

O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio

Alfredo Margarido
Professor Catedrático da ULHT

O cinema e a criação
plástica na vida...

Resumo

Regista-se entre nós uma maneira muito particular de confundir cultura e literatura, a ponto de se considerar culto apenas aquele que revela conhecimentos e competências na área específica das literaturas. É por essa razão que a história da revista *Presença* e de um dos seus fundadores, José Régio, tem sido sobretudo analisada respeitando este prisma teórico.

Proponho nesta curta reflexão mostrar que a revista e o seu director possuíam um campo de intervenção mais amplo, que incluía também as outras artes, sobretudo a criação plástica, a fotografia, o cinema e naturalmente o teatro.

Desde os seus primeiros números a *Presença* dá notícia das grandes opções cinematográficas, tendo José Régio encarado a possibilidade de realizar filmes em Coimbra, apoiado numa empresa que tinha como sócios virtuais ou reais os seus amigos e companheiros de Coimbra e da *Presença*.

Summary/Abstract

There is a tendency among us to confuse culture with literature, to a point where one is solely considered as cult when one displays knowledge and competence in literature. For that reason, the history of the magazine *Presença* and one of its founders, José Régio, has been analysed essentially through this theoretical point of view.

In this short opinion I propose that the magazine and its director had in fact a larger field of intervention, including other arts, especially plastic arts, photography, cinema and naturally, theatre.

Right from its initial issues the magazine *Presença* presents news and views of cinematographic options, with José Régio having thought of the possibility of directing films in Coimbra, with the backing of a company of which the partners, either virtual or real, were his friends and companions from Coimbra and from *Presença*.

Como aconteceu com quase toda a gente da minha geração fui levado a rever a minha relação com a *Presença* e os seus criadores, utilizando a luneta crítica proposta por Eduardo Lourenço, que decretara a existência de uma vera «contra-revolução» da *Presença*, formula tão célebre que o seu célebre autor é levado a pensar que, da sua obra, acabará apenas ou sobretudo por se salvar esta condenação. O mais perturbador reside na confissão: «eu não tinha visto a revista», tal como não tinha visto *Orpheu*. Eduardo Lourenço, fino

investigador, não podia deixar de se dar conta do precipício que assim abria diante dos seus pés teóricos, pois acrescenta que conhecia a obra dos autores que comentara, tendo embora reduzido a *Presença* a um afrontamento entre duas personalidades e duas obras, a de Régio e a de Torga, o que não corresponde de maneira alguma ao que podemos verificar lendo a revista e organizando as cronologias, tarefa que os historiadores não podem dispensar. Ora Miguel Torga nunca colaborou na *Presença*, onde só aparece, e de maneira muito passageira, Adolpho Rocha, que já aí anuncia a Rampa tão ironizada por Afonso Duarte. E, sobretudo, Eduardo Lourenço não se dá conta do carácter particular da revista, que aparece entre aquelas que tiveram maior duração (1927-1940), num país onde tais publicações correspondem a erupções geracionais, reflectindo a coesão passageira dos alunos de um determinado curso ou de uma determinada cidade. Adolfo Casais Monteiro salienta que essa longevidade, essa *durée*, lhe são devidas, pois graças à sua entrada na equipa que dirigia a revista, esta passara de uma folhinha de estudantes, a uma autêntica revista, capaz de ombrear com a NRF que sempre foi o modelo a seguir, não só por João Gaspar Simões, mas pelos outros, como lembram as memórias de alguém (Álvaro Ribeiro) que foi visitar Casais Monteiro na sua casa portuense.

O problema reside no facto de assim se rejeitar o que constitui a sua originalidade, mesmo ou sobretudo em relação ao *Orfeu*, cujas maiores aventuras gráficas são o «pochoir» do número 2, que aceita as sugestões que os Delaunay e sobretudo Robert, tinham feito aos artistas portugueses com quem contactaram em 1916, e a tipografia, bastante inspirada pelos «caligrammes» de Guillaume Apollinaire, e pela «Manucure» de Mário de Sá-Carneiro, embora se esperassem algumas ousadias de José Pacheco. Ora a *Presença* varre as formas arcaicas das revistas portuguesas, graças em primeiro lugar ao título, que liquida o rosário dos títulos helenísticos que caracterizaram as publicações literárias, e fora sugerido por Edmundo de Bettencourt e geralmente aprovado, como de resto merecia, salientando a importância do autor inserido na criação e na sociedade, assinalando a sua *presença*.

José Régio participa de forma activíssima na organização desta revista, sendo o formato, face às informações de que dispomos, uma determinação sua, tal como lhe pertence a paginação. Sabemos, entre outros graças a João Gaspar Simões, que não esteve em Coimbra de Outubro de 1926 a Outubro de 1927, isto é, durante o período em que a revista adquiriu forma e existência próprias, que José Régio e Branquinho da Fonseca passaram semanas no mármore da Atlântida, para construir esta estrutura. Ou seja, a escolha do formato, do papel, da mancha gráfica, correspondem a outras

tantas operações fundamentais levadas a cabo por José Régio, cuja energia foi evidentemente o motor que permitiu que a revista aparecesse e dispusesse de um suporte teórico fundamental. A *Presença* não é uma folha que publique as «obras» dos seus colaboradores, mas antes uma estrutura reflexiva, dominada pela teoria literária, que corresponde também a uma tomada de posição estética.

É esta a novidade profunda da *Presença*, num país onde não abundavam as reflexões consagradas à teoria da produção literária ou estética, mau grado as incursões de Teixeira de Pascoaes e dos seus amigos da *Águia*, que tinham sabido recrutar o jovem Fernando Pessoa que fora capaz de propor uma explicação geral das condições portuguesas da produção literária, embora de um ponto de vista inspirado pela sociologia, a de Spencer e sobretudo a de Taine. José Régio propunha, com o desembaraço teórico que era então o seu, uma revisão das condições em que era pensada e publicada a literatura. Do ponto de vista gráfico, fundamental todavia, a revista apresenta a primeira página ocupada por uma mancha tipográfica homogênea, com duas colunas separadas por um filete vertical, havendo dois filetes horizontais, o da cabeça, que isolava o título em caixa alta, e o filete do pé. Não se procurava seduzir o leitor com qualquer louçania gráfica, registando-se antes o carácter compacto da primeira página, que, como as dos números seguintes, era ocupada pela reflexão teórica de José Régio. Não se fazia, como não se fez, a menor concessão ao leitor, convidado a aderir. Na genealogia das formas gráficas, a revista não tinha ascendência na literatura, embora a possuísse na escrita política: a *Presença* apresenta-se como um manifesto, embora só alguns números depois, no número nove, tenha anunciado um *número-manifesto*. Trata-se de uma simples disjunção, como se os próprios directores da revista tivessem levado algum tempo a dar-se conta da violência de proposta que estavam em via de fazer a leitores habituados às lantejoulas das publicações literárias. De resto, esta orientação fora reforçada por dois elementos que também pertencem à paisagem mítica da *Presença*: o formato, em primeiríssimo lugar e depois o suporte, o papel que, salienta Gaspar Simões, era idêntico aquele então utilizado pelos farmacêuticos nas suas embalagens, e que teria sido substituído por papel mais condizente com a dignidade literária que João Gaspar Simões estimava algo vilipendiada pela desenvoltura daqueles que, em Coimbra, tinham assumido a responsabilidade de assegurar a organização e a publicação da revista. Ou seja, Régio e Branquinho da Fonseca, cabendo a este mais uma tarefa, a da produção de gravuras, consequência da sua mão de desenhador, que era também a do gravador em linóleo. Por

