunta-lhe sobre si mesmo, ainda que usando a terceira pessoa: “Que fizeste daquele pobre herói?” Ao que a Vida responde: “_ Fi-lo herói a valer...: tirei-lhe tudo.” (Régio 1981^b: 96). O verdadeiro heroísmo está, pois, em, seguindo o exemplo do nazareno, se desprender de tudo.

Quer o poeta, quer as personagens que como dramaturgo ou como romancista Régio criou, buscam uma identificação com o Cristo da mitologia cristã – aquele que sofreu e morreu para ressuscitar. A morte, à luz do exemplo de Cristo, surge como condição necessária e como processo de purificação dos pecados (próprios e alheios – em Cristo seriam só alheios). O poeta entrega-se pela remissão dos outros. Mas alcançar a redenção do(s) outro(s) é um processo de ascensão. Não apenas um – mas o verdadeiro caminho de ascese.

A figura de Cristo (mormente a do Jesus – homem de Nazaré) impõe-se a Régio como força tutelar, como companheiro de viagem, como modelo a seguir. Para Régio, que de bem novo se iniciara na leitura atenta dos evangelhos, Jesus foi “o melhor, o mais perfeito, o mais excepcional dos homens. Como consequência desta ideia, o Jesus que lhe interessou sempre, nunca foi o Jesus Deus (pois n’Ele não cria), mas o homem” (Azevedo 1985: 24). São muito frequentes os versos em que conscientemente o Poeta manifesta a sua tendência (e a sua aspiração) para seguir o modelo do Redentor.

“Sabe que, se me acuso,
É só por vício antigo
De me lambar as mãos e agatilhar o peito,
De me exibir à Cristo!”
(Régio 1981^b: 85).

Régio sabe que a existência humana é marcada por uma tragicidade inexorável, que ele concretiza na tensão dilemática entre a carne¹⁶⁷ e o Espírito. Sente-se na poesia (e em toda a obra literária) de Régio – como afirmou Firmino Crespo – “uma revolta funda, cósmica, genésica, por, tendo o poeta a consciência do apelo divino da Perfeição Absoluta, as reconhecer amarrado à miséria permanente da imperfeição humana” (Crespo 1956: 169). O homem sofre porque sonha ser Espírito, mas, simultaneamente, agarra-se obstinadamente à carne que é e que o prende. Como afirmou Eugénio Lisboa, trata-se de um “dilema trágico para cuja solução se *tende*, mas que só no limite será revelada: limite que é a morte, ou uma certa morte ou algo como a morte” (Lisboa 1970: 181). Também aqui Cristo – esse Cristo que sofre em Gethsemani – é modelo. Régio vê esse Cristo sofredor como

¹⁶⁷ Contando já mais de sessenta anos, o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* confessa no seu diário que “A miséria da carne é o que ou se torna um hábito, e nos amesquinha; ou se torna um vício, e nos degrada; ou deseja sem satisfazer-se, e nos exacerba e azeda.” E conclui: “O homem vale mais do que a sua carne” (Régio 2000^a: 362).

protótipo da luta “entre a fraqueza da carne humana e a força do espírito consciente duma superior missão” (Régio 1983^a: 102). É um Cristo que, tendo falado aos homens, sofre a paixão em silêncio. Segundo Régio, “Jesus sofre como qualquer humano e reserva-se, porém, como um Deus; isto é: como quem absolutamente sabe que, porque, e para que tem de sofrer” (Régio 1983^a: 105).

Na verdade, há uma relação metonímica entre a morte e o silêncio. Ela é sugerida em várias passagens da obra literária do poeta de *Música ligeira*. No poema “Carta de amor” (inserto n’ *As encruzilhadas de Deus*), os dois termos aparecem associados a “caminho” e “deserto”. Assim escreve o Poeta: “Sei que um deserto é o meu caminho; / Sei que o silêncio / Me há-de sepultar em vida;” (Régio 1981^b: 85). No último poema d’ *A chaga do lado*, às insistentes perguntas do sujeito poético, responde (nas palavras do Poeta) “não sei que imenso Livro em branco aberto” (Régio 1983b: 133). O livro em branco, imagem do silêncio, é metáfora da impossibilidade de uma resposta, que apenas se dará na morte. Este “livro em branco aberto”, tal como o “Quinto Evangelho”, que o profeta mostra em branco, é – como o próprio Autor explicita – “ao mesmo tempo, a consagração do Silêncio como expressão mística, a sugestão duma infinita disponibilidade, e uma sátira à *Letra que mata o Espírito*” (Régio 2000^a: 280).

Acresce que a morte de cada um se realiza em solidão. Assim acontece ao Poeta que, no primeiro livro de Régio, se lança “nu e lívido” (Régio 1969: 48) contra o vitral para ver o que estava para além: a Santa (símbolo de uma outra Vida) que o esperava. Na primeira parte de “O fértil desespero”, estabelecem-se pares antinómicos como “Eu / viandante” e “Aqui dentro / Lá fora”. Através destas oposições, o sujeito poético reitera a sua solidão: “Eu embrulhei-me, aqui, na minha solidão, / E velo, atrás da minha porta, / Meu próprio espectro” (Régio 1981^b: 93-94).

Também nos apontamentos diarísticos a morte aparece como um tema, não só recorrente, mas central. E nestes apontamentos, dada a sua natureza autobiográfica, Régio equaciona o tema de forma mais pessoal, referindo-se frequentemente à sua morte. Quando ainda jovem estudante em Coimbra, Régio escreve:

“Tenho vivido e sofrido tudo o que se não pode dizer... Sinto-me hoje cansado, que não sei o que faria se tivesse uma pistola. Afinal, porque guardar para mais tarde aquilo que tenho de fazer? Cada vez sinto mais que a vida se não fez para mim, ou eu não me fiz para a vida. Estou cansado de fingir e de mentir; sinto-me incapaz de me desmascarar... Vivo numa inquietação de todos os instantes, e tenho medo de tudo e de todos.” (Régio 2000^a: 45).

Repare-se que a morte é apresentada como solução para a incapacidade de se desmascarar (o mesmo acontece com Mário). Estas são ainda palavras de jovem. Na verdade, quando, anos depois, Régio, após uma operação a uma hérnia, vê a sua saúde complicar-se e suspeita de tuberculose, o tom é outro. Depois de tranquilizado pelo Doutro Pulido Valente, regista no seu diário o seguinte:

“Mas é possível que esta experiência me sirva, porque eu nunca tivera o pavor da Morte; nunca vira a Morte de frente e perto, nem desejara tanto viver. [...] Não tinha, propriamente, medo de morrer já. Mas *via*, face a face, o aproximar da velhice e da morte, – como ainda o não vira. Passei algumas

noites e, sobretudo, madrugadas, sob um pavor e uma angústia de que ainda não tivera experiência.” (Régio 2000^a: 278).

E acrescenta:

“Apesar de, (mas como tornar isto compreensível?!) crer *em certo fundo de mim próprio* na imortalidade, e recorrer muitas vezes aos meus Mortos, e rezar a Deus, – a morte parecia-me como um abismar-me na escuridão, no silêncio, no nada... E não podia, não posso, suportar a ideia do desaparecer do meu *eu consciente*, da consciência de mim” (Régio 2000^a: 278).

Na escrita do diário, a morte do pai acentua a preocupação de Régio em relação à sua própria morte, embora esta ocupasse o seu espírito desde novo. Na verdade, já a morte da mãe, a qual ocorrera alguns anos antes, havia sobrelevado esta preocupação. Nos seus apontamentos diarísticos, o Autor regista:

“Muitas vezes me parece que não viverei muitos mais anos, – que estou chegando ao fim; e então me parece ver tudo com uma lucidez profundamente desencantada e quase satisfeita. Claro que a obsessão da morte, ainda tão próxima, de meu pai, não pode ser alheia a tais minhas disposições de espírito. Já, depois da morte de minha mãe, atravessei estados de espírito idênticos. E uma possível exacerbação da velha úlcera gástrica, assim como a intensificação de estados alérgicos bastante penosos – também devem aqui interferir.” (Régio 2000^a: 314).

