

CER

CENTRO de ESTUDOS REGIONOS

ESTUDOS REGIANOS

JUNHO | DEZEMBRO 2019 • NÚMERO 26

(III SÉRIE)



CENTRO de ESTUDOS REGIANOS

PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

Direção Editorial:

Isabel Cadete Novais
Contactos nacionais
[isanovais64@gmail.com]

Enrico Martines
Contactos internacionais
[enrico.martines@unipr.it]

Coordenação/Apoio editorial e digital:

Maria Luísa Aguiar

Secretariado:

Manuela Laranjeira

Capa e Arranjo Gráfico:

Marta Albernaz

Edição e Propriedade:

CER – Centro de Estudos Regianos
2019

Depósito Legal:

116820/97

I.S.S.N.:

0874-1921

Morada:

CER – Centro de Estudos Regianos
Avenida José Régio, 140
4480-671 Vila do Conde

Contactos:

Telemóvel
(+351) 910 086 473

Email Direção

cer.vc.direcao@gmail.com

Email Secretariado

cer.viladoconde@gmail.com

Website

<https://www.joseregio.pt>

Redes Sociais

<https://www.facebook.com/CERregianos/>
<https://www.instagram.com/cestudosregianos/>

APOIO:



Vila do Conde
Câmara Municipal

CER

CENTRO de ESTUDOS REGIANOS

ESTUDOS REGIANOS

JUNHO | DEZEMBRO 2019 • NÚMERO 26

(III SÉRIE)

COMISSÃO CIENTÍFICA

- ◇ Professora Doutora Isabel Ponce de Leão
(Univ. Fernando Pessoa, Porto)
- ◇ Professor Doutor Giorgio de Marchis
(Univ. Roma Tre, Itália)
- ◇ Professora Doutora Barbara Gori
(Univ. Pádua, Itália)
- ◇ Professor Doutor Jerónimo Pizarro
(Univ. de los Andes, Colômbia)
- ◇ Doutora Teresa Martins Marques
(Presidente do Pen Clube Português, Investigadora/ CLEPUL)
- ◇ Doutor Manuel José Matos Nunes
(Investigador)

SUMÁRIO

EDITORIAL	
<i>Isabel Cadete Novais</i>	7
UMA JUSTA HOMENAGEM A UMA AMIGA DO CER	
In Memoriam de Giulia Lanciani	
<i>Giorgio de Marchis</i>	13
APRESENTAÇÃO DO ESTUDO INÉDITO DE JOSÉ MARINHO SOBRE A	
OBRA DE JOSÉ RÉGIO, DESENVOLVIDO NO ANO DA SUA MORTE	
(1969)	
José Marinho, intérprete de José Régio	
<i>José Croce Rivera</i>	19
Literatura livresca e literatura viva 2.0	
<i>Enrico Martines</i>	69
Do <i>Ignoto Deo</i> à <i>Sarça Ardente</i> : o complexo jogo de encontros e desencontros com	
Deus	
<i>Maria Luísa Aguiar</i>	101
A voluptuosa revolta do corpo: uma leitura de <i>O vestido cor de fogo</i>	
<i>Luigia De Crescenzo</i>	135
Régio e Kafka revisitados à luz da <i>teoria mimética</i> de René Girard	
<i>Susana Rabaça</i>	147
“As Historietas dum Colecionador de Antiguidades” em <i>Há Mais Mundos</i>	
<i>Maria José M. Madeira D’Ascensão</i>	167
Recontar-se como espelho de si: <i>Páginas do Diário Íntimo</i> de José Régio	
<i>Piero Ceccuci</i>	181

José Régio no cinema: o retrato do poeta olhar de Manoel de Oliveira <i>Mariana Veiga Copertino F. da Silva</i>	199
A Conceção Regiana da Ironia como Vocação <i>António Marques Pereira</i>	215
RECORDANDO JOÃO JOSÉ <i>Lurdes Pereira e Catarina Pereira</i>	233
COLABORE COM O CER	243
EDIÇÕES CER	244

Nota: Por decisão da Direção Editorial, esta publicação segue as alterações impostas pelas normas vigentes do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. No entanto, os colaboradores poderão adotar, ou não, esse acordo. Daí a discrepância ortográfica que o leitor possa vir a encontrar nos artigos publicados nesta Revista. Nos textos antigos mantém-se a ortografia da época.

Com o nº 26 de *Estudos Regianos*, o CER – Centro de Estudos Regianos, situado em Vila do Conde, dá início a uma nova Série (III Série) da sua prestigiada Revista. A partir do presente número, *Estudos Regianos* passa a ser integralmente publicada *online*, localizável no nosso site <https://www.joseregio.pt>, ficando assim disponível, gratuitamente, a um público quase ilimitado e sem distâncias: a toda a comunidade científica e a todos os empenhados em alargar os seus conhecimentos sobre a vida e a obra do escritor português José Régio (1901-1969).

Deste modo, facilitando o livre e imediato acesso, através da versão eletrónica da sua Revista, ao que de mais recente e rigoroso se produz no âmbito dos estudos regianos, o CER espera contribuir para uma maior difusão e compreensão do *sentir* e *pensar* profundos de Régio, por vezes inalcançáveis (no passado) a alguns leitores menos atentos que, por isso mesmo, o ensombraram com *clichés* e leituras redutoras das suas obras.

Porém, informamos os colecionadores e bibliófilos de que a versão em papel da revista *Estudos Regianos* continuará a ser publicada apenas *on demand*, sendo os interessados em adquirir essa versão antecipadamente notificados do valor a pagar, consoante a dimensão e características de cada número. A encomenda do(s) exemplar(es) em papel deverá ser realizada nos quinze dias úteis imediatos à sua publicação *online*.

No decorrer do biénio 2019-2020, período evocativo do Cinquentenário da Morte de José Régio, sob o signo dessa efeméride e em colaboração com várias entidades culturais nacionais e estrangeiras, o CER tem vindo a levar a cabo ações de

divulgação, estudo e reflexão sobre a importância do extraordinário legado que representa para o panorama da Cultura Portuguesa Contemporânea a obra literária desse notável intelectual vila-condense.

Dando sequência às habituais práticas de apoio e incentivo no que toca ao estudo científico da produção literária regiana, o CER reitera a sua disponibilidade para facilitar o acesso a informações e documentos, no sentido de dinamizar uma maior empatia e rigor relativamente ao conhecimento, divulgação e valorização da obra de José Régio.

Isabel Cadete Novais,

setembro, 2019.



Giulia Lanciani (1935-2018)
com o marido **Giuseppe Tavani** (1924-2019)

UMA JUSTA HOMENAGEM A UMA AMIGA DO CER



Giulia Lanciani

(1935-2018)

Ex-Membro da Comissão Científica
do CER - Centro de Estudos Regionais

11

A Direção do CER – Centro de Estudos Regionais partilha um excerto do depoimento fornecido no âmbito dos 20 anos desta associação, que pode ser lido na íntegra no número duplo 22/23 da Revista *Estudos Regionais*:

CER: um modelo a imitar

[...]

Deve-se justamente ao Centro o começo de uma plena “reavaliação” do insigne homem, reavaliação que esta instituição perseguiu e persegue com tenaz dedicação, empenho constante e generosa e admirável alacridade, através da pesquisa e do estudo do material riquíssimo e em parte ainda inédito guardado em Vila do Conde. Ainda que com fins laboriosos e de grande

fôlego, entre os quais, por exemplo, a conservação do património bibliográfico e arquivístico de José Régio e a promoção dos estudos da sua fecundíssima e original produção literária, em primeiro lugar dos manuscritos, o Centro tem uma estrutura organizativa essencial, que opera em colaboração estreita, no que diz respeito à pesquisa, com personalidades conhecidas, mas também com jovens estudiosos, através de bolsas de estudo ou contratos e com a contribuição voluntária de investigadores e de docentes integrados, geralmente, no sistema universitário português e em alguns centros de excelência estrangeiros.

[...]

De todas as atividades, com efeito, são justamente as publicações a constituir, sem dúvida alguma, a “flor na lapela”, a honra e o orgulho desta prestigiosa instituição. Antes de mais, o Boletim/Revista *Estudos Regianos*, revista semestral que se distingue especialmente pela colaboração de ilustres críticos e escritores portugueses e estrangeiros, cujos ensaios constituem o mais das vezes um estímulo, uma solicitação ineludível para continuar a escavação no material regiano, que na sua vastidão e complexidade se presta a interpretações múltiplas, das quais por sua vez se originam outras, num jogo infinito de exegeses, análises, comentários, interpretações... De não esquecer, além disso, a apresentação gráfica, a um tempo sóbria e elegante, a estrutura interna rica e articulada, que inclui, entre outras coisas, documentos como fotografias dos protagonistas da vida cultural da época, de lugares ou edifícios ligados a eventos importantes dos anos que os viram grandes intérpretes na cena intelectual contemporânea, de páginas manuscritas de obras estabilizadas em edições ou ainda inéditas de José Régio, dos seus singulares desenhos com os quais ele costumava chamar a atenção graficamente para um ou mais elementos significativos do texto, ou sintetizar plasticamente a essência do próprio texto.

[...]

A disponibilidade de uma publicação periódica específica, acompanhada por uma capacidade editorial autónoma, exclusivamente dedicada ao estudo da obra regiana, não só oferece um espaço privilegiado onde fazer confluír a maior parte, se não a totalidade, da actividade e da produção crítica dos especialistas, mas constitui também um pólo de atração para todos os que desejam hoje e desejarão no futuro aproximar-se de um conhecimento cada vez mais íntimo quer do homem, do poeta, do dramaturgo, quer do contexto intelectual por ele frequentado. Mais ainda: o Boletim/Revista do Centro apresenta-se como um repositório precioso e imprescindível de ensaios dedicados a problemas próprios da génese dos textos regianos; se considerarmos, ao lado destes contributos parciais, também os trabalhos de maior fôlego, temos dois exemplos recentes dos resultados de qualidade produzidos pelo CER: refiro-me a dois volumes publicados por Isabel Cadete Novais e por Enrico Martines.

[...]

Giulia Lanciani

Università degli Studi di Roma Tre

In Memoriam de Giulia Lanciani

É para mim muito difícil cingir num breve texto o papel que Giulia Lanciani desempenhou na Lusitanística italiana e internacional. Os muitos reconhecimentos prestigiosos, que atestam a relevância dos seus estudos e o apreço generalizado com o qual os seus trabalhos sempre foram recebidos em Itália e no mundo poderão revelar bem mais do que as minhas palavras a importância do seu magistério no âmbito dos Estudos portugueses. Assim, e correndo o risco de não os mencionar todos, recordo os títulos de Doutor *honoris causa* que a Universidade Nova de Lisboa e a Universidade Clássica de Lisboa lhe atribuíram, respectivamente em 2003 e 2011, a nomeação como Académico de Honra da Real Academia Galega (2014) e, obviamente, a honorificência de Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, com a qual o Presidente da República Portuguesa reconheceu a exceção de uma vida dedicada ao estudo da história e da cultura portuguesa e lusófona.

A contribuição de Giulia Lanciani para a Lusitanística abarca, de facto, a inteira história da literatura portuguesa, num arco temporal que idealmente vai de Fernão Velho e chega até Manuel Alegre. Recordo ainda a última lição que Giulia deu, na Universidade de Roma Tre, a 12 de Maio de 2010, na qual longe de querer traçar um balanço conclusivo (qualquer coisa que, neste momento, sinto ser inevitável e, ao mesmo tempo, profundamente injusto), afirmou o seu “desejo de perseverar «diabolicamente» numa intenção, não já movida pela *libido sciendi* – a erudição por si própria – mas sim por uma espécie de *libido delectandi*, investigação pura e desinteressada (masoquista?) e para mim exultante do autêntico pelo autêntico”.

É este o grande ensinamento desta estudiosa, aquilo que todos os seus muitos alunos poderão regozijar-se de ter aprendido dela: a capacidade de amalgamar o amor pela investigação, um entusiasmo incansável e o rigor filológico. Uma combinação que se torna evidente para todos os que leram os seus numerosos estudos que, por exemplo, se debruçam sobre a lírica galego-portuguesa, nos quais Giulia propôs restauros textuais, enfrentou questões metodológicas intrincadas, sem nunca se eximir da reconstrução das relações culturais e dos ambientes que estimularam os mesmos textos. De entre uma bibliografia tão vasta, limito-me a recordar o monumental *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lisboa, 1993), organizado com o inseparável Professor Giuseppe Tavani, e os artigos reunidos no volume *La meccanica dell'errore* (Roma, 2010).

A formação filológica desta estudiosa constata-se, para além disso, no rigor obstinado e na fidelidade inabalável ao texto que caracterizam cada trabalho seu, independentemente dos autores e dos séculos aos quais dedicou, ao longo do tempo, o seu interesse. A atenção ao carácter dinâmico da construção textual revela-se nos vários trabalhos enquadrados no âmbito da genética literária contemporânea: as

edições e estudos dedicados às fases preparatórias das obras de Manuel Bandeira, Carlos de Oliveira e Fernando Pessoa que confirmam, mais uma vez, o seu desejo incessante em explorar os novos horizontes de uma disciplina antiga.

A exigência férrea em não transcurar a reconstrução do quadro histórico, de ancorar as obras no seu tempo e lugar, retorna nos seus trabalhos dedicados ao incontornável século XVI. Um século de Quinhentos, aquele reconstruído por Giulia nos seus estudos, no qual, sem esquecer o forte apelo camoniano, se destaca a atenção dada a António Ribeiro Chiado – autor caro a Giulia que inaugura a sua bibliografia lusitanista com a edição crítica do *Auto das Regateiras* (Roma, 1970). Uma época cultural, um século de ouro, que Giulia Lanciani, com mestria, soube indagar também na sua versão menor, o avesso negativo de um Portugal gloriosamente imperial. Sob esta perspectiva, atenta a tudo o que de interessante uma literatura tudo menos celebrativa produziu, destacam-se o imprescindível *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie* (Roma, 1991) e muitos artigos e ensaios dedicados aos relatos portugueses de naufrágios.

Nesta breve, e inevitavelmente parcial e incompleta recordação de Giulia Lanciani, não posso ignorar os vários trabalhos de tradutologia literária e sobretudo as numerosas traduções de poetas como Manuel Alegre, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Belo, Gastão Cruz, Nuno Júdice, Teresa Rita Lopes, Vasco Graça Moura, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa, Pedro Tamen, e de prosadores tão amados como José Saramago (a quem Giulia dedicou a Cátedra instituída pelo Instituto Camões na Universidade de Roma Tre) e os brasileiros João Guimarães Rosa e Jorge Amado. Grande parte da melhor literatura portuguesa e brasileira do século XX, indubitavelmente, hoje fala com a voz de uma tradutora refinada que Manuel Alegre definiu «embaixadora de poesia».