razões financeiras, a *Presença* não podia publicar gravuras, tendo por isso recorrido sobretudo ao linóleo, e este foi trabalhado por Branquinho da Fonseca mas também por Júlio Reis Pereira. O formato 29x37 é um dos elementos fundamentais na organização da revista, dado que recusa também a comodidade: não há ninguém que possa desembarcar em Coimbra B, vindo da Figueira da Foz com ela debaixo do braço, como fazia então Gaspar Simões com a NRF, com a petulância dos seus vinte e dois anos. Não cheguei a dizer que o formato foi escolhido para obrigar os leitores a sujeitar-se a uma certa disciplina, formato e mancha tipográfica agindo contra a norma preguiçosa. De resto, até José Régio será forçado a dar-se conta dos riscos de degradação da revista: quando deseja enviar números a alguém, cata, entre os exemplares ainda disponíveis, aqueles que não tenham sido vítimas da própria estrutura da publicação. Tenho disso a prova pessoal pois, nos primeiros anos 50, José Régio ofereceu-me os números da *Presença* que possuía em duplicado, acompanhados pelo *Ainda* de Saul Dias. O pacote fora cuidadosamente preparado pelo próprio José Régio, de maneira a evitar que os números da revista fossem agredidos pelas manipulações a que estavam fatalmente condenados pelos correios. Compreende-se que Miguel Torga tenha reservado à sua colecção um gavetão da sua cómoda, que, muito ironicamente, Eduardo Lourenço considera ser o «sacrário» do poeta transmontano). Como se pode verificar, José Régio tratava a revista com os cuidados paternais que também lhe consagrava Miguel Torga, e que ainda não suscitaram a adesão de Eduardo Lourenço. Quero simplesmente pôr em evidência a importância da *Presença* num domínio considerado secundário, quando não insignificante. Ora a verdade é que José Régio compreendia as propostas plásticas, embora não tenha – ninguém tinha! – grandes informações no que se refere às revoluções estéticas que se acumulavam a partir dos cubistas. Régio conhecia e refere-se ao supra-realismo, já que o professor de francês repelira a forma que mais tarde se consagraria, de surrealismo, que não lhe parecia corresponder à estrutura francesa. Se o título permitia que a revista participasse, mesmo se de forma remota e por assim dizer involuntária, nas escolhas existencialistas, a arquitectura gráfica, essa maneira tão particular de ocupar o espaço, reforçava o carácter inventivo da jovem publicação, que, contrariamente ao que sugeriu mais tarde Casais Monteiro, nunca foi uma revista de estudantes, embora houvesse alguns entre os seus colaboradores, a maioria dos quais eram de péssima qualidade académica. Não é sem razão que Gaspar Simões se inclui no grupo dos péssimos, do ponto de vista estritamente

académico. Lembremos simplesmente que José Régio, já licenciado, contava 26 anos em 1927, sendo todavia, Edmundo de Bettencourt o mais idoso, eterno aluno de direito, que nascera em 1899 e contava já 28 anos de idade. O peso destes dois homens não podia deixar de se fazer sentir, sobretudo no caso de Bettencourt que era então um dos mais famosos cantores da academia de Coimbra, o que alguns comentadores acabaram por transformar em tara, responsável por uma obra não só reduzida mas que seria pouco exemplar com a notável excepção dos *Poemas Surdos*. O que não corresponde à verdade. O facto de a revista não ter sido lida obrigou os comentadores apressados a desprezar elementos fundamentais na organização do campo reflexivo, a ponto de não se ter tornada clara claríssima opção anti-fascista, como aparece no comentário que, em 1930, Edmundo de Bettencourt consagrou à cumplicidade abjecta e objectiva que se registava entre Marinetti e o fascismo. Ou seja, a «Apostila» de Álvaro de Campos não pode ser considerada um caso isolado, mas antes a expressão do sentimento de rejeição experimentado por uma ampla fracção dos intelectuais portugueses. Por sua vez, a denuncia de Marinetti não pode deixar de ser contabilizada como uma operação claramente anti-fascista, que devemos, hoje como ontem, interpretar como destinada a acusar o aparelho político desses anos 30, que já eram os da ditadura militar, onde dominava a figura do Ministro das Finanças, Oliveira Salazar, que fora professor de não poucos colaboradores da *Presença*, licenciados ou antigos alunos de direito. Esta posição política, é reforçada pelas palmatoadas infligidas ao castelhaníssimo Gimenez Caballero que pretendia, através de um iberismo doentio, impor a tutela de Madrid às escolhas políticas portuguesas. Também neste caso se declarava que, não sendo a revista doentamente nacionalista, não podia deixar de denunciar as tentativas de recusar a autonomia portuguesa, para a dissolver num cozido à espanhola, onde a nossa hegemonia seria liquidada pelo peso demográfico dos «espanhóis». A falta de manipulação da revista arrastou ainda consigo uma insuficiência da leitura, que não permitiu dar conta de uma tentativa modernista assumida por Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca, que publicaram, numa folha de papel couché, quatro fotografias, ou antes, quatro «composições fotográficas», que põem em evidência o reconhecimento, pelos «presencistas», do aparelho fotográfico como agente da criação plástica. Se é certo que a fotografia mereceu alguns comentários – sobretudo os de José Régio e os de João Gaspar Simões – podemos constatar que o passo em frente, quer dizer o passo da criação, fora dado sobretudo por Edmundo de Bettencourt que pudera adquirir

uma máquina fotográfica com as «royalties» que recebera pela gravação de um disco. A inesgotável curiosidade de Branquinho da Fonseca levava-o a associar-se a Bettencourt, tendo chegado a ponto de rapar o cabelo e as sobrancelhas para poder fornecer a falsa imagem de um Cristo pagão, que se exprime com uma extraordinária veemência física na fotografia de Bettencourt. O facto de a *Presença* reservar um tão considerável espaço a estas quatro fotografias, oferecendo-lhe um suporte físico específico, o papel «couché», confirma a abertura às propostas do modernismo, sem excluir aquelas que dependiam dos instrumentos da modernidade mecânica. Deve acrescentar-se que esta referência abre uma porta ainda muito perra no que se refere às relações «fotográficas» entre Edmundo de Bettencourt e José Régio, visto aquele ter multiplicado as fotografias de Régio. Sabemos contudo que, instando a fornecer fotografias suas para uma publicação, José Régio recusou separa-se das que tinham sido realizadas por Bettencourt, considerando que elas assumiam uma forma de representação que correspondia de maneira profunda à sua própria leitura do corpo e do seu comportamento físico. O problema não reside apenas por isso na relação «fotográfica», mais do que uma imagem, a fotografia permitia um desvendamento psíquico, deveras inconfidente. Mas antes na maneira como a fotografia de Bettencourt surpreendia as pulsões íntimas de José Régio, tal como este as podia racionalizar. Uma fotografia aceite pelo grupo, que naturalmente antecede a famosa carta de ruptura redigida por Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt e assinada também por Adolpho Rocha, que ainda estava à procura do seu melhor nome transmuntano. O mais significativo reside antes na maneira como a revista se mostrava capaz de integrar a modernidade, e na profunda disponibilidade física desses modernistas (convindo acrescentar que esta operação de transformação do corpo, fora já tentada por Amadeo de Souza Cardozo que decidira rapar todos os pelos da cabeça, sentando-se num passeio do Chiado, para chamar a atenção menos para a sua pessoa, e mais para a sua criação plástica).

Enfim, e será o terceiro vector que se deixa de lado quando se recusa ou protela demasiado a leitura da revista, perdendo-se as suas relações com a produção plástica. José Régio está sempre atento a este aspecto da organização da revista, o que traduz também a existência da atenção que alguém vivendo em Portalegre pode consagrar à produção plástica, forçosamente concentrada nas cidades onde há escolas superiores de Belas Artes: Lisboa e Porto. É sabido que uma ampla fracção dos alunos que aí se matriculam, acabam por renunciar, sobretudo aqueles que possuem a força social e criadora para optar por levar a cabo a sua própria criação.