Pouco depois reforça: “A ideia da morte próxima continua a perseguir-me: vive profundamente em mim, venha, ou não, continuamente à superfície” (Régio 2000^a: 318). E, a 19 de Fevereiro de 1958, volta ao tema, afirmando:

“Viva ainda os anos que viver, me julgo *às portas da morte*. Vivo como num adiamento concedido por favor. Muitas vezes me canso e aborreço de tudo, sobretudo dos homens. Mas cada vez a Natureza e os seus espectáculos me parecem mais belos! E, todavia, é sobretudo da natureza humana que sei falar nos meus livros. Pelo gosto da Natureza, lamento morrer.” (Régio 2000^a: 329-330).

Ao longo do diário, mormente à medida que este acompanha o declinar da vida do seu Autor, há, pois, uma (pequena) obsessão com o aproximar da morte. Por exemplo, a entrada do dia 25 de Outubro de 1957, é elucidativa sobre este aspecto. Nesta data, Régio acaba por reconhecer que o trabalho de professor, permitindo-lhe o contacto com “a gente escolar” lhe serve de “refrigerante” – uma espécie de antídoto contra a “obsessão da morte próxima”. (Régio 2000^a: 317). Mais adiante, na mesma entrada, retoma esta “ideia da morte próxima” (Régio 2000^a: 318).

Assim sendo, não admira que o diarista se prepare para a morte. Como ele refere, este preparar-se para a morte é inevitável: “Quem chega a uma certa idade (a minha, por exemplo) não pode estar só que se não veja rodeado de mortos-vivos. Aliás, isto nos vai preparando para a nossa vez” (Régio: 2000^a: 366). A ideia de preparar-se para a morte vem expressa nas *Páginas do diário íntimo* bem antes desta entrada. A 5 de Maio de 1950, José Régio propõe-se um ideal de vida onde inclui: “Conformar-me com a ideia da morte mais ou menos próxima, preparando-me para morrer serenamente” (Régio 2000^a: 167). Também neste processo de preparação (digamos assim) a presença de Deus é incontornável. Aliás, as últimas linhas da *Confissão dum homem religioso* confirmam-no:

“Com Deus – e fosse que Deus fosse ou fosse como fosse – já eu podia viver muito mais contente e aceitar a velhice e a morte: amar a vida já não só animalmente pelos sentidos, e preparar-me tranquilamente para a morte cuja ideia aterrava os meus instintos. Os que falam da religião como da alienação suprema – não podem compreender de quantas alienações ela nos liberta.” (Régio 1983^a: 239).

Régio, como bem reconheceu, falhou a sua vocação mística. O que ele deixou escrito no quarto capítulo da *Confissão dum homem religioso* é revelador de tal facto. Aí, o poeta de Vila do Conde confessa a “insuficiência ou fragilidade” (Régio 1983^a: 108) da sua vocação mística. E explicita: “do mesmo passo a sentia eu minha vocação suprema, – e ao senti-la tinha por secundária a vocação artística, – e não podia deixar de me reconhecer um místico deficientíssimo ou frustrado” (Régio 1983^a: 109).

Régio falha também a imitação do modelo de Cristo – e a falha deve-se ao orgulho. O exemplo de Cristo é eloquentemente apresentado por S. Paulo na *Carta aos Filipenses*:

“Ele [Cristo] que era de condição divina não reivindicou o direito de ser equiparado a Deus. Mas despojou-se a Si mesmo tomando a condição de servo. Tornando-se semelhante aos homens. Tido pelo aspecto como homem, humilhou-se a Si mesmo, feito obediente até à morte e morte de cruz.” (Carta aos Filipenses 2, 6-8)

É verdade que Régio em seus poemas (e também nas suas personagens narrativas e sobretudo dramáticas) se humilhou, exibindo à Cristo a sua nudez lastimável. Esta humildade é sugerida no título *Mas Deus é grande*, dado que apenas temos a oração coordenada adversativa e suprime a outra oração coordenada – Eu sou pequeno “Mas Deus é grande”? / O Homem é pequeno “Mas Deus é grande”? A resposta parece ser avançada pelo próprio Poeta em “Tu e nós” d’*A chaga do lado*, quando o sujeito da enunciação lírica postula “Pequenos somos nós, mas Tu és grande” (Régio 1983^b: 127). Porém, também é verdade que – como neste mesmo poema se veicula –, por nosso orgulho, reduzimos Deus à nossa dimensão humana:

Descer-Te dos arcanos do infinito
Céu absoluto, e ter-Te perto, e amar-Te
Deste amor de entre nós carnal, restrito,
_ Nisso pomos empenho, engenho ou arte.
(Régio 1983^b: 129)

Além disso, como já no quinto capítulo referimos, ele (o poeta José Régio) eleva-se à altura da divindade e afirma no “Poema do Silêncio” d’*As encruzilhadas de Deus*: “Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição” (Régio 1981^b: 109).

Convém recordar que, para o prosador de *Há mais mundos*, Cristo é ainda um “modelo poético” porque inventor de “histórias exemplares” (Régio 1983^a: 99) através das quais se nos revela

“um Jesus que se fecha com os seus mistérios, e se reserva com os seus tesoiros, só erguendo a ponta do véu aos olhos dos escolhidos. Enigmático, secreto, quase obscuro, quase como que cioso da sabedoria do Pai, este vem das margens do Lago de Tiberíades aos muros da Cidade Santa espalhando

uma surpresa, uma perplexidade, um espanto, uma indignação, que visivelmente desdenha esclarecer, e até muito deliberadamente parece, às vezes, provocar.” (Régio 1983^a: 99).

É um Jesus misterioso e que permanece mistério. E o mistério de Cristo – como Régio salientou na sua *Confissão* – adensa-se quando, na hora da morte, o crucificado “clama: “Deus meu, Deus meu, porque me desamparaste?”. Esta – como afirma o Poeta – “é que fica sendo a mais angustiada e misteriosa palavra dos Evangelhos” (Régio 1983^a: 105).

Seguindo este modelo, também o poeta-Régio é e permanece mistério. Quer isto dizer que ele, que tão teimosamente escreveu e “se escreveu”, nunca se revelou totalmente nos versos escritos. Assim suplica no poema em prosa intitulado “Fonte de água viva”: “Caridade, meus irmãos! lede nos silêncios dos meus pequenos poemas o grande Poema sempre sonhado, nunca dado! Que valem eles, os meus pequeninos poemas, senão pelo sonho que exasperam? Senão pela nostalgia que despertam? Sonho do Poema perfeito, nostalgia do Poema completo...” (Régio 2001: 361). Neste livro póstumo, no poema “O Outro”, esta problemática do mistério que permanece para além da palavra dita / escrita é retomada de forma ainda mais clara. Neste poema, o Poeta declara: “Soluça nos meus poemas mais que humanos / – Alguém que se não chega a revelar...” (Régio 2001: 330). Por isso, no poema “Carta de Amor”, o sujeito poético, interpelando um “tu” anónimo, interpela-nos a todos nós (leitores):

Vês como sou?
Mas sou pior do que isso.
Sabe que, se me acuso,
É só por vício antigo
De me lambar as mãos e agatanhar o peito,
De me exhibir à Cristo!
Sabe que a meu respeito
Vou além de quanto digo.
Sabe que os males que ora uso,
Como quem usa
Cabeleira ou dentadura,
São a pintura
Que esconde os mais verdadeiros
De outro teor...
(Régio 1981b: 85).