No que diz respeito a José Régio, saliento o artigo publicado em 2002 *Régio, ou o eu-deus*, que se debruça sobre a complexa e conflituosa relação que este autor manteve com o divino, encarado sempre a partir do abismo de trevas da sua condição humana. Além das publicações e das excelentes relações que Giulia manteve com o Centro de Estudos Regianos de Vila do Conde, julgo todavia mais relevante recordar o colóquio internacional *José Régio, trent'anni dopo* que Giulia Lanciani organizou na Universidade de Roma Tre no mês de dezembro de 1999 – numa altura em que poucos em Itália se interessavam pelo poeta de *Mas Deus é grande*. Pelo contrário, Giulia reuniu em Roma os maiores especialistas portugueses, oferecendo aos seus alunos a magnífica oportunidade de ouvir excelentes comunicações e inesquecíveis debates. Não será por acaso, julgo eu, se hoje o maior especialista italiano da obra regiana é um aluno de Giulia Lanciani, o Prof. Dr. Enrico Martines, que há anos estuda, com ótimos resultados, a produção de José Régio. Deste ponto de vista e sempre na esteira do ensinamento de Giulia Lanciani, a Enrico Martines poder-se-ão acrescentar os nomes de Letizia Grandi e do autor deste breve texto que, graças a Prof. Lanciani, tiveram a oportunidade de descobrir o poeta de *Biografia* e colaborar no projeto *Estudo e Edição*

dos Manuscritos Autógrafos de José Régio, coordenado pelo Prof. Doutor Luiz Fagundes Duarte.

Ao terminar esta recordação, apercebo-me que além dos principais reconhecimentos que lhe foram outorgados e do número incompleto de publicações e estudos que não esgotam a sua vasta obra, provavelmente a maneira melhor para recordar Giulia Lanciani – a forma que quiçá mais a faria feliz – teria sido transcrever apenas todos os nomes dos muitos, muitíssimos, alunos que cresceram na senda do seu exemplar magistério e que hoje lamentam o seu falecimento.

15

Giorgio de Marchis
Università degli Studi di Roma Tre



José Régio (1901-1969) e **José Marinho** (1904-1975),
anos 20.

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO INÉDITO DE JOSÉ MARINHO SOBRE A OBRA DE JOSÉ RÉGIO, DESENVOLVIDO NO ANO DA SUA MORTE (1969)

José Marinho, intérprete de José Régio¹

As relações entre a Filosofia e a Poesia são um dos temas mais relevantes do pensamento filosófico contemporâneo; em raros casos, todavia, pode a hermenêutica filosófica ter acesso ao diálogo, por vezes ao debate intenso e íntimo, entre um filósofo e um poeta, conviventes desde a juventude, ligados por uma fraternidade pessoal e intelectual, mas prosseguindo, não apenas modos muito diversos de pensarem e se exprimirem, mas visões crescentemente distanciadas.

O presente artigo propõe-se a apresentação dos textos inéditos de José Marinho dedicados à figura e poética de José Régio nos meses que antecederam e no período subsequente ao falecimento do poeta, conjunto que surgirá proximamente em volume das “Obras de José Marinho” em preparação. Esta apresentação surge como um momento de um estudo que pretende considerar a densidade e complexidade das relações entre José Marinho e José Régio, tentativa de interpretação que deverá ser completado pela análise das correspondências, largo conjunto de missivas trocadas pelo filósofo e o poeta entre 1922 a 1969, depositadas na Biblioteca Municipal de Vila do Conde e na Biblioteca Nacional de Portugal,² e por um ensaio que pretenda considerar a visão do pensamento de Marinho por Régio, tomando em consideração a crítica do poeta à recensão de Faustino Torres à *Teoria do Ser e da Verdade* publicada na revista *Vértice*³, por um lado, e a hermenêutica da poesia de Régio enquadrada no estudo sobre a poesia portuguesa

19

¹ Por vontade do autor, a redacção do presente texto não segue o Acordo Ortográfico de 1990, respeitando-se na transcrição dos manuscritos a ortografia original.

Para a transcrição dos manuscritos, seguiram-se as convenções estabelecidas para as “Obras de José Marinho”, em particular: [] para palavras ou expressões riscadas; < >, para palavras ou expressões interpoladas; [...], para palavras ou expressões ilegíveis, trechos deixados inconclusos pelo autor ou interrupções nos manuscritos (...).

² Uma selecção das cartas trocadas entre José Marinho e José Régio surgiu no volume *Correspondência*, anexo documental de *A Meditação do Tempo em José Marinho*, nossa dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, em 1990.

³ Faustino Torres redigiu “Breve nota acerca da *Teoria do Ser e da Verdade* de José Marinho”, publicada na *Vértice*, n.º 212, Maio de 1961, a que respondeu José Régio com “Nota a uma nota sobre um livro de José Marinho” que surgiu no *Comércio do Porto*, a 26 de Setembro de 1961. A réplica de Torres, “Chuva, Lume e resposta ao Régio” foi publicada no *Vértice*, n.º 306, de Janeiro de 1962. Estes textos de recepção da Teoria foram reproduzidos no volume *Diversos* da nossa dissertação de mestrado.

contemporânea, que desenvolveu num outro conjunto de manuscritos mas cuja génese se detecta nos escritos agora apresentados, por outro.

De modo a facultar os elementos para a compreensão do debate, restringiremos neste primeiro momento o intento interpretativo, colocando-nos numa postura sobretudo descritiva do conteúdo dos manuscritos pertencentes ao espólio de José Marinho⁴, um conjunto de cerca de três centenas de folhas, algumas densamente escritas, outras com algumas linhas, textos muito fragmentados e desconexos, que não foram datados mas terão sido verosimilmente redigidos ao longo de 1969 e 1970. A dificuldade maior da sua organização residiu, não tanto na extensão e desarticulação dos manuscritos, mas na necessidade de os relacionar com a multiplicidade de títulos que ali surgem e a sobreposição de temas e problemas, na procura de estabelecer uma cronologia interna, os nexos de coerência, sem perder o fundo meditativo e propriamente hermenêutico desses textos; apesar de terem sido escritos num período relativamente curto, é neles evidente o impacto no filósofo da morte do poeta e ao mesmo tempo o processo de maturação e de aprofundamento da compreensão da poesia e do percurso de José Régio.

Tendo como referência primeira a publicação de *Cântico Suspenso*, nos primeiros meses de 1968, e depois o surgimento de *A Literatura de José Régio*, de Álvaro Ribeiro, já em 1969, estes manuscritos acompanham a reacção de José Marinho ao falecimento de José Régio em 22 de Dezembro de 1969. Nos meses posteriores, tentou corresponder ao pedido da revista *Colóquio-Artes e Letras* para elaborar um testemunho de homenagem ao poeta.

Já tendo iniciado a redacção do artigo sobre o livro de Álvaro Ribeiro, José Marinho assume, depois da morte do amigo, o propósito de redigir uma interpretação da poética de Régio mais pessoal e directa, estimulado pela necessidade de responder ao convite de testemunho para a revista *Colóquio*; o complexo processo de redacção do testemunho vai-o conduzir a conceber vários ensaios com títulos diferentes – “Aproximação à Poética de José Régio”, “José Régio e o sentido dos limites”, “José Régio e o mistério da Queda”, “José Régio e a Assumpção do Nada” - , a retomar o ensaio sobre “José Régio e a exegese de Álvaro Ribeiro” e a projectar uma obra mais ampla, “José Régio e a Filosofia e a Poesia”, que também não termina.

Finalmente, decidiu-se por abandonar o texto de interpretação de Régio, para inserir a hermenêutica da sua poética num projecto mais amplo, de consideração das relações de Filosofia e Poesia na poesia portuguesa contemporânea, projecto que, no entanto, não chegou a desenvolver plenamente, como procuraremos mostrar noutra estudo.

O estabelecimento da sequência mesma dos ensaios resulta já de uma disposição, já não meramente exegética, mas hermenêutica, seguindo aqui uma distinção cara a José Marinho⁵, que

⁴ O espólio de José Marinho constitui o núcleo E6 do “Arquivo de Literatura Portuguesa Contemporânea” da Biblioteca Nacional de Portugal. O conjunto estudado corresponde aos manuscritos catalogados como E6/3763 e E6/3764, ainda que se tenham localizado alguns manuscritos em outros conjuntos.

⁵ Marinho distingue exegese e hermenêutica “que têm a vantagem de distinguir o que no termo latino intérprete queda baço e indistinto.” A exegese, mais apropriada a textos considerados exemplares, sagrados ou consagrados, à poesia, à mística, implica uma acção cuja iniciativa está na própria obra; sendo solicitada ao intérprete uma atitude de receptividade compreensiva que atenda àquela “acção”, que é nela a “virtude de desocultar o seu sentido”, a exegese

faz conjugar a análise de aspectos materiais dos manuscritos e a reconstituição das circunstâncias contextuais, com a atenção, não apenas ao teor dos textos, mas às ideias condutoras, em vista de estabelecer uma hipótese de reconstituição dos estádios da meditação de Marinho.

Na organização dos manuscritos foi importante, não apenas compreender a significação e valor dos temas e questões apontados por Marinho como essenciais na poética de Régio, mas a sua diferente abordagem em dois momentos temporais próximos e, no entanto, vivencialmente muitos distintos. As diferenças são subtis - numa síntese rápida, surge-nos que os textos escritos ainda em vida do poeta assumem uma distanciação crítica, que parece considerar a poesia de Régio conclusa no seu fundo intento, que Marinho enuncia como *teândrico*, enquanto os textos redigidos após a sua morte referem o autor e a sua obra no passado, mas assumem a sua poética como algo de antropológicamente decisivo, pensado, não apenas, no contraste com as poéticas de Pascoaes e a de Pessoa, mas com a sua própria meditação sobre o destino da verdade para o homem.

Dificultam também a hermenêutica a sobreposição de temas e o deslocamento problemático; não é claro a que ensaio em particular se deveria referir um específico trecho, incompleto ou fragmentado, nem o tratamento das noções que o pensamento de Marinho vai

depende do poder revelador e criador que ficou inscrito na própria obra. Supõe assim no intérprete a fé autêntica, a admiração responsável, a simpatia e o amor pela obra, condições que permitem adequar-se à visão, à imaginação, à simbólica e ao pensamento que nela se traduzem. Compreende-se que a exegese também se aplique à “filosofia enquanto situamos esta num alto plano de valores espirituais”, pois não dispensa a inteligência e a lucidez, dispondo o sentido da obra interpretada na pluralidade das suas significações. A hermenêutica dispõe-se ante a obra numa atitude totalmente diversa, pois reconhece nesta uma acção de ocultação da sua significação ou do seu sentido; a obra é considerada como algo cerrado sobre si e em si, em que o sentido não se oferece e as significações só parcialmente se patenteiam. A iniciativa em sede hermenêutica é do intérprete, a quem cabe “a responsabilidade de esclarecer o que está na sombra ou iluminar aspectos menos acessíveis”. A intenção hermenêutica é, assim, a de patentear o que é oculto, pois a “revelação da verdade ao homem, tanto na Natureza, como nas obras do próprio homem é instantânea” e também para o intérprete trata-se de alcançar “subitamente o que não perdura”. Ao invés da aproximação exegética, exige do intérprete – suposto, contudo, “aquele mínimo de originária afinidade e convergência sem os quais não há pensamento autêntico” – um processo de distanciação e divergência. A hermenêutica é mais apropriada às obras filosóficas, pois supõe uma formação tanto filológica como lógica – “entendemos uma lógica viva e não canónica formalista ou idealizada” –, mas a rigor não se restringe à filosofia. Também o verídico conhecimento da Natureza a implica, ao invés das convicções iludidas da ciência. Marinho trata esta questão em dois artigos distintos mas com o mesmo título: “Faltam intérpretes”, *O Primeiro de Janeiro*, 16 de Janeiro, 1957 e “Faltam intérpretes”, *Chave*, 1º ano, nº2, Maio, 1964 e numa das notas finais, “Sobre exegese e hermenêutica” de *Verdade, Condição e Destino*, pp. 288-90.

No conjunto em estudo, um fragmento parece aludir à deficiência de adequada interpretação em Portugal:

Temos lamentável falta de intérpretes. Isso foi dito antes e depois [[da nossa]] de Fidelino de Figueiredo por muitos dos nossos pensadores <historiadores> e ensaístas, atentos desde o século XVIII à contingência espiritual [[do]] desde povo extremo da Eurásia. Emprego a palavra, ainda para muitos rebatida, para significar que não apenas na dimensão europeia [[se]] <pode desde o séc. XVI> entender [[a]] se [[a]] a nossa poesia e o nosso pensamento. O livro recente de Álvaro Ribeiro sobre a poética de José Régio, livro cujo <modesto> título não faz supor o que abrange, rememora ou faz pensar, (...)

elegendo - humanismo, teândria, Queda, limite, cisão - se apresenta circunscrito, mas implicando ou cruzando o de outras noções.

Dada a relevância da própria escrita, na qual se podem reconhecer tentames e hesitações, a transcrição dos manuscritos inclui a indicação das passagens riscadas e das interpolações, bem como de frases inacabadas ou incompletas.

Os textos foram redigidos num período de plena maturidade intelectual de José Marinho, José Régio e Álvaro Ribeiro, um outro filósofo, amigo e convivente desde a juventude. Após a publicação da sua obra mais especulativa, a *Teoria do Ser e da Verdade*, em 1961, José Marinho ingressou no Centro de Investigação Pedagógica da Fundação Calouste Gulbenkian; aí, desenvolve várias actividades pedagógicas, redige recensões bibliográficas, colabora com o “Boletim” das bibliotecas itinerantes e publica o opúsculo *Elementos para uma Antropologia Situada*, em 1964, e posteriormente, em 1972, *Filosofia. Ensino ou Iniciação?* Algumas referências à situação cultural portuguesa que se encontram nestes manuscritos, por exemplo, sobre a situação barroca, serão desenvolvidas nessa obra. Na mesma época Marinho prossegue a redacção do que denomina “Estudos do Pensamento Português”, vasta obra iniciada em 1960 mas que só surgirá, já póstuma, em 1976, como *Verdade, Condição e Destino no Pensamento Português Contemporâneo*.