Mas não podemos deixar de lado essa característica das escolas de belas artes: serem o lugar da rejeição, como se os artistas tivessem necessidade desse movimento de rejeição para alcançar a sua própria autonomia. Tal será, de resto, e em todo o mundo, o paradoxo das escolas de belas artes, que se não confundem com os «ateliers» livres organizados pelos artistas, e exteriores a todo e qualquer ensino oficial. José Régio desenha, como de resto todos os seus irmãos, ou quase. O mais conhecido deles, Júlio dos Reis Pereira, adoptou também um pseudónimo para mascarar a sua criação poética, pseudónimo, Saúl Dias, que irritava José Régio devido à conjugação duvidosa de dois elementos: o Saúl forçosamente bíblico, associado ao banalíssimo Dias, mesmo se não vemos motivo de orgulho genealógico na associação entre Reis e Pereira, podendo, na leitura vulgar utilizada pela sociedade portuguesa, tão brutalmente anti-semita, ser considerada como denunciadora de uma ascendência totalmente judia. Por razões que têm mais a ver com o parentesco com o fundador da revista, do que com a qualidade da sua produção plástica, Júlio tornou-se um dos artistas emblemáticos da revista, mesmo se a partir do momento em que perde de vista a lição do expressionismo alemão (ainda patente nos desenhos de...mais e mais...), se vê constantemente a lição de Chagall que, perdendo a sua força íntima, se deixa mais tarde arrastar para soluções dolicodoces mais aparentadas a Peynet e aos seus namorados.

Na organização da revista não pode deixar de contar esta paixão — creio que é o termo a utilizar — consagrada pelos irmãos Reis Pereira à criação plástica e que mobiliza uma grande parte da energia de José Régio, que recorre sempre aos lápis correntes, às canetas e à tinta, mas sobretudo aos lápis de cor, pelo menos naquela parte da sua produção que me foi dado ver (em dois momentos: nos princípios dos anos 50, quando Alberto de Serpa, criador de grande elegância, passou uma grande parte do dia mostrando-me os tesouros que ia acumulando num baú, e entre os quais contavam os desenhos que lhe tinham sido oferecidos por José Régio; e mais tarde quando os responsáveis pela *Távola Redonda*, minhotos ou vianenses — António Manuel Couto Viana e Fernando de Paços, aos quais se associou pelo menos António Vaz Pereira e talvez também Júlio Evangelista — foram encontrar-se em Vila do Conde com José Régio, tendo regressado dessa excursão, à qual as condições em que então trabalhava me não permitiram associar-me, profundamente fascinados pelo homem e dispostos a publicar na *Távola Redonda* alguns dos desenhos de um caderno que Régio emprestara e que suponho lhe foi escrupulosamente devolvido depois de feitas as gravuras indispensáveis).

Veremos já que esta parte da produção criadora de José Régio tem sido vítima de um dos piores preconceitos da sociedade portuguesa que considera de segunda ordem, e até como um obstáculo à manifestação da inteligência, a habilidade para o desenho (falo por mim claro, mas suponho poder falar por outros, que viram combatida já na instrução primária essa tendência irremediável para o desenho, na medida em que o «artista» só podia ser o maldito da sociedade!). A maneira como a *Presença* pode ainda hoje ser «lida» por Eduardo Lourenço, que não encontra maneira de referir a prodigiosa tarefa plástica que a revista levou também a cabo, traduz essa maneira de não ver. Ora a *Presença* concedeu o seu frontispício aos criadores plásticos relativamente cedo, ou seja a partir do número 23, de Agosto-Outubro de 1930, marcado pela publicação de um desenho, infelizmente medíocre, de Pedro Olaio: desenho a manquinha, que naturalmente já exigiu a substituição do linóleo pela zincogravura, outra das técnicas a que a *Presença* recorreu com muita frequência. É certo que esta já tinha consagrado esse espaço a outros artistas (Almada, Júlio, Sarah Afonso), nas ainda se não chegara a uma distribuição do espaço tão disciplinada, e que não podemos deixar de contabilizar como uma revisão das relações tecidas entre as várias formas de criação. José Régio também será um dos utilizadores desse espaço, com um desenho bastante minhoto, mas mais de Santa Marta de Portuzelo que de Vila do Conde, com uma legenda lírico-sarcástica: «a que ficou sem par».

Convém insistir no significado desta operação, na medida em que os escritores levaram algum tempo entre nós a descobrir a importância da criação plástica. Não temos, entre os escritores do século XIX, ninguém que seja capaz da invenção plástica de Victor Hugo ou de Alphonse Daudet, por exemplo. De resto, a maneira como alguns dos nossos pensadores do século XIX pensam a pintura continua a provocar alguma perplexidade: não foi Eça de Queiroz que pretendeu falar, nas Conferências do Casino, da obra de Gustave Courbet que nunca tinha visto e que só podia «conhecer» através do comentário de Proudhon? É evidente que Eça de Queiroz considerava a criação pictórica como uma «curiosidade» que ainda não ocupava entre nós a função que não podia deixar de lhe caber. Por isso a pintura moderna chegou a Portugal não pela via directa, ou seja pela articulação entre pintores, escultores e escritores, mas sim pela via bastante indirecta dos salões dos humoristas, que tinham recrutado entre os criadores dos primeiros anos da República. A caricatura, como tão amplamente demonstrou Charles Baudelaire, abriu

caminho às formas modernas da criação plástica, tendo encontrado em Honoré Daumier um dos seus suportes mais conhecidos e mais influentes.

A atenção prestada por José Régio não só à criação plástica, mas à sua inscrição no corpo da *Presença*, põe em evidência o carácter profundamente inovador da revista que soube reconhecer e mobilizar os grandes criadores nacionais dos anos 20-40. Não sem enganos, mas estes são infinitamente reduzidos, multiplicando-se antes os acertos. Dos linóleos económicos, passou-se à zincogravura, se bem que esta técnica aumentasse os custos da revista. Regista-se também, e parece-me ser uma das grandes modificações injectadas na produção cultural portuguesa, a multiplicação dos escritores que consagram uma parte da sua actividade criadora às artes plásticas, como se regista no caso de Júlio, ou no de Almada, ou ainda de Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt e, sobretudo, em José Régio. Reconhece-se desta maneira a estrutura polisémica da criação, que não pode limitar-se à pura escrita, mas deve encarar a possibilidade de encontrar pela via do desenho, da pintura ou da fotografia, ou mesmo do cinema, as suas múltiplas potencialidades. Abria-se desta maneira uma janela no velho edifício da criação, literária ou plástica, mostrando aos criadores que não havia um caminho único, mas antes múltiplas maneiras de alcançar o nó central do próprio imaginário.

Não será aqui o lugar para proceder ao inventário das influências que aparecem na criação de quase todos esses jovens artistas. José Régio consagrou algum trabalho teórico ao inventário das situações, tendo publicado até um artigo pedagogicamente consagrado a uma «breve história da pintura moderna» (*Presença* nº. 17, Dezembro de 1928), que depende do seu interesse por assim dizer congénito pelo desenho e pela pintura, e que começa por fazer uma pergunta falsamente ingénua, como falsamente provocadora: «o que é um quadro?», respondendo imediatamente, em itálico, *ser uma coisa para se ver* fórmula que exige um complemento: «isto é: para interessar os olhos». Não me parece agora indispensável salientar a distância que separa as duas fórmulas, para prestar atenção ao conteúdo geral desta reflexão que pode ser resumido desta maneira: o homem tem de aprender a ver, e a sua visão actual depende sempre daquilo que já viu. Por isso o mecanismo da memória está constantemente presente em qualquer acto de visão: «há no homem natural tendência a reconhecer em qualquer coisa que veja (...) qualquer coisa já vista», situação que põe em jogo tanto a memória como a imaginação.

Não se trata, na verdade, de uma psicologia da criação, mas antes de uma estética da recepção, pondo em evidência a lenta mas contínua acumulação de imagens mobilizadas seja para identificar a pintura, seja para superar a sua própria proposta plástica. É dentro deste campo demonstrativo que a reflexão de Régio deixa penetrar um instrumento da modernidade industrial e química: a fotografia. Se a *Presença* permitiu a publicação das «composições fotográficas» de Edmundo de Bettencourt e de Branquinho da Fonseca, tal não quer dizer que a revista renuncie à análise teórica desta máquina que modifica de maneira sensível o número e a estrutura das propostas plásticas. A fotografia revela-se superior à pintura no que se refere à *reprodução* de qualquer modelo. As tarefas da criação plástica, incluindo aquelas que dizem respeito apenas à reprodução, estão agora divididas em dois campos, um dos quais pertence à fotografia, ao passo que o outro, reforçado pela intervenção de Cézanne, pertence cada vez mais à pintura que substituiu a reprodução pela *impressão*.