Referimos no início deste ponto que a morte abre a possibilidade da queda da última máscara. Tal ideia é veiculada, por exemplo, no discurso de Mário, na peça de teatro homónima, quando a personagem afirma “Adeus máscara! Ou até já. Vai cair-te essa máscara. Não tarda que nos juntemos, porque nada és sem mim. A tua razão de ser é a minha imperfeição... era... vais morrer com ela. Vou suicidar-nos a ambos, acabou-se a tragicomédia. Fim.” (Régio 1980^a: 146). Como se sabe, na peça regiana a pistola não dispara e Mário não consegue suicidar-se. O suicídio só acontece por intermédio do Outro – pela comunhão do sangue do Outro. Sobre o simbolismo desta passagem elucida-nos o próprio Autor, quando no seu diário anota o seguinte:

“O Outro (que é a Perfeição, o Ideal, o Absoluto) mata o «Esfinge Gorda» dando-lhe a beber o seu sangue. Aquela morte é, como se diz na peça, «um sacramento». O pobre ser humano não pode

resistir à comunhão com o Absoluto; e esse acto de destruição é, ao mesmo tempo, um acto de amor. Em *Jacob e o Anjo*, n' *O Príncipe*, e em *El-Rei Sebastião* surge a mesma intuição ou ideia. Todavia, é talvez em *Mário ou Eu Próprio – o Outro* que ela tem uma realização artística *mais artística*, embora tão breve: mais sugestiva de coisas difíceis de dizer claro.” (Régio 2000^a: 330).

Ironicamente (dessa ironia complexa e dramática), a própria morte de Régio surge no momento culminante da sua confissão. A vida carrega de novas interpretações a criação ficcional: tal como o príncipe Leonel, Régio morre no momento da grande (talvez definitiva) confissão e revelação. Segundo o testemunho autorizado de Orlando Taipa, o poeta de Vila do Conde, estando às portas da morte, várias vezes lhe manifestou “o temor de Deus não querer que ele [Régio] publicasse o livro ou escrevesse as últimas páginas que mais o interessavam e que seriam o fecho da sua obra”. O confidente de José Régio acrescenta: “Fugazmente, lhe aflorava ao espírito a resolução de rasgar a obra por que ansiara, durante tantos anos. «*Parece que Deus não quer*» me confessou mais de uma vez.” (Taipa 1980: 8). E, efectivamente, Deus não quis: José Régio morreu sem terminar a sua *Confissão*. A sua presença, contudo, continua entre nós. Não se esqueça que, no poema “As minhas asas”, inserto em *Mas Deus é grande*, o Poeta faz uma exortação à morte e termina afirmando:

“As minhas asas, – deu-mas
O tanto sonhar eu poder gritar-te ó Morte:
– «Inútil! Podes vir
«Acabar de matar as mortes do meu ser!
«Tudo que a vida, em mim, aos poucos foi matando,
«Já podes vir buscá-lo, podes vir!
«Mas eu não sou de morrer!
«Eu vou voando!
«Sou asas para o Porvir...»”
(Régio 2001: 63)

CONCLUSÃO

[...] agora que tudo está acabado, o *leitor* (ele, eu, nós – *legendes*) tomará as suas decisões de leitura. Eu dou por terminada a minha parte. Creio que a realizei sem medo
_____ ter aberto este caminho.

Maria Gabriela Llansol

Compreender Régio é compreender que o fixar-se em si, o analisar-se, não é um fim em si mesmo. Na verdade, essa natural tendência do poeta de *Biografia* falar de si, concentrar em si a sua atenção, mais não é do que um processo pelo qual se pretende atingir um objectivo apenas aparentemente oposto: tirar de si mesmo. Toda a obra regiana é um esforço para tirar de si mesmo, com segurança e fidelidade, a verdade do escrito, a verdade do segredo que exige ser revelado porque é para todos (tirar o turbante que esconde as orelhas diante de todo o povo). E nada é tão altruísta como tirar a verdade de si para a revelar e oferecer aos outros.

O que podemos começar por concluir, após uma atenta leitura da obra regiana, é que a busca de si mesmo, encetada pelo eu, se assemelha à demanda do Santo Gral – o eu é algo longínquo e misterioso; mais, é um Santo Gral estilhaçado; os múltiplos estilhaços espalharam-se pelos “vários andares / graus” do eu. A sua reconstrução, organização numa peça única torna-se impossível. Aliás, na vida tudo é sonho. E a única solução parece ser a aceitação (que não se confunde com uma acomodação acrítica).

Não há – hoje – dúvidas sobre a importância da geração de *Orpheu* na literatura portuguesa do século pretérito. Na verdade, o *Orpheu* responde ao desafio lançado pelo autor d’ *A origem da tragédia* na medida em que se procura instaurar como um acto de divinização do homem concretizado pelo acesso a uma palavra performativa, isto é, capaz de criar aquilo que nomeia – é o ressurgir do verbo primordial que, agora por força do homem, abandona o seu estado de letargia (sobre as águas) para criar um mundo novo. Um novo verbo que, como afirmou Eduardo Lourenço, surge em resposta à “invasão incoercível da experiência do Nada” (Lourenço 1987: 60). Vimos que Régio – importa reiterar a ideia – foi o primeiro grande promotor e divulgador da geração do primeiro Modernismo Português. É indiscutível este importante papel do fundador da *Presença*. Dos directores e colaboradores desta revista coimbrã, coube a Régio a definição dos valores pelos quais a revista se viria a reger. O primeiro deles é a defesa de uma “literatura viva”. Se é verdade que Régio não chegou a explicitar, em termos de leitura (pragmática) de uma obra literária, quais os critérios que fazem com que um texto se inclua no universo da “literatura viva” – ficando-se pela afirmação de que a “literatura viva” é aquela que procede, com sinceridade, de uma personalidade rica e original –, também é verdade que, quer pela própria produção literária, quer pelos escritores e pelas obras que promoveu e valorizou, a sua acção foi efectivamente vivificadora da nossa literatura. A sua acção foi e é também um exemplo de integridade cultural e ética. Acérrimo defensor da liberdade – antes de mais, da sua

liberdade – e da mais alta liberdade que o homem pode desejar – a liberdade do espírito, Régio sempre defendeu que o aperfeiçoamento das sociedades só seria viável se fundado no aperfeiçoamento do homem – indivíduo. Num tempo de progressiva massificação, esta sua valorização do individual transformou-o no alvo predilecto das novas (e menos novas) gerações. Acresce que Régio quis (como cantou no seu primeiro livro) seguir o seu caminho, longe de escolas e de um mundanismo literário paupérrimo e (auto)bajulador. Nunca a novidade pela novidade interessou ao autor de *Há mais mundos*. Pelo contrário, Régio manteve-se firme a um quadro axiológico que, apesar dos seus detractores, não deixou de ser (como ele próprio salientou) revolucionariamente adiantado para o seu tempo – um quadro regido pelo Humanismo, pela defesa da Democracia e pela adesão a um Cristianismo renovado à luz da Verdade evangélica.

A obra regiana é vasta e profunda. Tal como o seu Autor, é uma obra “fiel” a um conjunto de temas sobre os quais, sucessivamente, se vão acrescentando novos dados, outras formas de ver o que já antes se vira. As obras regianas aparecem-nos, pois, como um único texto que se auto-analisa e destrói, mas que ressuscita por forças que lhe são endógenas – num retorno da eternidade do seu Autor (que está, naturalmente, para além da sua vida óptica) e da eternidade de todos nós, seus leitores.

Nesta visão da obra como um todo, *Páginas do diário íntimo*, sendo essencialmente um diário de autor, surge como a “guia” da estrada. A metáfora serve para elucidar que (i) este texto diarístico acompanha todo o percurso literário de Régio; (ii) este texto não é o essencial do percurso; ele está na margem; (iii) mas este mesmo texto orienta (ajuda) a condução, isto é, é um importante *auxiliar* para uma leitura profunda de toda a obra produzida por José Régio.