José Régio, já aposentado desde 1963, tinha regressado a Vila do Conde, após estadia, episódica e não bem-sucedida, no Sanatório Rainha D. Amélia, no Lumiar, em 1967. Prossegue a publicação de *A Velha Casa*, com *Vidas são Vidas*, vai redigindo o drama, que deixou inacabado *O Judeu Errante*, mencionado nestes manuscritos por Marinho, e faz surgir o volume de poemas *Cântico Suspenso*, em 1968.

Álvaro Ribeiro, que aliava a situação de funcionário público com a animação de diversas tertúlias - neste período, em torno do “Movimento da Cultura Portuguesa” - publica *Escritores Doutrinados*, em 1965, onde retoma o ensaio “Ontologia dos Valores Poéticos”⁶, surgidos em vários números da revista *Acto*, em 1951-52 e 1955.56, e, em 1969, *A Literatura de José Régio*, motivo primeiro da redacção dos textos agora apresentados.

Os textos mais antigos deste conjunto de manuscritos parecem ser os esboços de uma carta que Marinho pretendia redigir ao poeta motivada pela leitura de *Cântico Suspenso*; Marinho, sem deixar de evocar a funda amizade e a intimidade intelectual de ambos, para além das desavenças e distâncias, faz uma primeiro tentâmen de hermenêutica do novo livro de Régio:

Querido Amigo:

Se pudesse, [[escre]] soubesse escrever para ti tudo quanto o teu livro me fez pensar e evocar, não me chegaria [[uma resma!]] mil [[língua!]] folhas!

⁶ “Ontologia dos Valores Poéticos”, in RIBEIRO, A. *Escritores Doutrinados*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1965, pp.11-28.

Em síntese o que eu quero dizer-te é que *Cântico Suspenso* é um dos teus três livros mais unos. Os outros são, em meu sentir, imaginar e pensar, [[a]] Poemas de Deus e do Diabo e Encruzilhadas de Deus. Decerto se encontra nos outros (refiro-me à obra lírica, pois para mim todo o teu trato [[é]] e romance é poemático e neles também se filtra o ritmo da palavra essencial) poemas admiráveis, e sabes como estimo [[os teus]] o poder contendo. Não concordas decerto comigo se te disser que considero o teu último livro um poema [[da comunicação na]] em que os meios secretos da comunicação ultrapassam o....

São como que poemas da voz que alcança comunicar ensurdecendo.

Em outro manuscrito, em que se reconhecem as dificuldades de relacionamento de Régio com os seus amigos, Marinho enceta já o caminho de uma interpretação que correlaciona a unidade que encontra no livro com o difícil pensar do uno:

Querido Poeta:

Desde que o homem em ti pôs distância comigo e outros teus amigos, tornou-se muito difícil comunicar contigo. Sinto as e sei hoje que te será grata uma carta deste teu velho companheiro de esperança e as desesperanças e de reassumpção da esperança para além de todo o quase desespero. É bom pensar-se com verdade sem ficção que tudo é diferente do que fora, ou se julgara ser, mantendo-se no substancial ou insubstancial e no todo e Tudo o impassível sentido de Tudo.

Repara como me encontro com momentos do teu Poema, alguns tão perto de filosofemas. Certo é que estamos muito próximos e que o teu livro teve em mim profundas ressonâncias. Talvez não saibas, mas acaso sintas, que é um dos teus livros mais pacificadores. Eu creio que é um dos teus livros de poesia mais unos, ou pròpriamente mais unívocos, como de acordo com o meu pensamento cabe dizer. Pois o uno há que pensá-lo, ou então visionar ou ainda simbolizar sua essencialidade, na máxima transcendência. E se para os homens, e para todos nós, e alguns, enquanto homens, (...)

A dimensão pensante do poema regiano, próximo do filosofema, ressurgue num outro fragmento, que se reconhece ter começado como o início de uma carta:

[[Meu caro José R]]

Poeta não de Deus mas do Deus-homem

Poeta da impossibilidade ou do limite de divinização (deificação?) do homem, da crença lastrada de descrença no Deus-homem.

Nos textos revela-se a intenção de escrever uma recepção à leitura de *A Literatura de José Régio* de Álvaro Ribeiro, que fosse também uma interpretação da poética de Régio. Devido à amizade com o editor, Domingos Monteiro, e com o autor, conviventes de longa data, Marinho pôde acompanhar a redacção e o processo de publicação do livro.

Uma carta de Marinho a Régio, de 28 de Fevereiro de 1967, deixa mesmo perceber a intermediação de Marinho no encontro entre Álvaro Ribeiro e José Régio para que o autor pudesse conversar directamente com o poeta, então internado no Sanatório Rainha Da. Amélia, em Lisboa:

Querido Marinho:

Como pus de parte quase todos os medicamentos, o médico impôs-me que, ao menos, aumentasse os repousos e a regularidade de vida. As minhas saídas ficaram reduzidas às dos sábados e domingos; o que, dada a tirania dos regulamentos, já não é mau. Assim, nada poderíamos combinar para o meio da semana. Acontece, porém, que já tenho o próximo sábado todo ocupado: Inaugura-se à tarde uma exposição iconográfica em homenagem a António Botto, a que prometi ir (também para lá enviei um desenho), depois de almoçar com gente da Portugália. E à noite janto em casa do Augusto de Figueiredo, que se propõe pôr em cena Jacob e o Anjo, e quer conversar comigo sobre o assunto. Aliás, penso que essa hora já nos não conviria. Ficamos, então, reduzidos ao domingo, ou a esperarmos para o sábado da semana seguinte. Convir-nos-ia o domingo, a ti e ao Álvaro, a uma hora que me marcarias? Telefonar-me-ias para aqui - entre as 12 e as 13 horas ou depois das 16 - até à próxima sexta-feira. Como ainda não sei a que horas saio de aqui no sábado, poderias, tentando telefonar-me no sábado, já me não encontrar.

É pena surgirem tantas complicações, para uma coisa simples como é o encontro de três velhos amigos! (também um tanto complicados, é certo, mas isso não vem agora ao caso...)

Um abraço do teu velho:

Reis Pereira

Na resposta de José Marinho, alguns dias depois, advinha-se, para além da circunstancialidade, a tonalidade da confiança entre ambos, que lhe permite fazer interessantes sugestões sobre a possível encenação de Jacob e o Anjo:

Querido Régio:

Como o telefone toca sempre e não consigo comunicar contigo, aqui te envio mais uma missiva. O Álvaro ainda não tem o livro completamente passado à máquina, se entendi bem o que me disse. Prefere portanto adiar para o fim da [[próxima]]<outra> semana, Eu, como te vi há pouco, vou aproveitar mais estes dias no duro trabalho.

A minha intervenção, alás, é apenas destinada a favorecer o vosso encontro. Vocês falarão ambos e eu regressarei ao mundo dos meus pensamentos.

Quanto a Jacob e o Anjo, creio que não perderemos na experiência se consentires em desrealizá-lo, entregando-o à sua força de simbolização, com o quantum satis de realidade para ser espectáculo

Que dizer-to não te surpreenda! Tenho eu aí uma dificuldade também. Também eu não confio no que, parecendo ausente, está presente também. Por isso me fatigo por vezes extremamente a dar forma. Quem pudesse ter toda a virtude sem o cumulativo defeito!

Que do encontro resulte o melhor, como desejo, para a representação do que é e fica como umas das tuas obras mais fundas e uma das cotas mais altas do nosso teatro numinoso.

Deixa a coisa pairar o mais possível entre terra e céu. Quem não gostar, que faça melhor.
E um abraço do teu

José Marinho

Propondo-se a redigir um ensaio de crítica e recepção de *A Literatura de José Régio*, Marinho desde logo aponta que eles são “os escritores que mais admiro na geração hoje na despedida” e que a sua amizade, constitui “uma das alegrias desta vida”:

25

A <amizade espiritual e> sondagem das afinidades e constantes com o próprio José Régio, Álvaro Ribeiro e alguns outros dos nossos poetas e pensadores, foi <di-lo-ei aqui sempre e agora> para o perplexo e inábil comentador aqui presente uma das alegrias desta vida.

Marinho insiste na excelência dos amigos enquanto escritores, contrastando-a com a sua própria inabilidade, a espontaneidade deles com a descontinuidade e frustração que reconhece nas tentativas por que passa para alcançar uma expressão satisfatória do seu pensamento. Mas para além destas dificuldades de escrita, há algum bom humor na posição em que Marinho se vê colocado, a de se distanciar dos amigos e de assumir plenamente as exigências da interpretação. Uma pequena nota deixa perceber como que o ensaio surgia ao próprio autor:

Para terminar e, [[antes que a a]] <dizendo em barroco, movendo e percorrendo essa portuguesa> subtileza latina extremada [[e]] maliciosa dos meus [[camaradas intervenho]] <contemporânea>, cabe lembrar o que torna possível este testemunho. Sou, fui e serei, se Deus e os celestes consentirem “mimoso de amigos”, assim meu Pai dizia já quando via chegar (...)

Cônsco da difícil posição em que se coloca, Marinho explica a exigência que se põe a si mesmo – compreender o que é e do que não é – na assunção plena do princípio que a rege: se há um uno absoluto, tudo é, mesmo que o nega ou ignora, em relação a ele:

É condição de certos homens [[falar e agir]] <agir e falar> cada vez mais à medida que de dentro os banha o <alto> sentido do <estático silencioso> imóvel e do silêncio.

Se há o único absoluto, tudo é em [[t]] relação a ele. E assim o que o nega ou o ignora e se [[pud]] diz ter outra origem, outro princípio, outro fim, outro destino.

Assim cheguei [[a]] eu que não acredito em <divinos> mandamentos, <e em humanas leis ou> normas, [[ou maneiras]] regras ou prescrições, à máxima de todas a mais importante nos tempos de hoje e particularmente no nosso país. E se alguém entender, estou a lembrar José Régio, que ele tem maior alcance, virá tal por feliz acréscimo. Eis a máxima: compreender o que é tal qual é e o que não é tal qual não é. Só a adoptei quando me foi dado [[c]] ver em instâncias repetidas, através dos anos, que é uma máxima flexível, que não coage a mente nem o homem.

[[que]] e assim nos liberta. Nos liberta, cabe acrescentar, não no sentido de uma liberdade humana, mas <no sentido> do que chamei liberdade divina.

A obra de Álvaro Ribeiro permite evidenciar a rejeição, partilhada pelos três amigos, de uma poesia que não se separa da sabedoria:

26

As boas relações de amizade espiritual de muitos anos com o [[au]] Autor, e também a anuência afectuosa de Domingos Monteiro, tornou-me possível ler antes da publicação o livro sobre José Régio que devemos ao dedicado, lúcido e laborioso empenho já antigo (como nos revela) de Álvaro Ribeiro. Sem isso, não me teria sido possível, conforme o meu [[ânimo]] <mau jeito de perplexo escritor levar a algum termo> as repetidas tentativas de composição deste artigo. Direi já as razões [[por]] por que se me impõe falar de Literatura de José Régio, título perfeitamente adequado a um <dos> livros [[que estabelece escr]] de portugueses em [[profundamente <ligados> vinculados, os]] os valores emocionais, rítmicos e sóficos da poesia, mas nunca será aceitável, em tempo algum, a tese humanística moderna segundo a qual a poesia pode erguer-se e tornar voz sem o que [[se]] se chama sabedoria. O chamado [[claramente José Régio o enunciou no]] modernismo contribui para essa miséria, tanto quanto o chamado neo-realismo essa miséria que Sampaio Bruno entre nós chamou grotesca (...)

Os textos parecem mostrar a oscilação entre a consideração da interpretação alvarina de Régio e exposição directa da poética de Régio e a análise do pensamento de Álvaro Ribeiro, possível num jogo de contrastes e semelhanças ante os dois amigos, o que permite a Marinho definir a sua própria posição:

De todos os pensadores contemporâneos portugueses nenhum outro merece <hoje> mais atenta leitura do que Álvaro Ribeiro. A publicação do seu último livro sobre José Régio [[a nossa geração, e a situação]] persuade-me a tornar público tal juízo que ao longo dos anos comuniquei a amigos e conviventes <quase sempre> com êxito duvidoso. Não é um juízo néscio e aleatório, mas muito firme e seguro. Quando for possível aos nossos poetas e pensadores responsáveis, segundo os seus diversos dons e formação, tornar presente a [[sua]] obra [[uma]] <de Álvaro Ribeiro> e o pensamento que a obra dispensa.

Enganar-se-ia, porém, quem visse neste artigo uma apologia, [[mesmo quando]] <se entender> tão nobre termo [[se entenda]] <adulterado> nas degradadas formas de conceber que o trazem, e descem, à forma do elogio interessado ou da apologética menor. Lembremos já que um dos rasgos essenciais do pensamento de Álvaro Ribeiro, pedra de toque de um sentido muito sério [[de filosofar de]] de filosofar (...)

Um pequeno texto, quase esquemático, deixa perceber o enquadramento da leitura da obra de Álvaro Ribeiro. Marinho aponta, não apenas a relevância do ensaio “Ontologia de Valores Poéticos”, inserido em *Escritores Doutrinados*, mas sobretudo a proximidade da sabedoria poética

ao magistério de Leonardo, ligação essa a que o próprio Régio se teria excusado. Importante neste trecho a definição de poética que está suposta nos demais textos:

“Por poética, entendo, não apenas passiva estesia ou o seu equivalente mais profundo, mas a sabedoria sem a qual poesia e literatura não têm sentido algum”:

A [[poesia]] <poética> de José Régio [[representa]] assume no seio da vida espiritual portuguesa [[uma]] situação mediatrix entre extremos: <extremos marcados [[neste século]] na poética de Teixeira de Pascoais e de Fernando Pessoa.