A densidade deste campo teórico é confirmada pela denúncia da pintura realista: «mas a pintura realista no sentido de fotográfica – deixa de ter razão de ser para quem sabe que o homem nada pode *ver* senão através de si». Voltamos a encontrar o mesmo *a priori* teórico, que salienta a importância da aprendizagem da visão, e que podia exprimir-se através de uma fórmula: não há visão natural, mas tão só visão socialmente ou psiquicamente organizada. A objectiva da máquina fotográfica permite a objectivação do objecto, mas nem a pintura – nem o indivíduo – podem conseguir alcançar esse desiderata. «De modo que a pintar um corpo tal qual a memória fotográfica lhe diz tê-lo visto – o pintor moderno pode bem preferir pintá-lo criando-o a seu gosto». Compreende-se a própria incerteza do vocabulário, mas não podemos deixar de salientar a preocupação regiana com as interferências e as exclusões que determinam a relação entre a fotografia – que propõe imagens ou retratos, que de resto Régio aprecia e conserva, como reveladores de certos abismos psíquicos – e a pintura, a qual não deve preocupar-se com o realismo (a distinguir neste caso da realidade), mas antes com a maneira de a recriar ao «gosto» do criador.

Parece-me bastante inútil deixar-nos arrastar pela análise desta implícita «teoria do gosto», embora ela mereça ser assinalada, na medida em que se trata de fronteiras não apenas entre o criado, mas entre os próprios criadores. É todavia evidente que, para Régio, a fotografia ocupa um lugar secundário na ordem da criação, na medida em que a sua capacidade de «objectivar» o modelo, natureza ou pessoa,

implica uma desvalorização da autonomia do juízo psíquico implicado em todas as formas individuais de ver. É de resto também essa a posição de João Gaspar Simões que salienta a diferença entre o fraccionamento da realidade a que procede inevitavelmente a fotografia, e a continuidade assegurada pelo cinema, que lhe permite fornecer um «duplicado» da própria vida social. Compreendem-se as dificuldades teóricas dos pensadores da *Presença*, embora aqui se pretenda muito simplesmente pôr em evidência a indiscutível modernidade da reflexão, certamente mais subtil no caso de José Régio, embora os dois directores da revista entrem em contradição com os criadores e a criação, tal como ela foi então construída e proposta por Bettencourt e Branquinho. De resto, acrescente-se, a existência de duas maneiras de considerar os instrumentos da modernidade permite pôr em evidência a rejeição dos dogmatismos dos modernismos que José Régio denuncia constantemente, receando a formação de um academismo do modernismo, qualquer que seja a veemência desta formulação oximórica.

Também se deve atribuir à falta de leitura da revista a pouca ou nenhuma atenção reservada pelos historiadores e pelos críticos – os de Régio associados neste caso aos da *Presença* – à reflexão consagrada ao cinema, que se inicia logo no primeiro número da revista, com uma curta nota assinada J(osé) R(égio), dedicada às «legendas cinematográficas», sendo a primeira o russo Ivan Mosjukine. . Estas «legendas» formam uma série que os primeiros números da revista vão publicando, praticamente sempre no mesmo formato: a Mosjukine sucedem-se Charlie Chaplin, Buster Keaton, Nicolas Rimsky e Emil Iennings (sic). Veremos já a seguir que esta série depende de um princípio teórico-prático, na medida em que o espectador excepcional que é Régio, está em condições de propor uma interpretação do cinema então projectado, que na sua primeira fase é mudo. Régio e a *Presença* pertencem ao período em que se regista a emergência do cinema sonoro, que substituirá pouco a pouco mas de maneira irresistível o cinema mudo.

Numa entrevista recente lembrava Manuel de Oliveira as condições em que se fizera no Porto a projecção privada do *Douro faina fluvial*, depois de uma projecção pública onde o documentário fora violentamente apupado, incluindo os assobios plebeus. José Régio estava entre ou poucos convidados para esta sessão nocturna e tardia, da qual encontramos um eco curto mas entusiástico nas páginas da *Presença*. Salienta o cineasta que entre os primeiros escritores que aparecem a escrever sobre cinema, se contam Adolfo Casais Monteiro e José Régio. Do ponto de vista da história literária, convém contudo completar a informação de Manuel

de Oliveira, salientando o facto de o cinema fazer a sua aparição «poética», pela via da poesia de Edmundo de Bettencourt. Podemos assim verificar que a revista, seja no plano teórico e crítico, seja no plano da criação, está constantemente envolvida nas formas de criação plástica, a da pintura, como é evidente, assim como a fotografia e o cinema.

Numa autobiografia sintética salienta José Régio ter encarado a possibilidade de se matricular numa Escola de Belas Artes, «porque tinha algum jeito para o desenho e um vivo gosto pela pintura», o que explica que consagre às artes plásticas a mesma densidade reflexiva que lhe merece a literatura. É certo que não faltam referências a este apetite reflexivo, embora se verifique que o lugar que lhe é oferecido seja sobretudo aquele que pertence à poesia. Ora a verdade é que os grandes criadores da *Presença* se caracterizam pelos interesses múltiplos que os arrastam para os vastos planos da criação. Régio vai ao cinema por prazer, mas vai também para fornecer um alimento singular ao seu próprio imaginário. Não podemos esquecer que, directa ou indirectamente, a geração da *Presença* já se dera conta da importância da psicanálise, que fora completamente escamoteada pelas gerações anteriores. Fernando Pessoa, normalmente muito bem informado, ficara atado às explicações degenerescentes do Dr. Max Nordau e, como aconteceu a muito boa gente da sua geração, não fora capaz de compreender a importância das propostas de Freud e da psicanálise. A maneira anedótica como resume a psicanálise à actividade onanista de alguns amigos seus (nos quais se consegue identificar os heterónimos!), salienta a resistência à psicanálise, que atingira também a investigação e a escrita do Prof. Egas Moniz.

Registemos a importância teórica das primeiras linhas de reflexão consagrada a Buster Keaton: «morreram as fadas, as bruxas, os mágicos e as varinhas de condão. Mas novos contos fantásticos se contam hoje a toda a espécie de crianças e estes são contados aos olhos: os heróis ilustram-se a eles próprios. Charlot, Harold, o Pencudo, Pamplinas e todos os seus camaradas encarregam-se de revelar o maravilhoso moderno.. Aos cómicos do cinema deve o cinema grande parte da sua rápida e prodigiosa evolução». Cito com alguma minúcia, por me parecer fundamental, inclusivamente para salientar a clara distinção operada por Régio entre o mágico visual e o mágico da escrita. Régio reconhece a importância fundadora do fantástico e, não conhecendo de maneira evidente Georges Méliès, encontra nos autores americanos a produção cinematográfica que mais o seduz e revela o falso equilíbrio da razão: o cómico é aquele que, graças a uma simples manipulação dos objectos, consegue dar ao mundo

um sentido inédito, que não repele a carga trágica, como de resto o próprio Régio salienta numa das cartas escritas a Carlos Queiroz. A sociedade depende do maravilhoso, embora este nem sempre seja tão angélico como se pretende: no imo do maravilhoso ruge a contradição provocada pelo trágico. O cómico engana, pois obriga as pessoas e os objectos a contorções que não dependem da mera elasticidade dos músculos, mas exigem sobretudo a intervenção da imaginação.

A *Presença* sob a pressão de Régio dá mais alguns passos na direcção do cinema. Na carta enviada a Carlos Queiroz, de Fevereiro de 1929, diz-se: «outro assunto: o número 20 da *Presença* vai ser consagrado ao cinema. Queria conseguir para ela a colaboração de Alguns... você quer ir escrevendo já para esse número o que quiser? Responda-me logo que possa; já viu o circo de Charlot, não é verdade? Apesar de mais cheio de palhaçadas, não lhe pareceu mais amargo do que a *Quimera do Oiro*? No entanto, Charlot repete-se um pouco nele?». Uma nota curta na edição da «correspondência» diz ao leitor pouco informado que não se verificou a publicação do número especial consagrado ao cinema. Mas tal não nos impede de verificar a importância que o cinema assume na organização pessoal de Régio que espera que os seus amigos e interlocutores vejam os mesmos filmes. Nem pode haver a mínima dúvida quanto à visão dos filmes dos grandes autores e mais particularmente dos autores cómicos, de que Charlot continua a ser o modelo.