E toda a obra de Régio é, como reiteradamente tem afirmado Eugénio Lisboa, uma longa confissão. O diário surge como complemento às confissões que foram ficando ao longo da obra. Mas, após uma longa obra confessional, após um diário muitas vezes escrito à força, Régio deixa-nos com a certeza de que o Mistério está por desvendar e, conseqüentemente, lança-nos o desafio de persistentemente desenredarmos os fios da meada no sentido de irmos desvendando os alçapões da sua obra.

Páginas do diário íntimo, com a previsível (dado tratar-se de um diário) recusa de um sentido único e acabado, manifesta uma eterna incompletude várias vezes proclamada na obra literária do Autor. O diário, com a sua textualidade fragmentária, corrobora a indecisão profunda de Régio entre a redução ao nome, isto é, a Deus como indizível absoluto, e o apelo ao silêncio, como predisposição total para uma nova linguagem – a da comunhão. Assim, toda a obra de Régio oscila entre a tentação da revelação e o prazer (perverso) do silenciamento.

O diário, que Régio foi escrevendo de forma muito intermitente, não deixa de exercer a sua (típica) função de exutório. Cumpre, pois, uma função terapêutica. E é interessante verificarmos que o

autor da *Benilde* procura o seu diário em momentos marcantes da sua existência (por exemplo, aquando da morte da mãe e, depois, do pai; a propósito do romper da amizade com José Marinho).

Régio foi, como acabámos de dizer, um diarista intermitente – ele abandona a escrita diarística por tempos bastante longos, para depois reatá-la em tentativas (sempre falhadas) de manter um “verdadeiro” diário. A dificuldade de Régio manter um diário poderá associar-se ao contraste entre a sua vontade de permanecer e a radical instabilidade do sujeito exigida pela escrita diarística.

Vimos, a propósito do diário, que este é um tipo de texto em liberdade, embora significativamente preso ao calendário. O acto de escrita diarística é também um exercício de humildade. Não a “simples” humildade daquele que se confessa; mas a do que sabe que é impossível confessar-se e, mesmo assim, não desiste de, parafraseando Régio, escancarar as portas do seu próprio peito. Trata-se da humildade do que sabe criticar-se, desvendando os seus erros; a humildade do que sabe que se engana quanto mais procura corrigir-se; que, ao corrigir-se, se volta a enganar e volta a “recorrer-se” (Lejeune 1986: 13), num perpétuo movimento, parafraseando o verso de “Pedra Filosofal” de António Gedeão (Gedeão 1996: 15). Apesar da liberdade concedida por este tipo de texto, escrever um diário é um trabalho exigente; é um exercício de lucidez, dentro da loucura dos dias que correm; e, como versejou Miguel Torga, o maior diarista português, “Só é tua a loucura / Onde, com lucidez, te reconheças” (Torga 1994: 462).

A reflexão sobre o diário conduziu-nos à problemática relação entre escrita e revelação. A escrita responde à necessidade do homem vencer a pressão dos acontecimentos e a fugacidade da palavra dita; responde à necessidade do homem, na sua intimidade, se reconhecer.

Neste domínio, colocámos sob o nosso olhar a produção diarística (autobiográfica) e a produção literária, procurando perceber em qual delas a revelação do eu se dá mais profundamente. Temos, a este respeito, de concluir que o próprio autor de *Páginas do diário íntimo* hesita, acabando por nos deixar a certeza que quer num tipo de escrita quer no outro ele nos dá uma imagem verdadeira de si, mas não a imagem total, não a última. Na obra *Em busca do Carneiro Selvagem* de Haruki Murakami, o misterioso secretário do Líder Supremo diz para o narrador autodiegético:

“Falar com franqueza e dizer a verdade são duas coisas totalmente diferentes. A honestidade está para a verdade como a proa de um barco para a sua popa. A franqueza aparece em primeiro lugar, a verdade vem depois. O intervalo de tempo entre ambas está na proporção directa da envergadura do barco. A verdade, quando aplicada às grandes questões tarda em aparecer. Acontece, por vezes, que só se manifesta depois da morte. Por tudo isso, não será por culpa minha nem tua caso a verdade não venha à tona.” (Murakami 2007: 135).

É isto o que Régio faz: fala com franqueza (com toda a franqueza), mas sabe que isso não é o mesmo que dizer a verdade (muito menos, toda a Verdade) – e faz questão que o leitor saiba que ele o sabe. Não se esqueça que, na expressão de Eugénio Lisboa, “o autor de *Benilde* era um modelo acabado de pudor” (Lisboa 1986: 184).

A expressão literária é, em Régio, jogo (recordemos o romance *Jogo da cabra cega*) entre imitação e transfiguração. Em “Em torno da expressão artística”, Régio afirma a sua “suspeita” de que “*simultaneamente haja intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real, no género de expressão que é a expressão artística*” (Régio 1994^b: 212).

Toda a expressão é, pois, busca; e nunca um encontro definitivo. Em várias entradas do seu diário, o Autor nos dá nota dessa angustiante procura de uma expressão verdadeiramente capaz. Mas, como bem notou uma personagem de Márai, “chegam só mais tarde as palavras certas, e temos de pagar um preço alto para as encontrar” (Márai 2007: 33).

Régio está consciente da inultrapassável franja de indizível que permanece para lá de toda a expressão artística. O indizível com o qual Régio se confronta é aquele que Oswald Ducrot aponta no quarto e último tipo em que ele classifica as formas do indizível. É o indizível que requer um outro pensamento – o intuitivo (Ducrot 1984: 460).

Assim, a síntese é sempre e apenas a “síntese possível” (o que, vendo bem, implica a impossibilidade de síntese). Porque, a haver uma síntese, ela não careceria de qualquer adjectivação – muito menos do adjectivo “possível”. Apenas poderia admitir, ainda que um pouco tautologicamente, o adjectivo absoluta. Mas Régio sabe que esta será sempre um sonho que nunca poderá alcançar, como se lê na entrada de 25 de Julho de 1965:

“Digo, desdigo, olho por um lado, olho por outro, – estou sempre à borda da contradição, [...]. Tudo isto porque não deixo de atender à complexidade; à variedade dos pontos de vista, – sonhando com a Síntese Absoluta: com aquela Visão divina, perante qual já não há contradições. A contradição é a prova da parcialidade da nossa visão. Por outras palavras: Todas as contradições são aparentes, são *humanas*; – não pode haver contradição aos olhos de Deus.” (Régio 2000^a: 365).

A dualidade existe, no pensar de Régio e inunda a sua produção artística. Esta afirmação é inegável e encontra-se fundamentada em vários estudos. Mas será que existe, efectivamente, um movimento dialéctico? É que essa dualidade não conduz (ou não parece conduzir) a uma síntese. Mais, “parece” que o próprio Autor tem consciência da impossibilidade da síntese. Como tal, será razoável acreditar que ele tenha buscado o que sabia impossível de encontrar? O que ele fará é um jogo que conscientemente não termina, porque o jogo não tem fim – e ele sabe-o. Aliás, alimenta-o e projecta-o para depois da sua morte.

O próprio diário é um *livro* em que as máscaras se sobrepõem, originando várias “aparências”. Torna-se impossível fugir a este círculo. Daí nasce um certo desgosto pelo diário. Mas o Autor mantém-no – por “um pequenino prazer perverso”? – Talvez. Na verdade, o diário regiano aparece-nos como uma escrita que é espelho onde se reflectem inúmeras imagens. E quando a obra / imagem parece finalmente concluída, o Autor, com um terrível e impiedoso golpe, tudo reduz a pó e cinza. Torna-se uma escrita-espelho-sem-imagem.

O jogador morre, mas o jogo não. Nós o continuamos a jogar com as mesmas imperfeitas (perdão, com mais imperfeitas) palavras até que chegue o nosso momento de, como o pobre e louco rei do mistério em três actos intitulado *Jacob e o Anjo*, dizermos ao nosso Bobo-Anjo: “– Ensina-me então a palavra do Silêncio...” (Régio 2000^a: 186).