[[Em termos simples a poesia de José Régio é a poesia do Deus-homem. E foi neste para nós motivo de longa reflexão uma feliz]]

Foi uma feliz coincidência do modo gradativo como se desenvolve o pensamento de Álvaro Ribeiro [[o ter e]] ter-nos [[ele estabelecido]] <ele revelado> quatro seriáveis pontos de acesso à profunda compreensão [[da poesia ou]] da poética de José Régio: [[Vou seriá-los para melhor entendimento do leitor]]

< 1º) ao dedicar-lhe um seu livro (...) como poeta do mistério da encarnação;

2º) ao aproximar o significado da sua obra poética [[da]] e da sua visão espiritual da obra filosófica de Leonardo Coimbra e do seu mistério;

3º) ao [[d]] escrever a Ontologia dos Valores Poéticos de que José Régio <e a sua obra> é visivelmente a razão central;

4º) ao dedicar-lhe uma obra ampla que interpreta a sua poesia e a situa. Por poética, [[nós entendemos eu]] entendo [[aqui]] não apenas <passiva> estesia, ou o seu equivalente mais [[sensí]] profundo, mas a sabedoria sem a qual poesia e literatura não têm sentido algum. É certo que aquilo que chamo equivalente mais fundo da estesia, ou seja o amor, [[liga]] profundamente <vincula,> e não só na tradição cristã [[a]] que Régio se [[encontra]] filia de uma vez por todas, (...) sendo

Em “Ontologia...”, Álvaro Ribeiro retoma um ensaio de Jorge Santayana sobre a relevância filosófica da poesia, tomando como casos exemplares, Lucrécio, Goethe e Dante, nos quais se podem reconhecer diferentes modos de aprofundamento das relações do homem com a Natureza, do Homem consigo mesmo e do Homem com Deus. Ribeiro transpõe essa interpretação filosófica das diferenças entre aqueles três poetas para o significado e valor de três poetas portugueses contemporâneos, Teixeira de Pascoais, Fernando Pessoa e José Régio. Na visão de Ribeiro, Régio surgiria como um “super-Dante”, mediando entre as posições extremas dos outros dois poetas, centrado na relação do Homem e de Deus e no “mistério da encarnação”.⁷

⁷ “Meditando a teologia do mistério da redenção, José Régio, que não situa a esperança na evolução naturalista, como Demócrito e Lucrécio, ou na revolução sociológica, a exemplo dos filósofos alemães, está em condições intelectuais de nos dar ainda a significativa epopeia que na escala dos valores poéticos marcará progresso sobre as obras de Teixeira de Pascoais e de Fernando Pessoa. A angelogia que tem inspirado os seus melhores poemas, há-de garantir, se Deus quiser, a iniciação do poeta em mais augustos mistérios. Depois de Camões, a poesia portuguesa tende a anunciar o advento de um super-Dante”, op.cit., pp. 27-8.

Recapitulando a “obra ampla” em que Ribeiro reflecte o sentido da poética de Régio, uma dos aspectos a considerar é o significado da sua situação na geração a que toso pertenciam e a posição de Régio para nela se colocar, assumindo a problemática humanista entre as concepções tradicionalistas e as neo-humanistas:

O livro que Álvaro Ribeiro acaba de publicar sobre a obra literária de José Régio e sua local ou universal significação situando o poeta no quadro filosófico, estético e ideológico, ou político-social, em que essa poesia surgiu, e a poética correspondente se configurou, torna-se possível dizer alguma coisa de interesse sobre um e outro dos dois [[m]] escritores que mais admiro na geração [[comum]] <hoje na despedida>. Emprego o termo «geração» no significado <[[relativamente]] mais ou menos comum,> [[comum, ou mais especioso, sob]] só para me fazer entender. Não esqueço, porém, o que entre nós foi dito contra a «superstição das gerações», particularmente ou de modo que melhor recorde, por Eduardo Lourenço. Eu próprio aliás, interrogador sobre o tempo, o homem e a razão [[(sup)] (suspeitíssimos conceitos!), eu próprio, para quem tudo emerge, se cumpre e resolve na relação do instantâneo para o eterno, não vejo muito como se caracterizar gerações, ou num sentido real e vivente, ou num sentido ideal.

<Tudo está para sempre na relação simples ou complexa <do mesmo e do outro>. Tempo, homem, razão emergem em cada instante como [[obss]] obsessivos projectos.> Tenho, porém, de pôr as coisas antropológicamente para poder [[facilitar, o]] entender-me com o livro de Álvaro Ribeiro, contribuindo para o tornar inteligível.

Quando, há cinquenta anos quase cumpridos, tive amiga notícia da poesia de Régio interpretei-a em termos antropológicos. Confundia então antropologia com humanismo. No próprio momento, em que, a par de Régio, Álvaro Ribeiro e outros companheiros de geração no Porto e em Coimbra, eu começava a esclarecer o que confundia, vi não sem espanto que à direita e à esquerda, desde O Valor da Raça de António Sardinha até às primeiras produções literárias ou ensaísticas do que veio a chamar-se [[com reconhecida impropriedade]] neo-humanismo, aquela confusão se mantinha e se apresentava então no plano político, social ou das ideias como solucionante. O problema [[é]] <está> então [[de]] em saber se o humanismo cristão ou post-cristão todo o âmbito da tradição. A resposta é que [[todos os]] tanto integralistas [[como]] monárquicos como neo-humanistas socialistas tinham dividido entre si, por uma espécie de acordo tácito.

A poética de Régio não é celebratória da existência humana, antes oferece uma visão áspera que se escusa a uma beleza fácil. Para si mesmo, Marinho sente que essa poética lhe era estranha, que se afastava e denunciava a estreiteza das visões simplisticamente humanistas:

Não creio que convenha no caso de José Régio e dos seus análogos brindar a vida e a obra. Há [[neles]] <numa e na outra> uma exigência de verdade e realidade, [[uma crença]] uma aspereza de terra, uma recusa da beleza aliciante e sensível que variamente as confirmam e distinguem.

Se emprego o termo humanismo em relação a Régio é [[p]] no propósito de pôr em relevo um contraste de todo a todo. Então, nos anos juvenis, eu estava convencido de que tudo ia pelo

melhor com o chamado humanismo. Sentia e estava perto de advertir, que o país bem amado em que me foi dado nascer era rico de dons espirituais, mas que lhe faltava o homem. Preparava-o já então rigorosamente? Não me engano atribuindo ao passado distante o que só depois vi mais claramente?

O fundo de que [[me]] surgiu tal modo de ver era [[est então]] tão <claro quanto> estreito e simples. [[quando]] Pois é sempre possível um claro e dizer claro quando se estreita o campo de visão e [[se]] se simplifica a complexidade real deste ser do homem, porventura bem simples, mas não a si próprio.

Como segundo uma próxima tradição era costume, eu referia <então tudo à doce França. E via, ou supunha ver, que nos faltava a nós portugueses> lançar nas relações fraternas das sucessivas gerações <[[com uma humanismo]] com humanismo de responsabilidade aguda> o acre enxofre das dissidências [[fatais]]. E assim foi possível aos que colaboram na Presença, ou em relação a ela de vários modos (...)

A questão, pois, passa do âmbito histórico cultural, restrito ao que se denomina literatura, para aceder através das três vias poéticas, lírica, épica e dramática, a uma interrogação do humano, e o sentido de uma poética dos limites:

A interpretação da poesia de José Régio tem considerável intento para nós. Ao escrever «nós», interrogo-me sobre o seu conteúdo ou extensão. «Nós» não significa apenas aqui uma geração, uma época histórica, mas [[a nação portuguesa em seu limite]] o homem em seu limite. Diríamos então que a poética de Régio, e assim refiro o saber poético expresso na sua poesia, é a poética dos limites.

Em vão se pretende literariamente falar de poesia. [[Aí]] A literatura é um saco onde meteram sucessivamente diferentes coisas à medida que se tornava difícil, e até impossível, manter [[a]] a hierarquia dos valores poéticos, e as conexões profundas que ligam o que se chamou lírico, épico e dramático, a algo essencial. E justamente porque Régio tentou as três vias, embora o épico ou epopeico quedasse apenas rendido ou abortado, o que não diminui a significação <se bem vemos,> da sua obra, uma sondagem desde ponto é naturalmente requerida.

É frequente entre nós considerar o lírico genésico das duas outras formas <[[chamadas clássicas]]> de poesia abrangidas na classificação clássica. Esta tese aparece igualmente defendida pelos que valorizam o lírico ou o desvalorizam. O lírico, porém, ele próprio, supõe algo como sua [[fo]] fonte.

A visão de Régio não separa a poética do seu contexto histórico, mas evidencia o agonismo da verdadeira, concreta situação dos homens:

Agonística do amor e da amizade, da fé e da esperança, da mística e da razão do êxtase e da acção em que <a sensibilidade, a imaginação e o pensamento de Régio são levadas para os ritmos recorrentes, como [[um]] uma ressaca de fluxo e refluxo eterno.>

Foi mais um aspecto negativo da terrível luta ideológica [[destes dias destas]] <das> longas décadas [[que decorrem]] deste século que não tenha sido possível (...)

Importa, por um lado, inserir a poesia de Régio no ciclo barroco da cultura portuguesa, ciclo que manteve a nostalgia de um “Renascimento cumprido ou incumprido” ou de “uma outra Renascença além do tempo e do Espaço”; inserido neste ciclo, Régio é aquele que manteve o “sentido dos limites”:

A [[poesia]] <poética> de José Régio aparece com o poder de dar o finito no seio <do infinito e o saber do [[infinito]] infinito no finito>. Quem fala de poética, fala da potência genesiaca sem a qual não há poesia. Fala também do saber, e do saber na palavra ou pela palavra sem a qual a poesia queda informulada ou informe.

[[Nas críticas que]] Nas <formas de> perplexidade sobre a sua poesia podem distinguir-se a sua [[poesia]] <obra necessária> ainda quando esta se insira numa tradição como que suspensa, perigosamente suspensa e interrogada. [[Poesia]] <Obra> barroca, mas como todo o barroco [[autêntico]] com a nostalgia do clássico, o clássico autêntico de um renascimento cumprido <ou incumprido>, com a antevisão de outra Renascença além do tempo e do espaço e deste homem com seus limites.

Toda a vida espiritual portuguesa <ou pensadores de conexão poética> se move <ainda>, ou moverá, no ciclo barroco, mas enquanto nuns <dos nossos poetas> se acentua o sentido do infinito real ou ilusório, em Régio é o sentido dos <limites que vem ai primeiro plano>.

Importa, por outro, apreender o fundo da sua sabedoria poética:

Se nos interrogarmos sobre o que é central na [[sabedoria]] poética de José Régio, a resposta é que na relação [[Deus-homem]] homem-Deus.

Parece-me difícil encontrar em Portugal um poeta <ou um escritor> a quem tenha sido dado exprimir tão completamente o homem.

<[[Desde que li atentamente É o momento de lhe agradecer]]

Uma perplexidade ficou em mim desde que li O Passado e o Presente e uma espécie de remorso.

Dizer-lhe apenas que, como qualquer outro, reconheço os seres de dramaturgo?

Buscá-lo pelo modo como em si surge o irreal do real>

Isso tornava consideravelmente difícil os seus caminhos numa época de desumanização como a presente. [[Pois falar de humanismo ou de neo-humanismo]]

Hoje <e não só por certo entre nós, ou> todo o humanismo ou neo-humanismo é restrito.

Qual o fundo dessa sabedoria?:

O nome que ocorre para designar [[a]] o âmago espiritual da sua poesia, alma da alma poética, é teandria. Mas cumpre ver <que <a designação helénica, se se adapta à substância ideal

não se adapta à imagética nem à agnóstica que lhe é própria> mais uma vez, como ocorreu quase sempre na nossa vida espiritual, [[o que podem haver]] <também> o barroquismo de [[Régio]] <Régio> não tem a nostalgia da Idade de Ouro, mas a do Paraíso Perdido. Por onde a Grécia [[Antiga]] <mais remota> ou o Oriente queda fora da sua poesia, cujos vínculos são latinos ou judaico-cristãos.

Na medida em que (...)

Assumindo, pois, plenamente a herança judaico-cristã, toda a obra de Régio depende da adequada compreensão de alguns versos:

Toda <a> interpretação da poesia, do teatro e da obra de José Régio depende do modo como pudermos compreender [[o]] <estes> versos da Sarça Ardente:

[[Qu]] Cabe-me eu,

Do teu imenso sim que não tem não.

Passarás, passarás, mas alguém há-de ficar...

É neste ponto que se encontram a poética de Régio e a filosofia de Ribeiro:

A coincidência profunda da poética de José Régio e da filosofia de Álvaro Ribeiro efectiva-se [[em]] num núcleo teândrico comum, com as diferenças que se tornam bem patentes quanto ao grau de ocultação.

[[É sempre A teandria supõe o vínculo estreito entre Deus Chama-se teandria]] A teandria [[é a forma]] <constitue> uma das formas (...)

Ora, esta dimensão teândrica suposta na ideia de Deus permite vislumbrar um aspecto oculto no pensamento de Álvaro Ribeiro:

E assim a [[lin]] interpretação do livro de [[Jos]] A. R. sobre J.R. tem seu mais alto sinal na depuração da ideia de Deus. Aqui, porém, nós poderíamos perguntar-nos se a interpretação da poética central de José Régio não é também uma [[com]] interpretação que A.R. nos oferece de algo oculto no seu próprio pensamento e se para além do que explicitamente nos comunica, tal [[não é a]] interpretação não convém a toda a poesia e a toda a filosofia entendidas então numa univocidade de sabedoria transcendental ou transcendente.

Nenhuma dúvida quanto a J.R., com uma reserva, porém. Nenhuma dúvida, pois Sarça Ardente foi expressamente escrita para nos dizer o sim que não tem não <o além verbo>

O Poeta, aliás, nos advertia desde Diga o que diga é só falar de Deus

Teandria (...)

A realidade humana, a realidade enquanto os homens a consideram, vivem e projectam, e não o ser original, determinam todo o pensamento de Régio e Ribeiro:

Como o próprio <José> Régio e tantos outros dos nossos poetas, pensadores ou escritores de vária feição e vária sorte, Álvaro Ribeiro é um filósofo visionário.

Há em Álvaro Ribeiro, como aliás em <José> Régio, e noutros [[escritores]] poetas e pensadores nossos, [[um]] o que poderíamos chamar uma [[origin]] paradoxal originalidade de repudiar o ser original. Diga o que diga, é só falar de Deus exprimi um. A filosofia é teologia ou não será, adverte-nos outro. O homem (...)

Todo o real conduz e reflui de um mistério enigmático, “o sentido divino-humano”, que se coloca sempre em relação a Jesus Cristo:

32

O livro que Álvaro Ribeiro acaba de publicar constitui na sua [[barroca]] <íntima unidade e complacente> complexidade [[um]] momento crucial na obra do [[seu]] autor. Crucial não apenas no sentido mais [[trivial]] <comum> da palavra, mas também no sentido mais original e mais fundo. Pois é em relação a Jesus Cristo e ao [[significado]] <mistério enigmático o sentido> divino-humano da sua [[mensagem]] <união> que [[tudo neste]] todo o essencial neste livro se ordena e precipita. Se ordena e precipita: pois [[há aqui neste livro]] <há> longo e tantas vezes sinuoso e vário, como na restante obra de Álvaro Ribeiro, a estática ordem da [[fé]] <crença> e o <precipitado> movimento da razão. [[Algo essencial queda dado de uma vez por todas. No homem, porém, e no crer e no pensar do homem]] E está aí, se não vemos tudo, um dos aspectos acaso o mais fundo, da dificuldade da obra e do seu significado. Seguindo o próprio processo contrapolar do pensamento de [[autor]] Álvaro Ribeiro (...)