Sabemos agora, graças a essa correspondência e sobretudo a uma carta enviada a Alberto de Serpa que a questão cinematográfica alcançou uma importância crucial no quadro da *Presença*. Há todas as razões para utilizar de maneira pormenorizada a carta enviada de Vila do Conde a 18 de Setembro de 1929, e que começa por salientar a surpresa previsível do destinatário: «não esperavas agora uma carta minha, pois não?». Certamente que não. A carta começa por informar Serpa da fundação, em Coimbra, de um grupo chamado «*Ultra*», constituído por Branquinho, Simões, Bettencourt, Zé Neves (José Oliveira Neves), Fausto, Alves Machado e José Régio, resolvido firmemente a criar o cinema português». O núcleo duro da *Presença*, com a notável excepção de António de Navarro, está presente, decidido a levar a cabo uma tarefa que já tardava. Como agir?: pois bastaria concorrer com uma certa quantia mensal para as primeiras experiências, «e à sociedade pertenceriam, depois, os filmes realizados».

Régio nunca foi, nem nas cartas, um autor que se deixe arrastar pela fantasia sem lógica, pelo que procura calar as observações que antevê na boca de Serpa: «que isto não te

pareça pura utopia — porque tudo já está mais ou menos previsto e organizado. E mesmo sem se ter sonhado antes, nada se chega a realizar».

O que nos surpreende nos dias de hoje, e sobretudo no quadro desta reflexão consagrada a José Régio, que não conseguiu nunca levar a cabo o seu filme, é o pouco eco, ou até o nenhum eco que se registou em relação a este grupo tão anarquisticamente nomeado «*Ultra*». Tal não nos impede de pôr em evidência a sua solidez, assim como a sua orientação modernizante que não pode deixar de contrariar, da maneira mais evidente, o espírito «contra-revolucionário» que lhe foi atribuído. Se José Régio não é certamente o único presencista amante de cinema, verificamos que conta ele entre os mais apaixonados. Não se trata apenas de consumir cinema, isto é, de ser espectador assíduo, nem sequer comentador também bastante assíduo, mas antes de encarar a necessidade de criar um cinema nacional, naturalmente adequado aos projectos culturais elaborados pelos «intelectuais». Podemos, nos dias de hoje, denunciar a ingenuidade financeira de José Régio que contava poder formar o capital de uma empresa produtora de filmes portugueses com as mensalidades consentidas pelos associados do «grupo chamado *Ultra*». Mas também devemos, em contra-partida, salientar o carácter inovador da proposta, que acrescentava à criatividade literária da *Presença*, a produção cinematográfica.

Para conseguir este resultado havia necessidade de materiais: é neste sentido que deve intervir Alberto de Serpa: «a condição *sine qua non* das nossas primeiras experiências é uma máquina. Lembrei-me então de que tu me falaras, no Porto, em um teu amigo que tinha a dita de possuir essa máquina, e o bom gosto de querer tentar com ela algumas experiências importantes por interessantes. Falaras-me, até, em algumas experiências a realizar com os pescadores da Póvoa. Depois, nunca mais soube de ti». É o próprio José Régio que, mais adiante, nesta carta, evoca a existência do documentário de Leitão de Barros consagrado à *Nazaré, praia de pescadores*, que revela a maneira como os jovens realizadores isolam o pitoresco dos usos e costumes dos pescadores que constituíam então, ainda, uma espécie de isolado — no sentido sociológico do termo —, que assentava numa estrutura de casta. Ler Raul Brandão e ver o documentário de Leitão de Barros permitem esclarecer completar estas duas observações. Não chegaremos contudo a saber, pelo menos apoiados nos documentos disponíveis, quais os filmes projectados pelos presencistas coimbrões.

Na sua carta, José Régio enuncia as condições em que poderiam funcionar as relações entre os «cineastas» de Coimbra e o proprietário da «máquina»: «posta sem rodeios,

a questão é esta: Este teu amigo seria capaz de alugar, ou emprestar, a sua máquina ao grupo? Teria a máquina de partir para Coimbra, e de ser emprestada, ao menos, durante um ano — prazo de tempo necessário à realização do primeiro. Nós assinaríamos, legalmente, uma espécie de contrato de empréstimo, responsabilizando-nos pelo bom estado de conservação e pela restituição da máquina, aceitando as condições impostas, etc. Tu e o teu amigo fariam parte da nossa sociedade, querendo; e o teu amigo faria, ao menos provisoriamente, a felicidade de várias pessoas. Teríamos (contigo conto sempre) a glória de fazer cinema em Portugal».

José Régio nunca empontou a glória, e não o iria fazer aqui, pois o projecto coimbrão encarava a necessidade urgente de superar a produção cinematográfica de carácter mais regional do que nacional, de Leitão de Barros. Verificamos sobretudo que a evocação recente da relação de Régio com o cinema feita por um dos seus mais antigos amigos. Manuel de Oliveira, está longe de fornecer a informação indispensável: usura da memória, ou Manuel de Oliveira não foi contactado para participar nesta operação? Não podemos deixar de pôr em evidência a longa duração desta relação que pertence à cidade do Porto e nanja a Coimbra, que a 14 de Outubro de 1964, levava Régio a salientar, em carta enviada a Eugénio Lisboa: «Manuel de Oliveira e o seu cinema também me tomam muito tempo — estamos muito ligados — mas esse tempo não o dou por perdido». Não caberá a esta curta reflexão resolver a massa de problemas associados à relação Régio/cinema, que me parece pouco considerada, quando ocupou uma parte importante da sua vida, pois Régio se dá conta da modificação introduzida na escrita pela influência directa da montagem cinematográfica. Numa carta para Branquinho da Fonseca, de Abril de 1939, quer dizer bastante cedo, José Régio julga assim o manuscrito de «A grande estrela»: «falei em influência do cinema, falei em certo fantástico moderno à Cocteau (aliás não apanágio de Cocteau)».

A presença do fantástico no cinema continua pois a ser uma das constantes analíticas de José Régio, que considera o fantástico popular em via de redução, consequência inevitável das modificações sociais mesmo se, em Portugal, elas eram forçosamente lentas, resultado da nossa falta de urbanismo e do excesso de campo. Só o cinema estaria por isso em condições de assegurar a revitalização do fantástico e podemos pensar que os seus projectos de realização incluíam certamente a necessidade de actualizar o fantástico português, recorrendo para isso à realização dos filmes indispensáveis. Os grandes cómicos modernos, salienta ainda Régio, são aqueles a quem se deve «a mais completa realização do maravilhoso

moderno»: «são eles quem melhor nos ostentam o homem moderno, o Homem completo e onnipotente: o homem com asas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista».

Há naturalmente nesta citação alguns problemas de articulação entre a exaltação do cinema e dos seus actores e a poesia que interroga sempre dramaticamente o Criador e põe também em evidência, em termos também dramáticos, a plena insuficiência do criado: neste caso não há outra divindade que não seja a do homem, o «homem-Deus», assim separado de qualquer origem ou justificação divina. Estar-se-á perante um simples (?) deslize semântico de José Régio, ou devemos atribuir a violência desta formulação à fortíssima influência que o cinema exerce sobre José Régio? Não podemos deixar de ponderar os termos utilizados, tanto mais que o mais fantástico da criação cinematográfica se concentra na existência do «homem futurista». É evidente que José Régio não está muito bem informado acerca do futurismo, que entre nós parecia destinado a ficar limitado às fronteiras estreitas da expressão literária, de resto ainda muito bucólica. A nossa literatura não conhece quase os comboios, pouco os navios, e nadíssima os aviões, contrariamente ao que se verifica na pintura e no cinema futurista. Todavia Régio dá conta desse homem singular que dispõe dos meios indispensáveis à superação contínua dos seus limites físicos. Sem jamais esquecer que os actores do cinema estão destinados a superar a sua própria expressão: «Charlot ultrapassa o cómico por ser um grande poeta». E como o cómico não se pode nunca desembaraçar nem do fantástico, nem da fracção do trágico que lhe está associada, compreende-se a importância do parentesco assim desenhado entre o cómico e a poesia, que tantas vezes aparece nas colaborações da *Presença*, não só na criação de Régio, mas também na de António de Navarro e de Edmundo de Bettencourt, entre outros.