Sobre o conhecimento de si e, simultaneamente, sobre o conhecimento que cada um tem dos outros reflectiu profundamente Régio. Fê-lo também, através das obras que criou. Disso nos dá conta numa entrada diarística em que transcreve um trecho de uma carta que escreveu a Goulart Nogueira:

“Há, no *El-Rei Sebastião* como na *Benilde*, uma intenção-mestra que me parece não ter sido vista: a de sugerir que todos os nossos juízos sobre uma figura humana (e mormente se ela é complexa e excepcional) são parciais e insuficientes. Tanto a *Benilde* como o *Sebastião* são vistos, nas minhas peças, por vários aspectos: tantos quantos os personagens que os julgam, incluindo eles próprios, que a si próprios se julgam, ou incluindo o autor, que também sobre eles poderá ter o seu juízo *particular*. Isto acho eu que mereceria ser visto nas minhas peças.” (Régio 2000^a: 160).

Toda a obra regiana é religiosa, precisamente porque toda ela se constrói sobre seres que, podendo estar, na circunstância, mais unidos ou mais separados, estão *ligados* entre si, quer queiram ou não queiram – incluindo Deus. O mais paradoxal é que, apesar dessa unidade indissolúvel, vivemos como loucos incapazes de reconhecer a lucidez que possa existir na nossa loucura. Vimos, ao longo do nosso trabalho, que um dos temas que mais persistentemente ocupou o espírito de poeta d’ *A chaga do lado* foi o da incomunicabilidade entre os homens.

Régio vive ainda um outro drama: o da incomunicabilidade entre a criatura e o criador. Vimos, no nosso trabalho, que o poeta d’ *As encruzilhadas* é original ao considerar o Bem uma tentação. Deus tenta o homem – afirma Régio. E o pobre ser humano, preso na sua natureza carnal, aspira elevar-se até Deus. Mas, ao contacto com o Absoluto, o homem morre. A morte é, assim, o memento último dessa ascese humana – tal como o foi para o Cristo dos Evangelhos. E, como Este, para ressuscitar, o homem tem de crucificar o que em si não nasce do Espírito.

O poeta de Vila do Conde constrói uma obra por sobre uma série de pares antitéticos. Eugénio Lisboa, a este propósito fala de uma dinâmica assintótica. A leitura da obra regiana sugere-nos uma outra perspectiva que, de certa forma, complementa a que o autor de *José Régio – a obra e o homem* propõe, isto é, passagens há na obra regiana que sugerem, nomeadamente na relação do homem com o divino, um movimento análogo ao das linhas senosoidais. Quer isto dizer que parece possível que, em momentos fulgurantes, possa ocorrer um êxtase comunicativo entre Deus e o homem, para logo de seguida as duas linhas se voltarem a afastar.

“O leitor só tem um meio de se defender: ignorar os livros acerca dos escritores e ler os próprios escritores. Eles são sempre mais lúcidos, mais divertidos ou, quanto mais não seja, oponentes mais interessantes numa discussão mental do que os intermediários eruditos” – afirma Stephen Vizinczey (Vizinczey 1992:98). Este crítico parte da certeza de que acrescentar alguma coisa à obra

dos escritores é reduzir o seu significado. Quando lança este conselho ao leitor [num texto em que comenta o aparecimento de duas obras sobre Sartre], o Autor não parece ter consciência da (inevitável) autocrítica que ele encerra, nem evidencia um jogo de (auto)ironia. Não partilhamos da opinião segundo a qual se devem ignorar os livros acerca dos escritores – defendemos que devem ser lidos criteriosamente, isto é, não se submeter tácita e acriticamente à opinião de outrem (como se de um dogma de fé se tratasse), mas também não combater cegamente (pelo mero prazer da recusa) aquilo que de válido haja nessa opinião. Sirvamo-nos, contudo, do conselho de Vizinczey para reiterar a ideia de que é importante ler Régio; fica também a sugestão de que a leitura dos “eruditos” será, por ventura, inevitavelmente redução – mas não deixa de ser importante; na mesma linha, a nossa leitura – mesmo não sendo a de um erudito – é também redução. Esperamos que, apesar disso, tenha algum valor. Finalmente, independentemente de tudo isto, leia-se Régio. Leia-se, pois, a obra deste magnífico escritor que não procurou criar de si uma imagem agradável para o futuro. O diário de Régio não é um instrumento de construção de uma *doce* imagem de eu – o Autor salientou-o com toda a acuidade (Régio 2000^a: 245-246).

Mas o futuro, com toda a justiça, teima em não esquecer e não esquecerá (apesar de algumas “campanhas” de desvalorização) a obra regiana, até porque essa obra alcançou aquele elevado grau de universalidade pelo qual o seu Autor pugnou. Esta vasta e multifacetada obra atingiu o Classicismo de todos os tempos, que Régio sempre considerou uma característica intrínseca às verdadeiras obras literárias. Vários críticos têm salientado o desfasamento entre o autor dos *Poemas* e o seu tempo. Essa crítica – dissemo-lo – não é acertada. Não deixa, porém, de ser verdade que Régio (a sua obra e a sua personalidade) não se prendeu – nem ficou preso – ao seu tempo. Terminamos com o último livro de versos que José Régio publicou em vida (*A chaga do lado*), no qual o poema “Grande guerra” é uma sátira em que o Autor desafia, com a sua persistente independência espiritual, todas as formas de repressão material e todas as cadeias que prendem o homem à sua vida transitória:

Podes roubar-me o pão!
A Fome, não.
A boca, sim: come, ou não come.
Porém, como roubar a inextinguível Fome?
(Régio 1983^b: 117)

E termina, num tom profético:

És sempre o mesmo, tu, cujas razões supremas
São mordanças, grilhões, vendas, algemas.
Mártir, rebelde, poeta, – também eu
Sou sempre o mesmo Um que não morreu.

Porquê? Porque ao morrer, dos céus,
Lhe diz o próprio Deus:
«Filho, vem até mim!
A História principia onde eles põem: *fim*.»
(Régio 1983^b: 119)

Referências Bibliográficas

1. José Régio – bibliografia activa

- Régio, José (1927^a): “Legendas cinematográficas II – Charlie Chaplin”. In: *Presença, Folha de arte e crítica*. 2. Coimbra, 28 de Março de 1927: 8.
- (1927^b): “Da geração Modernista”. In: *Presença, Folha de arte e crítica*. 3. Coimbra, 8 de Abril de 1927: 1-2.
- (1927^c): “Poema do Silêncio”. In: *Presença, Folha de arte e crítica*. 4. Coimbra, 8 de Maio de 1927: 6.
- (1936) *Críticos e criticados*. Porto: Brasília Editora.
- (1940): *Primeiro volume de teatro*. Porto: Brasília Editora.
- (1968): *Cântico suspenso*. Porto: Brasília Editora.
- (1969): *Poemas de Deus e do Diabo*. 7^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1973): *Há mais mundos*. 3^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1974): *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. 3^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1977): *Páginas de doutrina e crítica da «Presença»*. Porto: Brasília Editora.
- (1978^a): *Biografia*. 6^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1978^b): *Jacob e o Anjo*. 4^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1978^c): *El-Rei Sebastião*. 2^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1978^d) *António Botto e o amor seguido de críticos e criticados*. 2^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1980^a): *Três peças em um acto*. 3^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1980^b): *A velha casa, Os avisos do destino*. Volume III. 3^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1980^c): *Ensaaios de interpretação crítica*. 2^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1980^d): *Três ensaios sobre arte*. 2^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1981^a): *A velha casa, Uma gota de sangue*. Volume I. 4^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1981^b): *As encruzilhadas de Deus*. 7^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1981^c): *Mas Deus é grande*. 4^a edição. Porto: Brasília Editora.
- (1982^a): *A velha casa, As raízes do futuro*. Volume II. 3^a edição. Porto: Brasília Editora.