Se alguns apontamentos permitem enunciar quase esquematicamente os aspectos que Marinbo tomava por relevantes na posição de Ribeiro, desde logo, os equívocos das ideologias:

De maneira [[la]] muitas vezes tácita, Álvaro Ribeiro vem apoiar a tese de todos aqueles que por diversos modos, em poema ou filosofia vêm entre nós mostrando o equívoco das ideologias.

- Os equívocos do juízo do valor.
- Relação com Pascoais e Pessoa
- Ontologia dos valores poéticos
- Complexidade e limites

Outros, apontam a existência de “sombras” no pensamento de Álvaro Ribeiro:

- As sombras:
- O misto de oculto e secreto com o manifestado e patente
- Confusão da sua própria filosofia com a filosofia portuguesa
- Predomínio excessivo na última parte da obra do
- As dificuldades da obra perante

As apreensões quanto ao futuro da humanidade ou da humanidade situada nas pátrias filhas da tradição europeia

Ver se em muitos pontos do livro não há o sentido disso.

Todavia, a exigência de verdadeira compreensão obriga Marinho a colocar “firmes reservas” à interpretação de Ribeiro:

Mesmo quando [[s]] eu queria ficar fiel ao meu voto de interpretação compreensiva das obras dos passados ou dos contemporâneos, reagindo com energia contra o pendor da razão judiciosa e decisiva tão própria destes <inspirados> escritores de missão que são quase sumariamente os portugueses, não posso, não devo, deixar de opôr firmes reservas à interpretação que Álvaro Ribeiro nos oferece da poesia de José Régio. Lembrando o que já o autor [[do]] nos dissera na Ontologia dos Valores Poéticos de Escritores Doutrinados, (...)

33

Deixando de lado a referência a Régio, o interesse dos textos parece ter-se deslocado para a compreensão do pensamento de Ribeiro, no surge como antecipação das páginas que Marinho lhe dedicou em *Verdade, Condição e Destino no Pensamento Português Contemporâneo*⁸. Marinho aponta os aspectos fundamentais que reconhece na construção da poética de Régio e que o aproximam da filosofia de Ribeiro:

Régio construiu a sua obra duplamente: na <inspiração da> obsessiva crença cristã, ou judaico-cristã [[,no]] e na confiança da razão confiante, por um lado, e, por outro lado, na consciência de crise das relações clássicas da crença e da razão.

Também em Ribeiro, a conciliação da crença com a razão o tornam de difícil entendimento e aceitação entre os contemporâneos:

[[Para poucos terá sentido <muitos poucos do> afirmar-se <Alguns>]] <Muitos estudiosos e leitores [[pode]] da filosofia de vários modos mostraram aceitar> que o pensamento filosófico de Álvaro Ribeiro [[e]] tem particular significação [[nos]] nossos dias. [[Para]]

⁸ *Verdade, Condição e Destino no Pensamento Português Contemporâneo [VCD]*. Porto: Lello e Irmãos, 1976.” Com o pensamento de Álvaro Ribeiro se nos deparou desde cedo um dos mais árduos momentos do nosso trabalho. Como com o poeta José Régio ocorreria também, o íntimo convívio de longos anos e a muita grave consciência das fundas afinidades e dos vivos contrastes tornam-nos ainda hoje confessadamente difícil a requerida e equânime compreensão. A filosofia deste pensador exemplifica a nossa tese da situação barroca. Com uma unidade subjacente de ponta a ponta, na obra pela qual se traduziu o seu pensamento, este se nos apresenta em sucessivas mutações. Aparece-nos aquela unidade imediatamente assegurada pela renovada sondagem das íntimas e subtis correspondências da crença e da razão. Para além delas, no fundo e amplo vínculo da fé e do pensamento, se nos entreabre a mais substancial relação com a autêntica universalidade.”, p. 217.

<Para> muito poucos poderá ser [[aceite que essa]] <inteligível de tal> significação [[tem]] <que me afigura o> mais amplo alcance. No entanto, desde [[Ant]] Luís António Verney, num período bem cumprido de dois séculos, nenhum outro [[pensador]] <filósofo português> ousou [[conciliar]] <de forma tão constante e [[progressiva]] sistemática> a conciliação clássica da exigência do amor com o pensamento, ou da crença com a razão, [[Isso explica ou]] <do divino com o humano> da tradição com a [[presente frente de futuro]] <evolução>.

<[[É seguro Tenho como certo e seguro]]

Pensador triádico, [[mas]] por motivos não humanísticos mas teológicos>. Se <tudo> isto foi, o que não é pouco, para [[os]] <alguns dos> seus companheiros de geração, mesmo quando de divergiam em pontos essenciais, motivo de interesse e de discussão reiterada, foi para uma parte dos nossos possíveis leitores de filosofia causa ou pretexto sério ou fútil de desinteresse e [[condenação]] severa exclusão.

Tendo, como o seu Mestre Leonardo Coimbra, e [[alguns dos]] boa parte dos homens que [[antes <fora da>]] <se formaram fora dos quadros do positivismo e do> Integralismo Lusitano, [[e do]] <e da dialéctica sem razão do> neo-humanismo sociológico, partido de um ideário anarquista, Álvaro Ribeiro (...)

Colocando-se, a si mesmo, a José Régio e a Álvaro Ribeiro sob o signo do magistério de Leonardo Coimbra, a interpretação de Marinho torna-se complexa consideração de contrastes e afinidades entre os discípulos. Álvaro Ribeiro e José Régio revelam-se próximos, na centralidade do mistério e da encarnação, mas também nas relações entre crença e razão. Álvaro Ribeiro foi em certos aspectos o mais fiel ao pensamento de Leonardo Coimbra, prologando-o quanto lhe era possível:

[[Prob]] Cremos que Álvaro Ribeiro <como outros seus condiscípulos,> pretendem - receio [[ser]] <que [[eu]] alguns convenham> indiscreto, intempestivo ou prematuro dizê-lo – tirar todas as consequências do magistério de Leonardo Coimbra e prolongá-lo quanto era possível. [[Foi]] Como já disse e com segurança o reafirmo, foi o mais fiel às teses do Mestre nalguns pontos essenciais. Paradoxalmente, entretenho-me valorizando os vínculos poéticos da filosofia que concedeu menos visivelmente à poesia, ao mito e à imaginação, muito menos do que o seu Mestre. Se para bem ou para mal, não podemos honestamente decidi-lo. Certo, entretanto se afigura que isso torna a sua obra mais difícil para muitos.

José Marinho reconhece ter prosseguido uma outra via, não valorizando o dilatado tempo da libertação do homem, mas a relação instantânea com o eterno:

Perante a filosofia da relação instantânea para a eternidade (e nós não diríamos que não é esta a nossa modesta condição do pensar!) Álvaro Ribeiro valoriza o dilatado tempo da progressiva libertação do homem e procura por todos os modos

Talvez aqui possa inserir-se o que desde os tempos da última Renascença Portuguesa e da Faculdade de Letras do Porto, [[perante o emergir]] foi cada vez mais aberto e consciente motivo de debate

Convém lembrar (e nós [[do]] negaríamos que é este ponto para nós crucial) que para muitos poetas <e filósofos portugueses> das últimas gerações desde Sampaio Bruno veio ao primeiro plano da vida espiritual portuguesa o fundo e tradicional debate sobre saudade e messianismo profético. Os pontos extremos são marcado em nossos dias [[Fiel neste co]]

Tudo se passa como se [[f]] para Leonardo Coimbra o passado enquanto tal fosse reabsorvido pela Natureza ou por Deus. O tempo que passou já não é tempo para o homem. A saudade é ainda uma [[Pareceria sob]] forma de compromisso entre a eternidade e o tempo. A verdade não decorre de um tempo para o outro, mas sempre da Eternidade para o tempo.

Também neste ponto crucial, em que se atam fios subtis do pensamento de Álvaro Ribeiro com a poesia e a poética de Régio, a minha interpretação é com sua possível margem de erro ou engano deve muito ao convívio com o autor do ...

Se fizermos agora uma pausa de recapitulação na análise destes textos, teremos de reconhecer que os manuscritos mostram uma amplificação do propósito inicial, parecendo desenvolverem-se em direcções que se vão afastando, visando, por um lado, a compreensão do fundo da poética de Régio, por outro, a caracterização da distância da teorese de Marinho o pensamento de Álvaro Ribeiro, perdendo-se a clareza do intento de que Marinho tinha partido, a recepção crítica de *A Literatura de José Régio*.

A notícia do falecimento de Régio parece ter interrompido a redacção do ensaio de recepção e os escritos mostram a reacção profunda à morte do poeta, o choque que tinge de emoção a reflexão de Marinho, só lhe é comparável ao que sentiu quando da morte de Leonardo Coimbra:

A morte de José Régio afecta-me profundamente como nenhuma outra desde que Leonardo Coimbra [[passou de entre os homens de]] prematuramente (segundo as [[humanas]] <mortais> aparências) [[desapareceu]] desaparecem do restrito [[Como no]] âmbito da visão humana. A razão disso é que [[não me e sinto tranquilo se pblicamente não me]] num caso e noutro me sinto intranquilo na relação da fé para a fidelidade. Sinto-me perante [[este]] <[[a morte de]] Reis Pereira a imagem imperecível de> intranquilo como <perante a morte de> um irmão muito próximo, apesar das [[apa]] reais ou fictícias distâncias, como perante [[a morte de]] <a imagem imperecível de> Leonardo Coimbra me sinto ainda hoje intranquilo como um filho que [[quedada a fortuna fraterna, se pergunta se]] apesar das [[di]] discordâncias reais, [[sonda]] sonda [[a mesma]] o fundo [[da com]] do (...)

A morte do poeta é experimentada amargamente, ela suscita a consciência do termo de um período da vida espiritual portuguesa, mas também de um “recomeço”, onde se joga “o nosso destino”:

Com a morte de José Régio, que tão profundamente [[nos]] <me> afecta, [[em nossa alma sentimento]] doloroso sentir para que [[me falta a linguagem]] não tenho adequada palavra, a palavra do coração, algo termina e algo recomeça.

Chega a seu termo uma obra das mais significativas de toda a poesia portuguesa e recomeça [[a meditação para aqueles que não vemos na poesia apenas literatura]] a meditação da morte, do homem e [[do]] seus limites, [[no]] da libertação e comunhão dos espíritos, dos santos ou dos homens. <Aí está o essencial da poesia e aí a [[sua]] vida do homem que poetou foi [[qu]] jogado. [[Não precisamos no]] Não se trata, no seu [[exemplo exemplo]] caso, de um destino, mas de todo o nosso destino.>

A admiração e a radical amizade com o poeta vai a par de dois aspectos de que Marinho se afasta: a fixação de José Régio na relação de imitação do homem a Jesus Cristo, por um lado, e que esta fixação coloca em perigo as instâncias de libertação espiritual do homem, por outro:

Para desde já pôr em termos [[claros]] límpidos quanto possível <o que importa dizer, límpidos> mas sem preconceito escolástico, [[ou]] cartesiano ou logístico de clareza para o fácil entendimento convém [[dizer]] <notar> que a minha atitude [[em relação]] e apesar da radical amizade pelo homem [[e p]] e da admiração pelo poeta, oscilou desde há longos anos entre [[os]] extremos: por um lado vi, de acordo com o que foi pelos diferentes [[mas não presumem de o ter visto em apenas]] <intérpretes atendido,> que a poesia de Régio se fixa de uma vez por todas na relação [[de]] a Cristo e na imitação de Cristo, por outro lado que por isso mesmo as instâncias de libertação do homem ou do [[Ep]] Espírito aparecem [[desde]] de uma vez por todas [[post]] postas [[em]] gravemente em questão. Tal como podemos vê-la e interpreta-la, a causa do humanismo, entendido como coisa terrestre, suas relações transcendentais, ou sem uma imanência garantida por uma transcendência (...)

Terão prosseguido as tentativas de interpretação da obra do “irmão tão próximo”? Certo é que algum tempo depois do falecimento do poeta, talvez no primeiro mês de 1970, José Marinho recebe um convite de um responsável da revista *Colóquio-Letras e Artes* solicitando participação na homenagem ao poeta prevista para o próximo número da revista. Quem terá formulado esse convite? Um dos directores literários, Hernâni Cidade, de quem Marinho tinha sido aluno na Faculdade de Letras do Porto e que, cerca de dez anos antes, o tinha convidado a colaborar na “Revista de Artes e Letras” da Fundação Calouste Gulbenkian, ou Jacinto do Prado Coelho? Um terceiro?⁹ Não se logra identificá-lo do teor do fragmento de carta, nem se encontra no espólio o original desse convite:

⁹ O nº 57, da *Colóquio – Revista de Letras e Artes*, datado de Fevereiro de 1970, incluía a secção “Homenagem a José Régio”, pp. 58-66. Abria com um breve texto, não assinado, com a seguinte formulação: “Homenagem a José Régio - José Régio, uma das mais originais e ricas personalidades da nossa literatura, morreu, em Vila do Conde com sessenta e oito anos, em 22 de Dezembro de 1969. A fim de prestar homenagem à sua memória, a direcção da *Colóquio* solicitou os depoimentos que se seguem, onde se evoca e define nos traços humanos e estéticos mais característicos, a figura do grande escritor”: e reunia os seguintes textos: “Em José Régio, o Anjo venceu Jacob”, de

Vou tentar corresponder ao convite que V. me dirige, [[receoso embora]] mas não sei sinceramente se poderei cumprir, Não [[sei]] sou um escritor, <tudo se me torna lento e extremamente laborioso e receio não [[achar]] achar o modo condigno>. [[espontâneo, mas]]

Desde que José Régio morreu, como tenho dito a amigos comuns, tento dizer sobre ele alguma coisa de condigno. Mas não sou um escritor, não tenho a inspiração pronta mas um homem que sempre aprende e [[cumpre o de gosta de comunicar aos outros o que pensa <gosta de>]] <que com alegria> (...)

Alguns textos surgem como reflexão íntima das dificuldades que o empenho lhe colocava:

Como dar testemunho do homem <[[de]] que fui tão profundo âmago e com que me desentendo> [[e]] do poeta <que admirei através de mil dificuldades e contrastes>? [[Me]] <Onde estão essas> relações [[são]] essas tão subtis, da fraternidade espiritual e dos homens [[verdadeiros]] <reais que somos> ou da verdade [[dos homens]] <única neles [[deles]]> e para [[os homens]] <eles diverge>?