Estamos em plena armadilha teórica, porque José Régio não pode deixar de se contradizer, mesmo se mantendo-se no epicentro do fenómeno: o que desencadeia a modernidade é o cinema, e neste o papel fundamental cabe aos cómicos. Todavia, se os cómicos conseguem restabelecer a veemência do fantástico, é graças à maneira como, recorrendo à poesia, superam a própria comichão. Fiz mais atrás uma sempre breve referência ao grande teórico da caricatura gráfica, que é certamente Charles Baudelaire que pode estabelecer a relação fecundadora entre a revolução política e a produção caricatural. Dispunha ele para isso de um excelente exemplo: Honoré Daumier fora parar à cadeia de Sainte Pélagie devido às suas caricaturas, que não podiam deixar de desagradar ao aparelho político de Napoleão III. Mas sobretudo – já procurei

pô-lo em evidência no texto que redigi para a última exposição de Vasco de Castro no Palácio Foz – a caricatura permite devolver à banalidade original e fundamental as figuras que pretendem esmagar a norma social. Todavia, Baudelaire foi ultimamente completado pelas reflexões que Freud consagrou ao *witz*, isto é, à palavra espirituosa. Embora tenha deixado de lado as referências ao *witz* gráfico, fornecido pela caricatura. Régio integra a primeira fase do cinema mudo, o dos cómicos, neste capítulo das teorias plásticas e das propostas psicanalíticas.

Compreende-se a reacção de José Régio perante o cinema mudo, embora não tenha ele recusado a transição para o sonoro, mantendo embora a convicção de que o mudo não estaria condenado a desaparecer. O problema da palavra no cinema deve ser entendido de forma bastante mais lata, na medida em que sugere a devolução da palavra a todas as formas plásticas (o que será tentado por Norman Mac-Laren, em algumas das curtas metragens realizadas no Canadá). Ora o próprio da criação plástica, reside no silêncio. O cinema mudo, deixando as personagens entregue aos gestos e aos movimentos, correspondia ao que se podia normalmente esperar das imagens, pintadas, gravadas ou esculpidas. A fotografia não alterara este estado de coisas, e o cinema seguira-lhe as pisadas. Eis que, brusca mas definitiva, a palavra ocupava um espaço inédito, submetendo o realizador e os actores à violência da oralidade. Não há quem não saiba que muitos actores do cinema mudo foram expulsos dos estúdios pela voz que tinham, e que não convinha nem às máquinas, nem aos espectadores. Charlot ficará sempre entre aqueles génios capazes de dominar as contingências, atravessando de maneira fulgurante não só a criação cinematográfica, mas a própria intervenção na vida social e política do mundo. À esquerda, como não podia deixar de fazer um autêntico falso judeu londrino, que jamais se desembaraçou dos particularismos do seu nascimento e da sua cidade.

Por sua vez, José Régio consagrou uma atenção cuidada e por vezes violenta, à produção cinematográfica portuguesa, não hesitando em terçar armas críticas com os «jovens» do *Cinéfilo* e do *Kino*. No sempre breve espaço de uma reflexão crítica não será possível evocar todos os termos da polémica, mas José Régio pretende julgar a produção cinematográfica portuguesa recusando os argumentos patrioteiros. O cinema não vale por ser português, mas sim por ser cinema, e este possui a característica universal que é a marca fundamental das novas artes «mecânicas». Compreende-se a recusa das explicações provincianas e patrioteiras que pertencem, na lógica política de então, à famosa política do espírito, formula

que António Ferro foi pedir «emprestada» a Paul Valéry. Se bem que nesses anos, entre 27 e 30, ainda se estivesse nos começos da política da censura, a *Presença* já se tornara hábil na manipulação dos argumentos, de maneira a dizer o que lhe parecia politicamente indispensável, sem todavia cair nas armadilhas que os censores já então multiplicavam.

Nos comentários a dois dos filmes que mais marcaram a produção cinematográfica desses anos, *A Severa*, de Leitão de Barros, e *A Canção de Lisboa*, de Cottineli Telmo, José Régio recusa qualquer complacência, embora procedendo ao inventário, tão minucioso como cuidadoso, das sequências que lhe parecem ser portadoras de uma verdade fílmica indiscutível: ninguém que tenha visto *A Canção de Lisboa* pode deixar de concordar com a maneira com Régio classifica a introdução em Lisboa por cima do Terreiro do Paço e do casario velho, ao som de uma linda voz. Hoje como ontem, o filme é portador dessas sequências quase oníricas, não faltando também um certo surrealismo involuntário, sobretudo as que decorrem em Sintra. É também com razão que José Régio salienta a mediocridade do guião, que procura dar a Vasco Santana um papel cómico, embora Régio não compreenda a dupla linguagem do filme, que considera os estudantes como cábulas impenitentes, que não hesitam em malbaratar o dinheiro das tias, como o Raposo de *A Relíquia*. Há nesta fracção do argumento uma exploração das relações familiares, em que as tias solteironas só podem merecer o ferrete da injúria, sendo as responsáveis pela criação de monstros como o falso estudante de medicina.

Régio salienta de resto o carácter tradicional da história: «quem o não viu nas récitas de estudantes do liceu?» Confesso que, aqui, a minha pulsão teórica se queixa da falta de análise: como é que se forma um estereótipo cultural, e como funciona ele na sociedade que o inventa, o utiliza e o multiplica até? Claro que se pode responder, pois durante anos, entre nós, o cábula foi sempre endeusado, em detrimento do marrão, assim condenado pelo próprio termo que o designa. Não era esse o objectivo de Régio que, contudo, enuncia com o rigor que sempre procurou respeitar, as condições de funcionamento de um guião. E não é ele que se diverte denunciado o recurso ao «grande René Clair» para justificar o injustificável, ou seja a piada grosseira quando se esperaria a ironia que denuncia sem ferir. E, claro, Régio não esquece as condições em que foi escolhido o elenco (ainda se não falava em *casting*), que lhe parece sofrer de um defeito básico: não indo mal de todo, os intérpretes «a custo conseguem disfarçar o seu profissionalismo». Crítica acerba que podia ser retomada nos dias de hoje, mesmo se os nossos realizadores menos velhos procuram assegurar uma direcção

de actores que os arranque aos maus costumes. Todavia, basta à maioria dos actores abrir a boca, para sermos obrigados a voltar ao comentário de José Régio que conta neste momento 71 anos bem puxados!

Não sai melhor tratado Leitão de Barros, autor de um filme destinado a exaltar o que então ainda não era um mito, mas apenas uma das práticas musicais de Lisboa, com algum eco no Porto, para o lado do Parque das Camélias: o fado nos primeiros anos 30 não gozava ainda da aura que hoje possui, sendo como era uma canção essencialmente masculina, que ocupava tanto uma fracção do Bairro Alto como, sobretudo, os bairros operários como Alcântara. De resto José Régio vibra no filme uma cacetada teórica que continua a doer: «os fados d'A Severa – e o fado é um seu motivo essencial – *não sabem ao fado autêntico*.» Claro, quem isto escreve é o futuro autor de *O Fado* e um daqueles que mais intensamente acompanhou a epopeia dos cantores da sua geração, entre os quais se contava um dos mais activos colaboradores da *Presença*, Edmundo de Bettencourt. Qual a razão profunda deste fracasso? É evidente que ele depende da maneira como Leitão de Barros compreende e põe em imagens as condições de emergência e da afirmação do fado. E denuncia-se o facto de Leitão de Barros não ter sido capaz de escolher uma das grandes vozes suas contemporâneas, optando por Dina Teresa, «flagrantemente» inferior a Maria Alice, Mariamélia e a qualquer das nossas fadistas conhecidas.