- (1982^b): *Jogo da cabra cega*. 4ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1983^a): *Confissão dum homem religioso*. 2ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1983^b): *A chaga do lado*. 4ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1983^c): *Filho do Homem*. 3ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1983^d): *Benilde ou a Virgem-Mãe*. 3ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1984^a): *Fado*. 5ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1984^b): *Colheita da tarde*. 2ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1984^c): *A salvação do mundo*. 3ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1984^d): *Escritos de Portalegre*. Portalegre: A cidade.
- (1985^a): *A velha casa, As monstruosidades vulgares*. Volume. IV. 3ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1985^b): *A velha casa, Vidas são vidas*. Volume V. 3ª edição [Aumentada com os Rascunhos para o 6º volume de *A velha casa*]. Porto: Brasília Editora.
- (1985^c): *Música ligeira*. 2ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1986^a): *O príncipe com orelhas de burro*. 7ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1986^b): *Histórias de mulheres*. 6ª edição. Porto: Brasília Editora.
- (1989): *Sonho duma véspera de exame – Fantasia em um acto*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde.
- (1994^a): *Páginas do diário íntimo*. S/l: Círculo de Leitores.
- (1994^b): *Crítica e ensaio / 1*. Porto: Círculo de Leitores.
- (1994^c): *Crítica e ensaio / 2*. Porto: Círculo de Leitores.
- (1994^d): *Primeiros versos / Primeiras prosas*. Vila do Conde: Edição da Câmara Municipal de Vila do Conde.
- (1995): *Novos poemas de Deus e do Diabo*. Manuscrito facsimilado. Vila do Conde: Edição da Câmara Municipal de Vila do Conde.
- (1999): “Cartas do nosso tempo, nº IX”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, 4-5: 63-66.
- (2000^a): *Páginas do diário íntimo*. 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2000^b): *Contos e Novelas*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2001): *Poesia II*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Correspondência:

Jorge de Sena / José Régio – Correspondência (1986): Mécia de Sena (org.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

José Régio / António Sérgio – Correspondência (1933-1958) (1994): António Ventura (org.). Portalegre: Câmara Municipal de Portalegre / Centro de Estudos José Régio.

Correspondência (1994): António Ventura e Luís Amaro (org.). S/l: Círculo de Leitores.

2. José Régio – Bibliografia passiva

Araújo, Matilde Rosa (1971): “José Régio e a sua escolha”. In: *In Memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora: 417-420.

Azevedo, Maria Manuela Gomes de; Pinto, António Ventura dos Santos (1985): *O aspecto religioso em José Régio*. Vila do Conde: Edição dos autores.

Cabral, Eunice (1998): “A personalidade artística na teorização estética de José Régio”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 2: 59-65.

Carrilho, A. L. (1984): Coordenadas filosóficas no pensamento de José Régio. In: *A Cidade. Revista cultural de Portalegre*. Número especial. Outubro de 1984: 25-28.

Carvalho, A. Martins de (1970): “O meu amigo Reis Pereira”. In: *In Memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora: 25-39.

Castro, Ferreira (1970): “O poeta José Régio”. In: *In Memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora: 191-195.

Ceccucci, Piero (2000): “Mário ou Eu próprio – o Outro”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 6/7: 28- 33.

Correia, Morão (1970): “A ânsia da apreensão do absoluto na poesia de José Régio”. In: *In Memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora: 429-438.

Crespo, Firmino (1956): “O inconformismo espiritual na obra de José Régio”. In: *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. XXXIII, 3: 165-170.

Ferreira, José Gomes (1971): “José Régio”. In: *In Memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora: 335-341.

Florêncio, Violante (1996): “Jogos edipianos em «Jogo da Cabra Cega»”. In: *Colóquio / Letras*. 140/141: 82-88.

Galhoz, Maria Aliete (1996): “Algumas notas sobre José Régio e a sua obra”. In: *Catorze ensaios sobre José Régio, seguidos de uma biobibliografia essencial*. Lisboa: edições Cosmos: 53-60.

- Guimarães, Fernando (1981): *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-realismo*. 2ª edição (revista). Porto: Brasília Editora.
- (2001): “José Régio e o problema da expressão artística”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 8/9: 99-101.
- Lanciani, Giulia (2002): “Régio, ou o eu-deus”. In: *Presenças de Régio, Actas do 8º Encontro de Estudos Portugueses*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 11-16.
- Leão, Isabel Vaz Ponce de (2001): “A (ir)religião de Régio”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 8/9: 128- 136.
- Lima, Paula M. S. (1997): *A ideia de literatura na obra romanesca de José Régio – Jogo da Cabra Cega e A Velha Casa*. [Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa]. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- (1999): “Doutrina e teoria literária na obra romanesca de Régio”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 4/5: 132-142.
- Lisboa, Eugénio (1966): “O silêncio e a ironia na obra de José Régio”. In: *O tempo e o modo*. 40: 770-783.
- (1970): “Morte e Ressurreição na obra de José Régio”. In: *In memoriam de José Régio*. Porto: Brasília Editora. 171-185.
- (1977): *O segundo Modernismo em Portugal*. 9ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- (1978^a): *José Régio, uma literatura viva*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- (1980): *Poesia Portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. 1ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- (1986): *José Régio, A obra e o homem*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1994): “José Régio: Uma vocação para compreender”. In: Régio, José: *Crítica e Ensaio / 1*. Porto: Círculo de Leitores.
- (1997): “Um «herói intelectual»: Régio visto por David Mourão-Ferreira”. In: *Colóquio / Letras*. 145/146: 373-385.
- Llansol, Maria Gabriela (1997): “O sonho de que temos a linguagem – diário”. In: *Colóquio / Letras*. 143/144: 5-18.
- Lopes, Óscar (1969): “José Régio”. In: *Modo de Ler, Crítica e interpretação literária / 2*. Porto: Editorial Inova.
- (1987): *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea II*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Lourenço, Eduardo (1973): “As confissões incompletas ou a religião de Régio”. In: *Colóquio Letras*. 11: 20-27.

- (1994): *O canto do signo – Existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Machado, Álvaro Manuel (1977): “A poesia da *presença* ou a retórica do eu”. In: *Colóquio Letras*. 38: 5-12.
- Marques, João Minhoto (1997): “A problemática do duplo em Mário ou Eu próprio – o Outro”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 1: 58-62.
- Marques, Maria Teresa Martins (1994): “O Eu em Régio: a dicotomia de Logos e Eros”. In: *Ensaios críticos sobre José Régio*. Porto: Edições ASA: 11-33.
- (1998): “José Régio: labirintos da solidão”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 2: 35-40.
- Martinho, Fernando J. B. (1994): “1936 – um ano a três vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa”. In: *Colóquio / Letras*. 31: 39-47.
- Martins, Albano (1990): “A 1ª edição dos «Poemas de Deus e do Diabo» e a recepção da crítica”. In: *Colóquio / Letras*. 113/114: 157-168.
- Mindlin, Dulce Maria Viana (1994): “José Régio: a enunciação mascarada”. In: *Ensaios críticos sobre José Régio*. Porto: Edições ASA: 73-94.
- Monteiro, Adolfo Casais (1930): “Mais além da Poesia Pura”. In: *Presença, Folha de arte e crítica*. 28. Coimbra, Abril-Outubro de 1930: 7.
- (1972): *A poesia da «Presença», Estudo e antologia*. Lisboa: Moraes Editores.
- Mourão-Ferreira, David (1960): *Vinte poetas contemporâneos*. Lisboa: Ática.
- (1977): *Presença da «presença»*. Porto: Brasília Editora.
- (1993): “Esta nova presença da *Presença*”. In: *Presença, Folha de arte e crítica – Edição facsimilada compacta*. Tomo I. Lisboa: Contexto Editora.
- Neves, Joaquim Pacheco (1980): “A morte na literatura de Régio”. In: *A dez anos da morte de José Régio*. Lisboa: Editorial Resistência: 19-46.
- Oliveira, Ernesto de (1970): “José Régio na intimidade dos amigos”. In: *Vida Mundial*. 1633. 25 de Setembro de 1970: 61-65.
- Pereira, José Alberto Reis (2000): “Notas à edição do *Diário* de José Régio”. In: Régio, José (2000^a): *Páginas do diário íntimo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 11-13.
- Pereira, José Carlos Seabra (1997): “Aspectos da poética de Régio na *Presença*”. In: *Brotéria* 6, Volume 104. Dezembro de 1977: 558–576.
- Pimentel, Diana (1996): “«Jogo da Cabra Cega» e «Literatura viva» de José Régio: romance sobre ensaio ou uma ficção da «Presença»”. In: *Colóquio / Letras*. 140/141: 89-99.
- Pimentel, Fernando Jorge Vieira (1987): *A poesia da Presença (1927-1940), Tradição e modernidade*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores. [Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica].