Apesar de fragmentados e desconexos, são reconhecíveis no conjunto de manuscritos os vários títulos dos ensaios esboçados: *a aproximação à poética*, que exige passar do plano geracional e epocal para a ressonância europeia senão universal da poesia de Régio; a especificidade do seu *humanismo* e da relevância do *sentido dos limites*; a centralidade do *mistério da Queda* e necessidade de o pensar numa *teorese da cisão*. Os temas e as questões não são diversos do que anteriormente tinha colocado, mas o tratamento torna-se mais nítido e acutilante, pois ante a morte do amigo, Marinho obriga-se, a falar desde si, a pensar a poética de Régio desde as noções da sua própria teorese, em particular a noção de cisão. O desenvolvimento dos textos retoma no final o que era anteriormente, o ponto de partida, a interpretação das relações entre filosofia e poesia, a partir do modo como as poéticas de Pascoaes, Pessoa e Régio, afrontam na época contemporânea do destino do homem.

Os textos, mesmo quando tematizam as distâncias entre ambos, procuram avançar na determinação do fundo da poesia de Régio, mantendo um fundo pudor e escrupulo em falar da proximidade espiritual que os unia:

Quando [[onde]] hoje me interrogo sobre as minhas relações tão profundas com José Régio e a sua [[obra]] poesia (...)

Augusto de Castro; “Apontamentos para um Retrato Parecido”, de Branquinho da Fonseca; “Apontamento”, de Matilde Rosa Araújo; “José Régio, Homem Religioso”, de Moreira das Neves; “Breves Palavras sobre José Régio”, de Natércia Freire; “Algumas Notas sobre José Régio e a Sua Obra”, de Maria Aliete Galhoz.

As primeiras, relações de fraternidade, que no decorrer dos anos tiveram de defrontar a maior [[animosidade que a fraternidade espiritual carente]] distância na ordem do espírito, [[aludirei]] <aludirei> apenas.

Parecendo mais sobrepor-se que se sucederem, os textos avançam descompassadamente na explicitação da hermenêutica da poética de Régio; alguns deles prolongam-se por várias folhas, mas nenhum surge com o desenvolvimento de um texto em vias de ser concluído.

Colocando-se em atitude diversa da do ensaio anterior à morte, Marinho sente-se obrigar a “falar na primeira pessoa”, assumindo todas as perplexidades:

Como corresponder ao convite para colaborar numa obra de evocação do homem e do poeta. Só o posso fazer falando na primeira pessoa. Ora o «eu» é entre nós instância sedutora e perigosa.

Evocar uma fraternidade espiritual que depois [[um as]] se [[lh]] perturbou por razões profundas dizíveis ou indizíveis? Tentar dizer alguma coisa de consistente sobre o poeta?

A interpretação de Régio coloca-o numa posição de constante hesitação, na situação paradoxal de, ele escritor inepto, a escrever sobre aquele “escritor seguro”, que conseguia a vencer toda a distância entre “a palavra profunda e a palavra comunicável”:

Situação paradoxal a de <tentar dizer algo de significativo> [[escrever]] sobre um escritor quem através dos anos experimentou sempre a dificuldade de escrever. Dificuldade de <muitas mil> dificuldades, <incontáveis>. E agora mesmo, como sempre, olha o que ficou no papel. <Isso?> Estará bem? Estará mal? É o que convém? E como convém?

Situação não só paradoxal mas temerosa. Pois <José> Régio foi plenamente o escritor seguro de si em que se vence sempre a conatural distância certa a palavra profunda e a palavra comunicável. O sim e o não foi por ele vivido intimamente e como <eu> gostaria de saber mostrar tal distância e o que anula e vence foi por ele sondado em momento decisivo da sua expressão ou da sua comunicação poética. E enquanto eu e outros são levados a resolver a dificuldade pela [[palav]] realidade, ele encontra onde estes são variados (...)

O primeiro aspecto da admiração está na humanidade de Régio:

O que [[primeiro]] <desde início> admirei [[a]] em José Régio foi a sua humanidade. Não me refiro ao <seu> dom de fraternidade espiritual, pois de tal não [[sou]] me sinto incapaz de falar. Não, <não> me deterei aí, embora a partir das presenças intactas da memória já remota pudesse tentar [[m]] dizer o meu modesto sumário. [[Todo o saber do homem]] Se [[a humanidade]] <ser humano> implica saber do homem, ou quando o implique, (...)

Unidos numa fraternidade espiritual, ultimamente originária e misteriosa, o filósofo e o poeta distanciam-se, porém espiritualmente. Outros intérpretes parecem ter já dito o essencial sobre a poesia de Régio, “poesia profundamente humana e conservadora em seu mesmo humanismo”, decerto “um humanismo de raiz bíblica e cristã, não helénica”, no qual “o homem aparece com o duplo sentido dos seus limites e um sentido de transcendência inelutável” (atente-se ao trecho riscado do primeiro parágrafo, no qual Marinho evoca condensadamente a história atribulada dessa fraternidade):

José Régio não [[é só para mim um]] <nos aparece logo como o> poeta admirável [[e um homem]] de multímodos e poderosos dons. E também um dos seres <raros foi dado alguns, menores que ele, [[foi dado]] realizar> com que [[me foi dado]] nesta vida [[realizar]] a fraternidade espiritual. [[Ainda mesmo quando razões profundas estabelecem nos afastaram, um tácito acordo nos levou, após tentativas frustradas de reatar próximas relações, a aceitar manter no fundo das nossas almas a lealdade]]

<Toda a fraternidade espiritual radica, como a do sangue, em algo originário, vincula antes da vida e para além dela.>Toda a fraternidade espiritual tem o profundo segredo do Sim e do Não que é, se não me engano, um dos modos de aceder ao mistério, mistério por que sofrem e nos pacificamos.

Tudo quanto eu poderia dizer da poesia de José Régio, em sua origem visível, ou mais profunda essência, foi já dito desde Miguel Sá e Melo a Álvaro Ribeiro ou Vergílio Ferreira, ou sê-lo-á aqui, agora ou depois.

Num sentido, é uma poesia profundamente humana e conservadora em seu mesmo humanismo, [[com o]] um humanismo de raiz bíblica e cristã, não helénica, onde o homem aparece com o duplo sentido dos seus limites e um sentido de transcendência inelutável.

Aqueles seus companheiros de geração que tentaram sair pela linha de terra ou pelos mais altos céus (...)

Há repetidamente reafirmado o reconhecimento da dívida do filósofo à poesia de Régio, mas também a necessidade de passar de uma apreciação juvenil para uma maturada avaliação:

É-me muito difícil dizer tudo quanto devo a José Régio, à sua poesia e à sua sabedoria poética. Creio que ele, como Pascoais ou Pessoa, das quais o seu fundo e radical sentido do homem, ou do Deus-homem, o afasta, nos persuade a não aceitarmos a poesia como constituindo por si própria um fim, [[uma]] espécie de equivalente de uma religião perdida de que o poeta fosse o revelador ou o sacerdote. Este modo de ver, equivalente do modo de ver pretérito, segundo o qual o sábio ou o cientista eram o revelador ou o [[sacerdote]] <oficiante> dos segredos da Natureza e da vida, pode o poeta ou o artista, pode o filósofo ou o homem de ciência, na iludida juventude [[aceitá-lo]] admiti-lo, como [[o engano através]] forma do humano engano, <engano> através do qual o melhor de si se restabelece. Toda a força, porém, toda a saúde se tornam enganosas (...)

Qual o sentido da poesia de Régio? Marinho reformula a questão de diversos modos:

Qual o sentido da poesia de José Régio?

[[E que significa tal interrogar?]] Eis a [[p]] interrogação [[De n S Desde início a que que me proponho responder]] que ponho de novo perante mim não sem funda inquietação.

Tal inquietação, afastava toda a relação com o homem (...)

Qual o sentido da poesia de José Régio?

Tal interrogação significa dar como abandonada qualquer atribuição clássica, moderna ou moderníssima que sacratize a poesia. Nem a poesia, nem a religião, nem a filosofia constituem fins em si próprios, mas modos [[de sabedoria]] de relação do homem com o que verdadeiramente é ou com a verdade do que é. (...)

Qual o sentido da poesia de José Régio?

Hoje ao interrogar-me assim, não tenho a segurança da resposta, como outrora. De início a poesia de Régio apareceu-me como uma das formas mais autênticas se sondagem do homem na nossa literatura. Se empregarmos o termo <no seu sentido originário e mais fundo, cria em <José> Régio [[que então não ocultara ainda a sua humanidade dolorida e profundamente responsável sob o pseudónimo, como em poeta]] o psicólogo que a toda a nossa literatura faltava.> Convenceram-me [[então de que a]] desde cedo de que a nossa cultura, no seu todo histórico era pobre de [[humanidade]] <humanismo>. <E ao contrário do que hoje ocorre eu ponho nesta palavra, como tantos outros a par de mim ou depois de mim, uma (...)>

Para empregar [[a expressão]] o modo de dizer que recentemente retomei, o homem não [[alcançara entretanto prop plena consciência de si]] chegara a existir entre nós, e supunha que a geração de Régio estava determinada a [[dar-l]] conferir-lhe a significação que lhe faltava.

Sinceramente não sei se os meus possíveis leitores entenderão o que pretendo dizer. Procuro [[dizer]] assim exprimir algo que interesse a todos. Talvez convenha [[procurar o]] dizer de outro modo.

É fácil, estamos vendo isso, sucessivas gerações enganaram-se aqui.

Ela comporta uma sabedoria, a que se acede por iniciação:

Qual o profundo sentido da [[poesia]] poética de José Régio? Esta interrogação inicial supõe admiração que a poesia [[como toda a música]] é [[sabe f]] uma forma de sabedoria. <E se [[tod]] toda a sabedoria no homem é iniciação, pois não há sabedoria de homem, não recearemos usar de novo a palavra. Diremos: iniciação.> De se ter confundido [[co]] sabedoria com ciência ou com filosofia científica resultaram muitos enganos <principalmente aqueles que confundiram irracional sem razão.> A sabedoria por ser, porém, sem palavra <e o melhor do que se sabe pode recluir-se [[num]] <no> sagrado silêncio.> [[Seu]] <O> mais puro sentido <de toda a poesia> sua mais adequada forma pode encontrar-se na relação entre palavra e silêncio. (...)

Marinho não hesita em revelar a dificuldade em aceder à exegese à “adequada hermenêutica” da poesia de Régio:

Estou longe de pretender dar da poesia de <José> Régio <[[ampla e funda]]> a exegese fiel [[que esta suscita]] e muito menos a adequada hermenêutica. Quis tão somente trazer uma nota de esclarecimento sobre o seu fundo conteúdo.

Em síntese diria que essa poesia é singular na <sua> mesma fidelidade à tradição (...)

Antes, aponta repetidamente as dificuldades:

41

Não é fácil tentar uma interpretação [[falar <ment>]] da <poesia de> José Régio e da sua obra, num percurso de [[relações]] 50 anos, em que [[as]] afinidades e [[diferenças]] <contrastes> foram de lado a lado sondadas até aos perigosos [[extremos]] <e inesperáveis contornos> não é fácil. [[Leitor]] Em tal contingência, os extremos nos seduzem: o do [[falar]] <dizer> breve e aforístico ou o do [[dizer]] <falar> ilimitado.

A poesia de Régio é uma das mais difíceis de interpretação:

Depois de uma série de tentativas para cumprir o intimamente e não só intimamente prometido, decido-me a dar em aproximação o meu testemunho sobre José Régio. A poesia e a obra de Régio, já muito antes da sua morte, tornou-se, não só para mim, creio, das de mais difícil interpretação entre nós. [[Das]] Tentarei dar seguidamente as não pequenas razões disso. É <muito> claro que sempre a poesia foi de difícil interpretação. Saber foi que razões isso ocorre particularmente com o autor das Encruzilhadas de Deus [[e da Velha Casa]] e de Jacob e o Anjo talvez para assumir um bom caminho de acesso, (...)

O interesse filosófico dessa dificuldade reside na dimensão antropológica da consciência dos limites do homem que Régio explora:

O interesse <filosófico> da poesia de José Régio consiste para nós em que ela surge [[no momento em]] quando se [[desenharam]] afirmaram plenamente, com Teixeira de Pascoais e Fernando Pessoa, as [[linhas as]] formas contrapolares da nossa poética. Perante aqueles dois poetas inesperados, José Régio surge como o previsível segundo a tradição <mais próxima ou remota. Iludiu-me aí e creio que outros se iludiram também. O carácter tradicional, embora não tradicionalista da sua poesia e da <sua> obra consequente> <levou-me desde cedo a admitir, outros creio o admitiram também, que a [[sua]] obra de Régio era mais acessível ao intérprete do que a de Pascoais ou Pessoa, para [[falar]] <referir> desde já os contrapolares. Tornou-se patente no decurso dos anos que a obra de Régio, pelo contrário, é a de mais difícil interpretação.> A

consciência <reflexiva> [[do]] do homem, a consciência implacável dos seus limites, a concomitante ansiedade de nesses mesmos limites [[a]] assumir a plenitude, são, com efeito <efectivamente> [[os seus]] os modos como podemos (...)

Essa dificuldade está também na indeterminação ou ambivalência do que se afirma ou se nega:

42

O que nela podemos designar como do homem ou não do homem, a relação do limite e do ilimitado, a visão do real em <pura> manifestação ou em finalidade, não só nele alterna, mas se indistingue e confunde. Estamos assim sujeitos a tornar nele o não pelo não, o espontâneo por o mediatamente reflexivo, o tentei penetrá-la para a interpretar. Já de diferentes pontos do nosso horizonte espiritual ela [[foi]] <nos aparece desde cedo> nesses modos considerada.

A dificuldade mostra-se também no modo como a personalidade de Régio se afirmou:

Mesmo quando José Régio aparece aos seus conviventes como o insensível, o isolado e o distante, o que ele profundamente <ora> foi, <ora quis ser> e não foi, a sua poesia aparece como extremamente sensível, convivente e próxima dos humanos ou da humanidade dos homens. <Esta nota de extremamente sensível [[a]] torna a sua poesia como a obra que dele provém, nos vários géneros que cultivou, extremamente afim da tradição portuguesa. [[Isso a tornou a parte muito acen]] As mais profundas notas ou aspectos [[da sua]] já não da sua poesia, mas da sua poética, ou íntimo saber da poesia, quer as designemo como religiosas, [[como filosóficas]] <místicas> ou [[como]] metafísicas, <e [[a]]<os três [[pala]] referenciais de sentido e conteúdo o poeta se [[enquan]] enquanto intérprete usou,> recorrem sempre para o sentir, um sentir pois que se afirma na espontaneidade ou se reafirma sempre nas formas reflexivas ou [[mediatas]] de pensada ou menos pensada mediação.