Não me enleio nos pormenores, quero simplesmente mostrar que a crítica de José Régio assenta no amor pelo fado e no conhecimento das cantoras e das vozes: o fado, como mostraram Hermínia Silva, Maria Teresa de Noronha e Amália Rodrigues, é sempre uma questão de voz. Mas a crueldade não termina aqui, pois José Régio sublinha as muitas incoerências tanto do guião como das condições de realização e de montagem, pois se impõe que o realizador «sinta e pense a sério». Digamos que José Régio exigia, numa situação cultural e política difícil, uma espécie de milagre que só acidentalmente podia acontecer. No mesmo número (o 33, de Julho-Outubro de 1931), José Régio dá conta de ter assistido à projecção do *Douro faina fluvial* numa exibição particular, estando o documentário ainda «incompleto e provisório». Sabemos, graças a Manuel de Oliveira, que o documentário, concluído em condições difíceis graças à intervenção de António Lopes Ribeiro – que pretendia desempenhar um papel à Lunasharsky, dispondo do seu Eisenstein: cito uma conversa com o realizador a propósito de Fernando Pessoa e de Ofélia Queiroz que derivou, como não podia deixar de ser, para o cinema – fora projectado perante uma plateia recheada de notabilidades do novo regime, e fora pateado e assobiado.

Não parece que o facto tenha incomodado excessivamente o realizador, que continua, a realizar, mesmo se nem sempre consigo estar de acordo com o seu génio.

José Régio encontra nesse ano as palavras e o tom que ainda hoje se ajustam ao documentário de Manuel de Oliveira, cuja dívida para com a *Linha Geral* deve ser sempre enunciada: não é apenas a lição de Eisenstein que permite a liberdade do tom filmico de Manuel de Oliveira, mas o génio próprio do realizador, e o seu amor pela cidade e pelos seus habitantes. Há mesmo, neste comentário, uma frase, que Régio sublinhou, que me parece descrever de maneira genial o objectivo do filme: «isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme». Quando, nos anos 50, escrevi o comentário destinado a acompanhar a projecção de *A Canção de Lisboa* no novo Cine Clube de Luanda (comentário lido com extrema desenvoltura pelo juvenilíssimo Acácio Barradas), já pensava em mostrar a outra maneira de filmar uma cidade portuguesa: e só Manuel de Oliveira o conseguiu até então. Acrescento: só Manuel de Oliveira o conseguiu até hoje. Não é desta constatação que deriva a importância do comentário de Régio, mas antes desta disponibilidade do criador para a criação dos outros, esta capacidade de procurar dizer o mais exactamente possível quais as condições em que a qualidade oblitera as reservas.

Embora queira também chamar a atenção para um substantivo que frequentemente funciona como um adjectivo: o futurismo já fora convocado no quadro mais geral do cinema. Ei-lo que volta a aparecer, desta vez por via da pintura que fornece o modelo estético que dá ao filme de Manuel de Oliveira a sua qualidade. Uma paixão solapada? Porque não? Mas se Régio não multiplica as referências teóricas ao futurismo, este mobiliza constantemente a sua atenção, aparecendo como uma das técnicas de criação mais fecundas e fecundantes. Neste caso, a referência às tentativas pictóricas dos futuristas – que só dificilmente podem ser incluídas no quadro teórico de Marinetti – sublinham a necessidade de modificar de maneira substancial a maneira como o pintor deve assegurar a relação com o tema e a matéria. Trata-se aqui de modificar a forma como o destinatário pode encarar a pintura; não de fora, a uma distância asseptisante, mas no centro da tempestade, no olho do furacão, quando a pintura adquire a maior violência da sua própria autonomia.

O que me permite acrescentar mais algumas referências à actividade plástica de José Régio, que possui uma vertente associada à sua paixão de colecionador, que acabou por se especializar na recuperação dos Cristos que se difundiram em todas as regiões portuguesas. José Régio mostra-se um

amador atento à criação europeia, mesmo quando declara não aderir e não estar em condições de o fazer, como no caso do cubismo (havendo em Régio uma manifesta confusão entre o abstracto e o cubista, categoria que me parece um vasto *fourre-tout*, onde o poeta mete tudo o que não corresponde à sua maneira de identificar a pintura). Quando analisa os desenhos de seu irmão Júlio, não pode deixar de se dar conta do peso da lição de Chagall mas sobretudo, pelo menos no período da elaboração e da publicação de...*mais e mais*..., dos autores do expressionismo alemão como Groz e Dix, influências que rapidamente se modificam para fazer de Júlio um epígono de Chagall.

Convém reter a maneira como José Régio reconhece a autonomia do criador, não hesitando em aceitar a publicação de produções que não cabem no seu campo estético ou, se quisermos, na inteligência do seu «gosto». É todavia o que se verifica quando João Gaspar Simões lhe propõe a publicação de um desenho de Arpad Szenes, que entretanto chegara a Lisboa com Maria Helena Vieira da Silva, empurrados ambos pelas condições políticas da Europa, que os levariam alguns anos – poucos – mais tarde – a partir para o Brasil; «confessarei, com humildade, que não compreendi grande coisa do desenho, nem sinto a arte cubista. Se dissesse o contrário, mentiria. Parece-me arte demasiado para iniciados, e demasiado fabricada segundo teorias. Isto mesmo, porém, dizem alguns com que não me quero confundir. Tenho todo o prazer em que o desenho saia na *Presença*, tanto mais que a *Presença* nunca publicou nada no género». O desenho de Arpad, uma estrutura abstracta bastante marcada pela sua espiral interna, apareceu no nº 47 de Dezembro de 1935. José Régio empenhava-se neste caso em separar claramente as águas: a sua relação com a arte não depende do facto de gostar de certa produção plástica, tal como a *Presença* não depende do seu gosto pessoal. Embora não possamos aqui furtar-nos a uma evidência: a rejeição contínua do cubismo que caracterizou as escolhas plásticas portuguesas, como se pode ver sobretudo na correspondência de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa e, depois, na própria criação de Sá-Carneiro, o único autêntico poeta cubista da nossa história literária.

Convém salientar este aspecto do problema, na medida em que as biografias existentes, excelentes decerto, se esquecem de pôr em evidência a multiplicidade dos interesses de José Régio, regendo-se por um padrão estrita e estreitamente literário que acaba por esvaziar a pessoa Régio de uma parte essencial da sua substância. De resto o pendor das nossas biografias vai no sentido de privilegiar o substrato literário, em detrimento de outros interesses. As nossas

biografias referem-se quase exclusivamente aos autores literários os únicos que parecem ter vivido a vida que deve ser analisada e contada aos cidadãos. Neste caso verifica-se que a contradição plástica de José Régio não foi nunca considerada como um dos capítulos mais significativos da sua organização pessoal. Veremos mais adiante que a sua própria produção plástica desempenha um papel fundamental, que também não mereceu dos biógrafos a atenção que merece, levando em conta as próprias informações fornecidas pelo criador.

O desenho não é, em Régio, nem uma diversão, nem uma maneira de recriar o mundo alheio à necessidade fundamental da afirmação do imaginário. Em cartas já tardias – mas não podemos esquecer que só parte da correspondência foi até agora publicada – José Régio salienta a importância dessa actividade e a sua dupla ligação: com a criação literária e com o seu comportamento psíquico. Numa carta a Eugénio Lisboa, datada de 12 de Abril de 1967 e de Vila do Conde, diz Régio: «no Sanatório, tentei escrever e não levava nada por diante. Valeram-me os desenhos, que me foram então o que me eram dantes os poemas: uma distração, uma brincadeira séria...» Se a poesia lhe fornecera o esteio essencial da sua afirmação pessoal, que mobiliza os alicerces sempre desconhecidos e sempre renovados do imaginário, José Régio salienta a existência de duas faces criadoras que podem agir uma contra a outra; a poesia impede o desenho, tal como este pode esterilizar a escrita. Parece estarmos perante um dos clássicos nós górdios da organização de José Régio, havendo momentos em que a impossibilidade da escrita permite ou impõe o desenho.