- Poppe, Manuel (1999): *José Régio e a vocação da sinceridade*. Vila do Conde: Edição do Círculo Católico de Operários de Vila do Conde.
- Ribeiro, Álvaro (1969): *A literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Ribeiro, Eunice (1997): *Ver. Escrever: José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho. [Dissertação de Doutoramento em Ciências da Literatura].
- (1998): “Os manuscritos regianos: cenários de autografia”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 2: 50- 58.
- (2001): “José Régio: ironia, caricatura e silêncio”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 8/9: 104-109.
- Rufino, Rui (2001): “José Régio: um cristianismo aquém e além da Igreja”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 8/9: 110-114.
- Sena, Jorge de (1977): *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*. Porto: Brasília Editora.
- Simões, João Gaspar (1972): *Confissão dum homem religioso por José Régio*. Porto: Brasília Editora.
- (1974): *Retratos de Poetas que Conheci*. Porto: Brasília Editora: 46-49.
- Simões, Manuel G. (2000) “O duplo obscuro, ou seja, a tensão entre o ser e o parecer no teatro de José Régio”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 6/7: 36-39.
- Sobreira, Luís (1996): “«Jogo da Cabra Cega» e «A confissão de Lúcio»”. In: *Colóquio / Letras*. 140/141: 71-81.
- Taipa, Orlando (1980): “Nove anos de saudade”. In: *A dez anos da morte de José Régio*. Lisboa: Editorial Resistência: 7-9.
- Teixeira, António Braz (2001): “A ideia de Deus e a religião em José Régio”. In: Régio, José (2001): *Confissão dum homem religioso*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 9-19.
- Tonini, Giampaolo (2000): “José Régio. Autobiografismo e modernidade literária”. In: *Boletim do Centro de Estudos Regianos*. 6/7: 105-109.

3. Outras referências bibliográficas

- Abelaira, Augusto (1974): *Bolor*. 3ª edição. Amadora: Livraria Bertrand.
- Bakhtine, Mikhaïl, (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Baptista, Abel Barros (1997): “O espelho perguntador”. In: *Colóquio / Letras*. 143/144: 63-69.
- Bastos, Glória (1994): “Fantasia e realidade na literatura para crianças”. In: *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. 8: 117-118.
- Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Ed. du Seuil.
- (1987): “A morte do autor”. In *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland; Flahault, François (1987): “Palavra”. In: *Enciclopédia Einaudi*. 11. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 118-136.
- Baudinet-Mondzain, M.-J., “Révélation [esth.]”. In *Encyclopédie Philosophique Universelle*. Vol. II. Tome 2. Paris: PUF: 2266.
- Bellemin-Noël, J. (1972): *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse.
- Bíblia Sagrada* (1986). 13ª edição. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Bitti, Pio Ricci; Zani, Bruna (1997): *A comunicação como processo social*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa.
- Blanchot, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- (1984): *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Bondoir (1970): *Pédagogie corrective*. Paris: PUF.
- Borges, Jorge Luís; Casares, Adolfo Bioy (1962): “Una tarde com Ramón Bonavena”. In: *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires. 21-28.
- Breton, Philippe (1995): *L'Utopie de la Communication*. Paris: La Découverte.
- Burgos, Jean (s/d): *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Ed. du Seuil.
- Calle-Gruber, Mireille (1993): “Journal intime et destinataire textuel”. In: *Poétique* 59: 389-391.
- Carlos, Luís Adriano; Frias, Joana Matos (2004): “Introdução”. In: *Cadernos de Poesia*. Edição fac-smilada [dirigida por Luís Adriano Carlos e Joana Matos Frias]. Porto: Campo das Letras.
- Cassirer, Ernst (1974): *Antropologia Filosófica*. México: Fondo de Cultura.
- Ceccucci, Piero (1994): “O espelho e a memória, ou a construção do «eu» no *Diário* de Miguel Torga”. In: *Aqui, neste lugar e nesta hora. Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Ed. Universidade Fernando Pessoa: 123-132.

- Coelho, Eduardo Prado (1979): *A letra leitoral. Ensaio sobre a literatura e o seu ensino*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1987): *Os universos da crítica, Paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70.
- Coelho, Jacinto Prado (1997): “Modernismo”. In: *Dicionário de Literatura*. [Dir. Jacinto prado Coelho]. Porto: Mário Figueirinhas Editor.
- Didier, Alexandre (1999): “Le mythe d’Orphée et l’écriture de la mémoire”. In: *Revue de littérature comparée* 4: 563-579.
- Didier, Béatrice (1991): *Le journal intime*. 2ª edição. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duarte, João Ferreira (1989): *O espelho diabólico, construção do objecto da teoria literária*. Lisboa: Editorial caminho.
- Ducrot, Oswald (1984): “Dizível / indizível”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 2. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 458-476.
- Dumas, Catherine (1994): “Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português”. In: *Colóquio / Letras*. 131: 125-133.
- Durand, Gilbert (1969): *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas.
- Eco, Umberto (1978): *Trattato di semiotica generale*. 6ª edição. Milano: Bompiani.
- Erasmus de Roterdão (1982): *Elogio da Loucura*. 6ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. (1987): *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Foucault, Michel (1992): *O que é um autor?*. 3ª edição. s/l: Vega.
- Freixo, Manuel João Vaz (2006): *Teorias e modelos de comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Freud, Sigmund (1989): *Introduction à la Psychanalyse*. Paris: Payot.
- Garrett, Almeida (1974): “Memória ao Conservatório Real”. In: Garrett, Almeida, *Frei Luís de Sousa*. 4ª edição. Coimbra: Atlântida Editora.
- Gedeão, António (1996): *Poemas escolhidos – Antologia organizada pelo autor*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Gonzalez, Maria Teresa Maia (2005): *A lua de Joana*. 18ª edição. Lisboa: Editorial Verbo.
- Grimal, Pierre (1992): *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel.
- Gusdorf, Georges (1991): *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Heidegger, Martin (2002): *Caminhos de floresta*. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heinemann, Fritz (1993): *A filosofia no século XX*. 4ª edição. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Heraclito, Fr.1, Sexto, adv. math., VII, 132