Para alcançar uma interpretação quanto possível verdadeira da poesia de José Régio, temos de passar pelos caminhos já por outros seus interpretes percorridos.

Que o sentido do humano prevalece na relação homem-Deus que lhe é central? Será a poética de Régio uma mística?

Que [[dizei]] posso eu dizer com verdade de José Régio? Que posso [[eu]] dizer digno da minha gratidão, da minha admiração, dos fundos contrastes e debates, na presença amiga ou na <irremediável> distância, como falar [[ei]] <de> acordos e desacordos indizíveis?

<[[Quando um]]> Poderei [[dizer]] <firmar> que todo o segredo de Régio está na mística? Ou direi que numa teologia negativa que se afirma germinalmente para logo se suspender? Será que o [[seu]] segredo está, nele também, numa exigência de razão com um tão abissal sentido da vida que a todo o momento a razão defronta [[uma]] <sua> gloriosa derrota?

Afinal se nos interrogarmos sobre o que é central na [[sabedoria]] poética de José Régio, a resposta é na relação [[Deus-homem]] homem-Deus.

Parece-me difícil encontrar em Portugal um poeta <ou um escritor> a quem tenha sido dado exprimir tão completamente o homem.

[[Desde que li atentamente. É o momento de lhe agradecer]] Uma perplexidade ficou em mim desde que li O Passado e o Presente e uma espécie de remorso.

Dizer-lhe apenas que, como qualquer outro, reconheço os seres de dramaturgo? Buscá-lo pelo modo como em si surge o irreal do real>

Isso tornava consideravelmente difícil os seus caminhos numa época de desumanização como a presente. [[Pois falar de humanismo ou de neo-humanismo]] Hoje <e não só por certo entre nós, ou> todo o humanismo ou neo-humanismo é restrito.

José Marinho retoma os aspectos que a leitura do livro de Álvaro Ribeiro lhe tinha suscitado: a importância geracional de Régio, a crítica ao humanismo, a necessidade de considerar a obra desde a juventude à maturidade e de integrar a poesia, a novela e o teatro, na sua sabedoria poética. Os textos assumem de um modo evidente as dificuldades de compreensão da poesia de Régio e buscam modos de decifrar o nóculo hermenêutico, numa consciência mais aguda do que Marinho denomina “os momentos cruciais de uma geração”:

Chegamos com a morte de Régio a um dos [[pontos]] <momentos> cruciais da vida de uma geração. Logo, porém, me interrogo que sentido tem este termo? [[geração?]] Que amplitude ou que limites? [[Que]] Se, porém, pudermos atribuir-lhe estável sentido da redacção destes textos como falar com prioridade de vida de uma geração?

É um desses modos de dizer e de [[aparente conceber]] quase sempre frustrado ou especioso conceber em que nos enredamos. Pois é uma característica desta época, ou [[destes]] <dos actuais> tempos indecisos, a dúvida sobre o ser do homem na sua singularidade [[própria]] <radical,> e o transferir para a geração, para a nação, [[para o grupo]] para o restrito grupo ou para a imensurável humanidade, [[o saber]] o amor, a fé, a acção heroica ou santa, o saber que evanesceu em cada um dos homens.

[[Seguiram os Em nome da pátria]] Uma parte do sentido e das significações da obra de Régio está aí e também o que a vincula, [[com]] em dialéctica de afinidade ou contraste
Comunhão dos diferentes
Livre comunhão (...)

O filósofo evoca, “lembranças felizes”, o encontro com os livros do jovem poeta, ainda antes de o conhecer pessoalmente, estudante ainda *circa* 1919, com quem passará, por volta de 1922, a conviver com regularidade:

O que [[desde]] <logo de> início [[nos <me> seduziu]] <admirei> nos [[ve]] primeiros versos de Régio, e depois <[[se com vimos]] vi confirmed [[em]]> [[no]] Logo da Cabra

Cega com a publicação de Poemas de Deus e do Diabo e foi o que, com [[período]] <perigo> de equívoco designarei por esta palavra: humanismo.

[[C]] Palavra grande ou pequena, [[de ilimitada fundura ou não]] conforme [[nos]] espiritualmente nos situemos. Então, porém, [[pelos anos vinte]] <quando no liceu de S. Bento da Vitória>, era essa, <para mim,> uma grande palavra. [[Era-o]] <Vi que o mesmo ocorreu> para os <nossos> [[co]] companheiros de [[geração]] convívio numa fraternidade espiritual que se tornou com os anos menos ostensiva <mas desceu em [[grandes presenças]] não renegadas às profundidades das almas. Lembranças felizes> [[Eram]] então outros tempos. A terrível luta ideológica não vira ainda (...)

Num texto relativamente extenso, Marinho recria de modo sugestivo o ambiente da época, a recepção e a reacção à poesia e novela de José Régio nos anos da *Presença*, quando o poeta surgia como o arauto e o redentor da situação espiritual portuguesa e ele, jovem filósofo, e a sua geração, que “acreditávamos no homem e no progresso”, não tinham a consciência do “amargo ou resignado sentido dos limites” que caracteriza a poesia de José Régio, poeta que nessa época ainda “não se tinha velado sob um pseudónimo”:

A poesia de José Régio surge-nos no momento em que se intensifica na Europa o humanismo.

Em relação [[às teses à tese]] às concepções artísticas que se sumariam na expressão «arte pela arte» [[sempre]] <aparece-nos> Régio <também> numa posição significativa: por um lado, ele reivindicava perante as opostas ideologias a teses segundo a qual a arte tem uma expressão própria e um poder de comunicação singular; por outro lado, [[ele a arte]] <aquela expressão não pode entender-se com um restrito sentido formal ou formalista, pois a poesia e todo o resto> aparece para ele com um <sentido, um> conteúdo significativo. Reivindicando assim para a outra formas próprias que a distinguem tanto do pensamento como da acção, tenha este uma finalidade, religiosa, ética ou política, opõe-se a toda a espécie de formalismo. O velho problema da forma e matéria ou da forma e conteúdo reaparece assim [[a]] Régio, como [[aos]] <nos> seus companheiros da *Presença*.

Convém notar que quando Poemas de Deus e do Diabo surgiram não estávamos nós, não estavam nenhum dos seus <raros> leitores <[[e admiradores mais]]> atentos <de então> em condições de ver o que se tornou possível [[na distância isenta]] no distanciar dos anos. A alguns, [[de nós]] que presumiam de lúcidos, e talvez o fossem em demasia Régio, aparecia <surgia> [[nos como um sinal um dos arautos]] na vida espiritual portuguesa [[de]] com um dos arautos da via redentosa dos nossos limites e males. Talvez convém a todo o propósito deste [[nosso escrito]] <testemunho> demorar-me [[mo-nos]] um momento aqui.

Direi que eramos, então [[seus]] <mais uma geração de portugueses de presunçosa fábrica europeia> [[portugueses]] <jovens portugueses> sábios de todo o passado e todo o futuro, sequiosos de resolver o drama [[do homem]] <português> e contribuir <decisivamente> para resolver o drama da humanidade. O que nos inspirava <hoje> vinha directamente do Renascimento do Iluminismo.

<Para muitos de nós, como para a equivocada geração do Autor, a revolução rebentaria na próxima semana, um apocalipse feliz, sem sonhos e horrores, sem drama, estava próximo. Não estávamos, estou tentado dizê-lo, em condições de ler bem os poemas, [[de José Régio]] do que ainda então não se velara sob o pseudónimo para melhor se revelar. Não [[esta]] estavam realizadas as condições> <para entenderem ao Portugal ou na Europa obras de análogo sentido. Não estávamos> como tantos que antes ou depois de nós confundiram lucidez da razão com clareza para o entendimento.

[[Mas]] Nós acreditávamos no homem [[e]] <e [[ainda]]> no progresso, mesmo quando [[já não aceitávamos o evolucionismo à grande escala ou gan ganha ganhamos]] <as coisas tais como progresso das ideias e da consciência, da poesia, das artes e da filosofia os mais esclarecidos ganham> as bem legítimas restrições. Felizes estrangeiros na [[infeliz <perplexa e amarga infeliz>]] <perplexa> terra lusitana, conciliávamos então coisas inconciliáveis não apenas [[um]] <numa> lógica restrita mas para a lógica ou dialéctica mais abertas e compreensivas. [[Somos hoje forçados, eu pelo menos aí estou, a uma contradição mais lúcida, Ai de nós, se a humanidade cessa de aspirar Para não demorar em ir José Régio aparecia-nos como]]

Receio, indo além dessa evocação breve, atribuir a [[outros]] <todos> o que era apenas convicção minha e de alguns. Certo é que eu julgava então, [[que a]] a partir do magistério de Leonardo Coimbra e do <meu já previsto[?]> estudo da obra de Sampaio Bruno que desde cedo me atraía, <para lembrar o Autor e a geração,> encontrar um novo modo de corresponder ao tão falado <Programa> de Trabalho para a Geração Nova. <[[com o qual tanto falamos uns e outros com Salgado, porém o]]> Tudo para mim se resumiu, e [[p]] creio que para [[mui]] alguns outros, [[em dar a]] na tese de que o humanismo ficara curto em Portugal. Tudo estava em descobrir o homem encoberto, [[na nas ter]] em afinar os dons de psicólogo e em apurar o pensador lógico.

[[O Na]] Em Poemas de Deus e do Diabo como depois [[nessa]] <em Jogo da Cabra Cega nessa> obra inspirada rica como tantas <[[das]]> coisas <obras barrocas> de virtualidades incumpridas, não líamos nós o que ali estava. E não só os admiradores de Teixeira de Pascoais como aqueles, mais raros, abertos já [[pelos anos]] na década de 30 ao sentido do significado da poética de Fernando Pessoa, não viam na nascente obra de José Régio o amargo ou resignado sentido dos limites que lhe é peculiar, como ainda permanece duvidoso que o próprio poeta então tivesse alcançado a distância e lucidez que exigiu a interpretação <do âmagos> da sua própria poesia.

O romance perde então na espiritualidade o que ganha em vitalidade, ou, noutros termos, perde o [[que]] seu valor de singularidade para se tornar instituição.

Se todos “os camaradas de geração” eram nessa época humanistas, “bem sentida, lida e interpretada no princípio, no meio e no fim a poesia e a obra de José Régio [punha] o humanismo em questão”:

[[Uma parte dos]] Alguns daqueles homens da mesma idade de Régio para quem a sua poesia foi algo de revelador, de revelador também no sentido de os ter revelado a si próprio, ou de [[lhes]] ter <manifestado> as dificuldades que tinham a defrontar, vêem em Poemas de Deus e do Diabo o livro nunca transcendido.

<Todos os seus camaradas de geração que pelos caminhos da poesia ou da filosofia, [[ou]] qualquer outra forma de vida espiritual [[andaram muito]] <melhor ou pior se cumpriram, e de um agnosticismo ou ateísmo sem drama faziam fiança> eram nalgum sentido humanistas; ou quando afirmavam <ainda> pura e simplesmente o humor e seus abertos caminhos, ou quando admitiam unívocos e harmoniosos, sem <ruptura> cisão ou queda os caminhos da homem e o sentido divino da vida. Pois bem. <[[e o que é mais grave, diz-nos indica Is]] Este aspecto é hoje o mais acessível e sob muitas formas a poesia, a arte e a filosofia contemporâneas o confirmam. Há outro aspecto mais grave. Eu não quero, porém, antecipar sobre o que melhor cabe dizer a seguir.>

46

A poesia de Régio faz descobrir, para além do imediato entendimento, a proximidade funda do humanismo e da doutrina do Deus-homem, o seu humanismo traduz a situação de perda da fé e de desespero, por um lado, e a inevitabilidade ou de retomar a fé ou de aceitar uma realidade sem sentido:

Tendo partido de uma consideração de aparência [[extrínseca e ocasional]] restritamente subjectiva – o humanismo que eu via com outros companheiros de geração como característica funda da poesia de José Régio no seu ponto de partida, chegamos à problemática ou mais propriamente à enigmática que não só entre nós mas em toda a Europa, [[pois seria por agora excessivo uma e ao mesmo tempo divide]] <por um lado aproxima, por outro afasta extremamente, com> o pensamento, [[e]] os modos de ser e agir dos homens.

[[Distinguindo]] <Aceite, para [[tornar]] tornar inteligível, distinção, generalidade> humanismo de [[subjectivo]] subjectivista e idealista e humanismo de carácter objectivista ou realista, <[[poi]] podemos pensar como verosimilhança que [[o humanismo]] a doutrina do Deus-homem e a do estreito humanismo não estão tão longe uma da outra quanto se supõe.>

[[Vimos que sob vários aspectos se aproximam]] O humanismo de tipo cristão, que [[tem perante si]] não pode desprender-se da <verdade envolvente de> Cristo e da mediação cristã, não está tão longe, quanto há três décadas ou há mesmo vinte anos se supunha, das formas ainda sobreviventes do chamado agnosticismo <do século XIX ou do ateísmo sem mercê dos dias de hoje>. Pois se na verdade a [[poe]] poesia dramática de Régio, e a obra consequente, traduz num sentido [[acima]] <a obliteração> da fé e uma crise da crença de negada ou escassa garantia, ou o homem está próximo do <último> desespero; ou de regressar de algum modo à fé perdida, ou de aceitar a sua condição paradoxal de <vivente e consciente [[num ser]] <no seio de uma realidade> sem sentido e a que se esforça <paradoxalmente> por dar sentido.>

A problematização do humanismo implica considerar de um modo mais fundo a poética de Régio, como “via sacra” que explora o sentido dos limites do homem e do tempo – e é isto o que lhe dá valor representativo de “não apenas de um homem, mas de uma pátria, e ainda de uma geração e de uma época”:

A poesia de José Régio é uma via sacra. É certo que a [[relação]] <indistinção> entre o poeta e o homem ou a [[sua confusão]] concomitante indistinção sabe que o autêntico sucessivamente supõe o êxtase primordial do estático. Não sabem que toda a <autêntica> relação com outro supõe a possibilidade de reassumir o mesmo de todo o outro.

O segredo profundo da poesia de Régio está, como em toda a poesia sábia, na relação da alma do poeta consigo e com outro. Os modos, porém, dessa relação, levam-no porém, sempre para a sabedoria do limite. Como de vários modos advertiu, e particularmente nas <Encruzilhadas de Deus e em Jacob e o Anjo [[ou Chaga do lado]] o poeta duvida de toda a falsa eternidade. Filho do homem e do tempo sabe-se sempre num limite. Sob este aspecto a sua poesia é representativa não apenas de um homem, mas de uma pátria, e ainda de uma geração e de uma época.>

A poesia de Régio exprime, não apenas a debilidade do humanismo, mas a sua crise, a presença dolorosa da consciência do limite:

A poesia de José Régio [[é]] <representa> uma das formas que assume, em nossos dias, a crise do humanismo. Como, porém, entender essa crise no quadro da poesia, do teatro e do romance de Régio, bem como no processo de crise interna ou métrica que [[se]] em algumas das [[sua]] formas da sua obra se desenvolve?