Embora tenhamos ainda de resolver uma questão talvez essencial: se Régio construiu as pulsões de que pretende ser vítima, não teria ele organizado essa operação em função dos seus próprios preconceitos, que o tornavam adepto da palavra escrita e da palavra dramaticamente dita no palco? Tal pode ser uma das vias possíveis utilizadas para devolver ao poeta a chave do seu próprio mistério, que se não é o mistério da poesia, continua a ser todavia o mistério da criação plástica. A desigualdade dos resultados é hoje evidente, na medida, em que Régio possui uma estatura de poeta, de dramaturgo e de romancista, não sendo contudo considerado como um criador plástico de interesse fundamental (já escrever nacional, mas Régio sempre denunciou os particularismos nacionais, mesmo se cantou com veemência a natureza pouco minhota de Portalegre). Quando, na sua história pessoal, se teria Régio dado conta da dupla pressão a que estava sujeito e que lhe impunha o verso, negando-lhe a criação plástica ou lhe autorizava o desenho, secando-lhe contudo a corrente da escrita e sobretudo do verso?

Claro que teremos ainda a considerar outra questão, igualmente essencial e que depende da relação existente entre o corpo e a criação: Régio só pode criar aquilo que engendra durante os períodos em que não está bem. Sublinhei mais atrás a importância dessas múltiplas somatizações, que denunciam a violência e a constância do choque do poeta com o corpo. Por sua vez esta soma de sofrimentos, discreta mas constantemente evocada, é sinal de criação, como se o corpo devesse participar directamente mas com excesso, no próprio processo da criação. Abrir ou fechar o caminho da criação poética, ou impor a solução plástica, eis uma das consequências desta singular gramática do corpo. Por razões diferentes, mas visando o mesmo objectivo, José Régio, como Fernando Pessoa, rejeita qualquer hipótese de casamento. O drama sexual, que tão claramente se enuncia no papel reservado ao masculino e ao feminino, se contribui para a somatização, põe em movimento o mecanismo da criação.

Não podemos ficar indiferentes às condições da partilha, mas sobretudo ao mecanismo que as engendra: o poeta não é o decifrador – embora seja a sua escrita que permite racionalizar esta soma de contradições em que se regista a face polémica do corpo – mas aquele em que se inscreve a orientação que não pode deixar de seguir. Todavia, na carta dirigida a Maria Aliete Galhoz, José Régio dá mais um pequeno passo para a decifração da situação: feliz ou infelizmente haverá momentos em que a recusa da escrita, permitirá a realização dos desenhos que a ensaísta espera, sinal do talento do desenhador, mas para nós, hoje, testemunho da ruptura da unidade psíquica de Régio: não, não lhe para o pensamento, como a Ângelo de Lima, mas um dos seus canais deixa de ser alimentado pelo próprio sistema nervoso. O que Régio oferece aos amigos não é apenas a manifestação da sua capacidade criadora, pois é manifestamente um fragmento do seu próprio sistema de sofrimento. Quando o poeta grita que não vai por aí, o corpo impõe-lhe veredas e atalhos que a criação plástica define e dá a ver.

José Régio não se limita a inscrever o corpo na sua criação literária: esta depende das próprias condições da somatização ou, se quisermos, do sofrimento. A recusa do acto gratuito (não no sentido do surrealismo de Breton), exige que a criação seja chocada pelo próprio sofrimento, havendo todavia duas soluções possíveis. Ou a da escrita que, por razões já aduzidas, se torna o eixo da própria relação com o mundo, e a da criação plástica, fatalmente minoritária, mas cuja presença constante não podemos deixar de reter. Esta maneira de ver as coisas aparece em muitas passagens da parte da correspondência até agora publicada, e que naturalmente não podia considerar as dúvidas de que esta

reflexão se constitui. Esperamos contudo que a sua publicação integral – mas quando será isso num país que tem tanto medo da memória dos seus criadores? – permita esclarecer alguns destes pontos, certamente fulcrais na reconstituição do caminho e das várias figuras que um poeta histriónico não pode deixar de mobilizar para definir o seu espaço e encontrar a sua própria língua.

Esta relação tão particular entre o corpo e a criação aparece amplamente confirmada na carta a Maria Aliete Galhoz, também de Vila do Conde, e datada de 9 de Dezembro de 1968: «quando ando menos bem é que gero as obras que depois escrevo. O *Cântico Supremo*, que vai aparecer, foi, na maior parte, gerado no Sanatório, quando nada podia escrever e só pelo desenho me exprimiria (sic). Agora os desenhos não me têm vindo. Mas a Maria Aliete não deixará de ter o seu, ou os seus, quando vierem. Feliz ou infelizmente virão: Quando eu tiver menos facilidade em escrever». Podia ter telefonado à Maria Aliete para saber se, na verdade, José Régio acabara por lhe oferecer o ou os desenhos solicitados e prometidos. O mais importante reside todavia numa teoria psíquica implícita: para estar em condições de assumir a sua própria criação, o poeta deve estar mal: fisicamente mal, maneira de mobilizar o mecanismo neurológico da criação. O que dá um novo sentido às mil e uma queixas que, na correspondência, dizem o mal estar constante do poeta. Mas integra a produção plástica na mesma zona da modificação fisiológica, embora se continue a registar a mesma incompatibilidade entre o desenho e a escrita.

Poder-se-ia assim dizer que se Régio não conta hoje entre os nossos grandes criadores plásticos, tal se deve ao facto de a escrita se ter revelado mais poderosa, impondo-lhe não só essa «brincadeira séria», mas impedindo-o ao mesmo tempo de consagrar tempo e energia ao desenho e à pintura. Não pretendo também lançar-me na análise de uma produção que só em parte conheço, pois abundam as reproduções, mesmo se ainda nos falta a edição completa e sistemática desta criação, cuja relação com o criador é fundamental. Também o não podemos considerar como uma actividade secundária, destinada a «ilustrar» a criação poética ou dramática, na medida em que é o próprio autor que nos revela a maneira como funciona o mecanismo da criação, que ou exige a escrita, ou privilegia, o desenho. Sem esquecer o lamento mais perturbador. A produção de uma impede a aparição da outra. Embora não possamos deixar de alimentar a convergência entre as duas maneiras de dar estrutura e sentido à violência do drama existencial que acaba até por invadir o corpo do poeta onde a somatização constitui um dos agentes da própria criação.

Ou seja, o desenho não serve para elucidar a obra escrita, sendo embora neste sentido que se compreende e utiliza a «ilustração», que resume e torna por assim dizer visível a estrutura do que se pretende sugerir ou impor ao leitor e ao espectador. O desenho não se furta nunca à sua própria violência, na medida em que José Régio não é um desenhador amável, optando por estruturas bastante rudes, quando não abruptas, onde todavia aparecem figuras que fazem parte do seu horizonte fantasmagórico. Não estamos perante o desenho do habilidoso, mas muito mais perante uma maneira violenta de assegurar a representação de uma proposta do imaginário que carrega com ela a esterilização da escrita; o que vale dizer que o desenho age por si próprio, mas como uma operação onde palpita a impossibilidade da escrita. Esta operação de substituição parece-me das mais reveladoras da estrutura dicotómica do próprio Régio, mesmo se neste caso não podemos diluir o problema no choque entre o mal e o bem. A necessidade de assegurar a difusão, quer dizer o conhecimento desta fracção da obra de Régio depende do papel fundamental que o próprio José Régio lhe reconhece na organização da sua pessoa e da sua criação. Podia ter-se esperado, no ano em que se celebrou o centenário, que tivesse sido organizada não só uma grande exposição, mas sobretudo a edição de um imenso catálogo que permitisse aceder à parte central desta criação plástica. Continuo, pessoalmente, preso ao momento em que, em Leça da Almeida, na doce penumbra marítima da casa de Alberto de Serpa, este começou a retirar da arca, actividade fundamentalmente demiúrgica, os cadernos que José Régio lhe oferecera e onde vibrava a veemência da sua criação plástica então ainda «in work», continua contudo a ser impossível dissimular, e ainda menos negar, a capacidade revolucionária da *Presença e dos seus criadores e colaboradores*. É ainda com as lunetas prismáticas dos autores presencistas que continuamos a definir o «drama em gente» que a revista concentrou.