- Júdice, Nuno (1986): *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Ed. Teorema.
- Genette, Gérard (1969): *Figures II*. Paris: Seuil.
- Kafka (1997): *A Grande Muralha da China*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Labarrière, Pierre-Jean (2000): “Textos sobre texto ou como silenciá-lo?” In: Duarte, Irene Borges; Henriques, Fernanda; Dias, Isabel Matos (org.): *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora: 185-192.
- Lefebvre, Maurice-Jean (1980): *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed. du Seuil.
- (1986): *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil.
- Léon, Pierre (1982): *História económica e social do mundo, Guerras e crises 1914 – 1947*. Vol. V, Tomo I. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Lévi-Strauss, Claude (1979): *La via delle maschere*. Torino: Einaudi.
- (1989): *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70.
- Lisboa, Eugénio (1978^b): “Ouvir Caim, na ausência de Abel – Prefácio”. In: Namora, Fernando (1978): *Cidade Solitária*. Brasil: Difusão Editorial: 9-23.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1994): *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lourenço, Eduardo (1987): *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Madélnat, Daniel (1987): “Journal Intime”. In: Beaumarchais, J.-P. de et al: *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris: Bordas. 1217-1220.
- Magalhães, Ana Maria; Alçada, Isabel (2000): *Diário cruzado de João e Joana*. 3ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- Manguel, Alberto [texto adaptado por Teresa Fonseca], “Como Pinóquio aprendeu a ler”, In: *Noesis*. 68. Janeiro / Março de 2007: 24-27.
- Márai, Sándor (2007): *A mulher certa*. Lisboa: Dom Quixote.
- Marañon, Gregorio (1967): *Amiel, un estudio sobre la timidez*. 11ª edição. Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- Marcel, Gabriel (1951): *Le mystère de l’être*. Paris: Aubier.
- (1957): *Diário metafísico*, Buenos Aires.
- Marinho, Luísa (2002): “«Capicua» é um trabalho de descoberta, reflexão e diálogo” [entrevista a Eduardo Prado Coelho]. In: *O Comércio do Porto*. 22 de Setembro de 2002: 24.
- Mathias, Marcello Duarte (1991): “O diário íntimo ou a procura da identidade”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 23-04-1991: 16.

- (1994): “O diarista e a morte”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14-09-1994: 40-41.
- (1997): “Autobiografias e diários”. In: *Colóquio / Letras*. 143/144: 41- 62.
- Miranda, José A. Bragança de; Cascais, António Fernando (1992): “A lição de Foucault”. In: Foucault, Michel (1992): *O que é um autor?*. 3ª edição. Vega.
- Melo, Gladstone Chaves de (1979): *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. Albufeira: Edições Poseidon.
- Monteiro, Maria da Assunção Morais (1997) “Da génese do diário ao *Diário* de Miguel Torga”. In: *Terra feita voz – Revista do Círculo Cultural Miguel Torga*. 1: 25-38.
- (1998^a): *O conto no Diário de Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- (1998^b): “Autenticidade e autoficção no *Diário* de Miguel Torga”. In: *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. [org. e coord. T. F. Earle]. Tomo II. Oxford – Coimbra: Universidade de Oxford: 1079-1088.
- (1994): “Unidade e alteridade no *Diário* Torguiano”. In: *Aqui, Neste lugar e nesta hora. Actas do 1º Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições universidade Fernando Pessoa: 343-352.
- (2004): “*Escrever um diário ou escrever-se num diário?*”. In: *Largo mundo alumiado, Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. [Org. de Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício]. II Volume. Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho: 729-744.
- Morais Silva, António de (1994): *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. 8ª edição. V volume. Mem Martins: Horizonte Confluência.
- Morão, Paula (1993): “Memórias e géneros literários afins, algumas perspectivas teóricas”. In: *Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Edições Cosmos: 17-27.
- (1994): “O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas”. In: *Românica* 3: 21-30.
- Moreno Villa, Mariano (1995): *El hombre como persona*. Madrid: Caparrós Editores.
- Moura, Vasco Graça (1987): “Do poeta como narciso precário”. In: *Várias vozes*. Lisboa: Editorial Presença: 146-148.
- Mourão, Alfredo Carvalho (1915): “Vient de paraître”. In: *Terra Nossa*. 11 de Abril de 1915.
- Murakami, Haruki (2007): *Em busca do Carneiro Selvagem*. 2ª edição. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- Negreiros, Almada (1993): *A invenção do dia claro*. 2ª edição. Sintra: Colares Editora.
- Nietzsche, Frederico (1984): *A Gaia Ciência*. 3ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

- Palma-Ferreira, João (2002) *Diário*. In: Salema, Álvaro, “Diário Íntimo”. In: *Dicionário de Literatura*. Actualização – 1º volume. [Dir. de Jacinto do Prado Coelho]. Lisboa: Livraria Figueirinhas.
- Pereira, Paulo Alexandre (s/d): “«Como quem enfia as pedras de um colar»: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira”. In: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Abelaira>. Visto a 12 de março de 2007.
- Pessoa, Fernando (1983): *Obra poética e em prosa*. III Volume. Porto: Lello & Irmão.
- (1986): *Obra poética e em prosa*. I Volume. Porto: Lello & Irmão.
- (1995): *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. 2ª edição. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- (1997): *Poesias de Fernando Pessoa*. 16ª edição. Lisboa: Edições Ática.
- Peters, F. E. (1983): *Termos filosóficos gregos, um léxico histórico*. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Raible, Wolfgang (1988): “Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. In: Todorov, T. et al: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros: 303-339.
- Reis, Carlos (1999): *O conhecimento da literatura, Introdução aos estudos literários*, 2ª edição. Coimbra: Almedina.
- Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. (1998) *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição. Coimbra: Almedina.
- Ricoeur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1995): *Teoria da interpretação*. Porto: Porto Editora
- (2000): “Elogio da leitura e da escrita”. In Duarte, Irene Borges; Henriques, Fernanda; Dias, Isabel Matos (org.): *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora: 47-60.
- Rocha, Clara (1977): *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina.
- (1985): *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1990): “A poética dos géneros autobiográficos”. In: *Nova Renascença*. Volume X, Outono de 1990: 8-18.
- Rousset, Jean (1984): “Le journal intime, texte sans destinataire?”. In: *Poétique* 56: 389-391.
- Sá-Carneiro, Mário de (1994) “Para os «Indícios de oiro»”. In: *Orpheu* 1. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora: 7-17.
- Salema, Álvaro (2002): “Diário Íntimo”. In: *Dicionário de Literatura*. Actualização – 1º volume. [Dir. de Jacinto do Prado Coelho]. Lisboa: Livraria Figueirinhas.
- Saraiva, António José; Lopes, Óscar (1982): *História da Literatura Portuguesa*. 12ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora.

- Saramago, José (1994): *Cadernos de Lanzarote, Diário I*. Lisboa: Caminho.
- Schmidt, Juël (1995): *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70.
- Seabra, José Augusto (1980): *Poiética de Barthes*. Porto: Brasília Editora.
- Seixo, Maria Alzira (1987): *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Silva, Fátima Fernandes da (2002): *À escuta do silêncio: Bolor, Molloy e A Maçã no Escuro*. Lisboa: Faculdade de Letras [Tese de Mestrado em Literatura Comparada].
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1981): “Nótula sobre o conceito de literatura infantil”. In: Sá, Domingos Guimarães de: *A literatura infantil em Portugal*. Braga: Edições da editorial Franciscana.
- (1993): *Teoria da literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina.
- Sófocles (1992): *Édipo Rei*. 7ª edição. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Strathen, Paul (1997): *Friedrich Nietzsche em 90 minutos*, Lisboa: Editorial Inquérito.
- Torga, Miguel (1969): “Panorama da Literatura Portuguesa”. In: *Traço de União*. 2ª edição. Coimbra: Edições do autor: 73- 98.
- (1978): *Diário I*. 6ª edição. Coimbra: Edição do autor.
- (1994): *Antologia poética*. 4ª edição, aumentada. Coimbra: Edição do autor
- Unamuno, Miguel de (1988): *Do sentimento trágico da vida*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Vilela, Mário (1999): *Gramática da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Coimbra: Livraria Almedina.
- Velcic-Canivez, Mirna (1997): “Le pacte autobiographique et le destinataire”. In: *Poétique*. 110: 239-254.
- Vizinczey, Stephen (1992): *Verdade e mentira na literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Yaguello, Marina (1997): *Alice no País da Linguagem. Para compreender a Linguística*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Zambrano, María (2000): “Porque se escreve?”. In: Duarte, Irene Borges; Henriques, Fernanda; Dias, Isabel Matos (org.): *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora: 21-27.