Desde início, no [[comple]] conjunto que foram [[os]] Poemas de Deus e do Diabo e Jogo da Cabra Cega o essencial está posto. O homem aparece aí como o excessivo e o deficiente no mesmo excesso. Expulso do Paraíso, incapaz de alcançar estabilidade na terra ou de regressar por si mesmo ao de que partira, ele experimenta no amor, na própria fé, na consciência de si

Saudado de início como um poeta que vinha garantir ao débil humanismo português a densidade psicológica que lhe [[faltou]] <falta>, começa o poeta a ser olhado com inquietação ou suspeita por aqueles que no primeiro fixar o homem na terra ou supunham poder ultrapassar a pé enxuto a humana condição. Num caso e noutro a áspera poesia de Régio apresenta-se com um dolorido, ou ofegante ou altivo desmentido. Não há consciência do [[meu]] limite. [[Este]] Limite <que> não está aqui, não está ali, não se palpa e foge diante do [[m]] pensamento que o pensa (...)

Retomando a perspectiva já anteriormente colocada, Marinho aponta a dimensão teândrica para enunciar o essencial da poesia de Régio, com a ressalva de que este se refere a uma tradição não helénica ou pagã, mas se situa no interior de uma herança judaica, não renascente, na qual “não há esperança de uma renovação incessante do ser”. “Deus é oculto e guarda o segredo”:

Há uma palavra de helénico sabor que <acabou há anos já por traduzir para mim com aproximação satisfatória> [[traduz bastante bem]] o que há de essencial na poesia de José Régio, no seu teatro e no seu romance, e [[até]] <em toda a> sua <obra, até nos escritos literários ou jornalísticos da vivente>: «teandria». Aquilo que este termo significa está <sempre presente, e na mesma ao primeiro plano, e reabre numa expressão ousada única em nossa língua, ou [[está]]

está sempre ao fundo de toda a apologia <de si mesmo e dos outros> e de toda a polémica sendo ou manifestada a poesia sempre regressou comigo e com os outros.>

[[Sê em Deus ou eu <Porque o que diga, é só feito [[homem]] <Deus>, que eis o fim <de Deus>]] Seja em Deus ou tu, bem que eis o fim <está sempre convicto, se é de si bem consciente.>

Hesito, porém, em usar tal palavra por duas razões. A primeira [[é]] porque é uma [[tem]] palavra de origem grega. <E quem escrever para latinos estremados, que na fusão do latim com o bíblico judaico-cristianismo, ou sua herança <absoluta>, liberal ou socialista tem de ser cauteloso com [[helénica]] palavras de origem grega. Fora do mediatismo [[eles e de alg]] das ciências>

[[Ora tais E o que]] Ora, toda <a> obra de Régio reage [[vislumbrante]] contra [[as]] as conexões <com a Grécia e com o que veio a chamar paganismo essencial <entendido por paganismo essencial, o nunca sido em gregos, orientais ou germânicos, a erótica de todo o sensível sublimado> de modo surdo mas decidido (nem sempre consciente)

É uma poesia não renascente se entendermos por isso [[uma]] <aquela> poesia em que não há esperança da renovação incessante do ser, umm Deus que guarda o segredo, um Deus oculto

Aí surge os limites da obra de Régio aí <o que lhe [[den]] garante um êxito de que nenhum poeta novo gozou, talvez com a única excepção de Junqueiro> as imensas dificuldades

Esta colocação interpretativa da poesia de Régio obriga a pensar o sentido do próprio percurso do poeta e a consciência de si mesmo. Apesar de “poeta das encruzilhadas”, José Régio seria um lírico cuja subjectividade se aprofunda, desenvolvendo-se em vários ciclos de desenvolvimento, num desdobramento imagético, lírico e simbólico da visão de que partira:

(...) <Se aquele modo e ver dos companheiros de Régio está certo, este [[nosso]] poeta de «encruzilhada» e «encruzilhadas» Régio seria, então como muitos outros [[poetas]] <poetas> nossos, e não só nossos, um [[poeta]] lírico cuja subjectividade se aprofunda, percorre em vários ciclos uma via de desenvolvimento <ou ocultações> e se mantém afinal sempre constante na sua temática e, mais que isso, na linha da inspiração primeira, num desdobramento imagético, rítmico e simbólico da mesma visão. Ora <nós> cremos que esse [[sua]] <modo> de interpretar, fundamenta de uma possível exegese, ponto de apoio para uma possível hermenêutica, está <e não> certo no seu caso [[e]] <como> em mil outros e [[e]] não apenas em poesia. Pois em poesia, como em tudo, [[a os caminhos contam]] o que nos permite aprofundar a visão essencial, ou o essencial agir, ou as razões do limite posto ao nosso ser e agir suspensos, pois nem cumpre em formas de visão na própria poesia o decisivo ocorre, é outro que a visão, ou o ser e agir confiantes ou perplexos. É possível vir da temática dos Poemas de Deus e do Diabo [[ao a Jacob e o Anjo]] a Encruzilhadas de Deus ou Jacob e o Anjo, menos fácil à Velha Casa. Esta (...)

Marinho procura perceber o âmago do percurso poético existencial de Regro, difícil hermenêutica mas que procura realizar, tal como procurou realizar no caso de Leonardo Coimbra, para lá das experiências pessoais; evocando aqui Marinho um dos projectos de que

Régio lhe tinha falado, a peça dramática sobre o Judeu Errante, figura no qual reconhece uma afinidade com “o mais profundo” do próprio poeta:¹⁰

Ora, conquanto eu [[não]] pretendo aqui <e sempre> como no caso dos meus testemunhos [[n]] sobre Leonardo Coimbra, <cumpri,> não trazer recordações pessoais sempre enganosas [[em seus]] com suas nuvens de aspecto ou sonhos de ressentimento, <reconhecendo embora <na aberta e compreensiva mente> o pleno direito, e até a imperativa urgência, que poeta ou pensadores tenham entre nós ou por toda a parte de seguir <diverso, divergente> caminho, [[contrapolar divergente]]> lembrarei que [[o]] um dos <grandes> projectos abortados <íntima e extrínseca> da sua imensa mas coerente que [[em]] <com> várias virtualidades na imaginação se prolongou, ele tinha em mente uma [[peça]] obra dramática sobre [[a senda de Ashavero]] <o Judeu Errante>, a qual, como acabo tentar [[mostrar]] esclarecer, estava em consonância radical com o mais profundo (...)

49

Como um judeu errante, um novo Ashavero, teria percorrido Régio “um ciclo das relações com o Outro absoluto, um Outro fechado em si”; denso e sintetizando a funda diferença entre o poeta e o filósofo, o trecho convida a meditada leitura:

Expulso do seio da criação divina, novo Ashavero, Régio percorre o ciclo <para ele ao mesmo tempo sedutor e pacificante,> temeroso <e insofável> das relações com o Outro Absoluto, um Outro fechado sobre si, tanto quanto o homem se fecha sobre si próprio, [[e é-lhe]] tão [[impossível]] <incapaz> de soltar-se das <íntimas> relações com ele quando [[raras]] <sempre vencido ao> ultrapassar a relação. Eis porque [[est]] ele está sempre seguro de não alcançar seguro [[o]] sim que não tem não [[traduzindo sempre]] convicto sempre de não poder para além da crença humana alcançar o divino vínculo da fé ou o amor sem lastro carnal ou anuvio desvio, ou aquela <forma de transcendentalizante pensamento em que [[casadas]] <cumpridas> na harmonia a graça e a liberdade, a segurança <da primeira e última e constante verdade> já transumana repousasse.>

¹⁰ Já em carta de José Marinho a José Reis Pereira, de 12 de Junho de 1961, in *COR*, se pode verificar uma menção à peça e também a um “livro de memórias”: “(...) Releio o que escrevi e vejo duas coisas: a primeira é que, afinal, estas linhas provam a minha incapacidade de escre-ver ao correr da pena, a segunda é que tenho de ir já deitar a carta ao correio, pois, se a demoro, já a não deixo seguir. Não são só os Poetas de Portugal, mas também os filósofos, tais quais podemos tê-los. Ai! não são dos piores. Mas [[,]]..neste ponto e noutros estou sempre a pensar o mesmo mas é difícil

Caber a água do mar em tão pequeno vaso

ou “meter o Rocio na Betesga”, ou que este teu fraterno amigo conceba o inconcebível, [[nomeie]] racionalize todo o irracional, nomeie o inominado. Tal a razão funda do nosso Leonardo, tu agora e já antes estás mais perto dele sob certos aspectos, ter dito de Portugal, a-propósito de Antero o no [[livro]] prólogo do livro sobre ele: “A terra mais anti-filosófica do Planeta”. E a-propósito: o teu Judeu Errante? E o teu livro de memórias?”

Assim, assumido de início ao fim a dimensão teândrica, a poética passa por vários ciclos; o que aparentemente o caracteriza como monotonia, revela subtilmente uma alteração, o momento final de Régio está em posição contrapolar ao seu ponto de partida, a inquietude transforma-se numa íntima segurança de não poder nunca alcançar o vínculo divino, ou, parecendo desvelar Marinho a sua própria meditação, a *verdade transumana da harmonia da graça e da liberdade*:

Como ocorreu com muitos outros [[gran]] grandes homens da nossa poesia e [[do nosso pensamento]] escritores responsáveis desde o nosso romantismo, e já antes dele, José Régio veio a situar-se numa região contrapolar do ponto de partida.

50

Em alguns textos é possível reconhecer o delineamento esquemático do que vai tentar elaborar: o contributo para o “esclarecimento dos segredos da sua poesia”; a insistência na “funda e responsável consciência da humanidade” e relevância do “sentido do outro e a tentativa conseguida ou frustrada de alcançar o outro para além do homem e no próprio homem”. Pensando com crescente profundidade, servindo-se cada vez mais das noções e problemáticas da sua própria especulação, como a relação do Mesmo e do Outro, ou a teorese da verdade, Marinho vai discernindo em Régio aspectos menos evidentes, como “a sempre insegura presença do espírito, o que é mais grave das relações com o espírito”:

Este testemunho nasce de um triplo voto: quer ser em primeiro lugar homenagem [[Sentir-me desde o primeiro momento intranquilo.]] de gratidão a uma amizade espiritual e ao que na <ordem das relações humanas e para além dela [[perm]] de intacto permanece...

O que em Régio primeiro admirei, quando [[ele]] <de> não assumira ainda a [[seu]] máscara do seu pseudónimo <, máscara que como sempre <em condignamente mascarados> revelou e <o rosto ilusório ou a cara transigente,> e [[procura revelar a]] <antecede a revelação da> palavra [[própria]] <original>> foi a sua funda e responsável consciência de humanidade. [[Por isto quero dizer]] <Pretendo assim significar> não apenas <ou não propriamente>, o seu humanismo, mas algo [[de que]] <onde> o humanismo [[é apenas um]] <nos aparece já tão somente como> aspecto <[[e pode ser a]] ou como [[crise]] <cisão, queda corajosamente assumida> e por vezes instância degradada.> - Tal [[foi]] a primeira nota que [[num]] passado distante de <meio> século, e perante alguns dos seus poemas da fase da Balada Louca e da Lagoa em que o meu outro se revive [[eu voltei]] me foi dado firmar.>

<Aí surge desde a primeira juventude [[A]] <a> relação com o outro <e a tentativa conseguida e frustrada de alcançar o outro para além do homem e no próprio homem> o sentido agudo dos limites <[[um ajus]] um clamor de dor e de morte vozeado e [[situado]] <criado em vária rítmica e rima> até à impertinência e imprudência do egoísmo ingénuo ou desabusado> e da queda imperiosa, inevitável, a crença [[necessária <imperiosa> mas]] <necessária com> a fé impossível, o orgulho sempre vencido por uma humildade, a sempre insegura presença do espírito, e o que é mais grave das relações com o espírito. E poderei deter-me aqui. Mas eu também aprendi algumas coisas com este homem e este poeta. [[Em Portugal]] (...)

Mas à medida que a sua hermenêutica prossegue, os textos revelam as hesitações de Marinho em afirmações definitivas:

Que segurança posso eu pôr hoje [[nessa]] <em tal> firmeza? Que garantia de que esse certo não se mescle algo incerto? Não sou já então o que via e [[o José Loureiro ou Reis Pereira no lou]] <aquele que era visto> ficando o mesmo e assimilou em si o Outro ou muito do Outro que outro apenas se atrevia. <[[Terei]] E terei eu> garantia [[para que]] <de> obter a <adequada compreensão> [[entendimento da interrogação]] do interrogar [[ali]] ali onde o afirmar já oscila?>

Agora tenha de correr o risco de [[falar uma]] <expressar em> linguagem [[mais]] certamente mais sábia e informada mas também [[mais]] menos espontânea e mais ignara do que então. Pois conquanto eu hoje me atreva a falar na primeira pessoa, [[seguindo as]] dócil por tal modo à [[sua]] lição do poeta, <um dos mais fortes podemos entre nós em dizer «eu» ou «seu»,> não estou seguro de sublimar o engenho efêmero como ele na melhor parte da sua obra cumpriu. [[Pois a]] <A> própria equanimidade <convém advertir> ou a outrora decantada subjectividade podem ser logros da alma e da mente. [[E por]] <Por> detrás da prosa isenta e fria quantas vezes a análise sumária revela o engenho parcial.

Consciência de humanidade é numa expressão indefinida? Se eu digo consciência da humanidade, substancializo-a. Ora em Régio a humanidade é e não é dada. Torna-se interrogativa sobre si própria. Do mesmo passo o humanismo, humanismo cristão incluído é posto em causa. Até onde pôde Régio levar a sua enigmática, até onde desceu ou se alçou o seu [[segr]] sentido do mistério, eis um dos problemas não pequenos que a sua obra põe ao intérprete.

“O grande assunto para Régio é o homem”, a “máxima secreta”: os textos retomam os temas anteriormente tratados, para os considerar de modo mais radical – “nenhum escritor(...) jogou jamais o seu jogo de segredo e manifestação”:

Não fugir ao grande assunto tal é a máxima secreta, [[e talvez algum da]] <de vários modos> expressa, de José Régio. E o grande assunto é para ele o homem. Apenas esse homem nele está e não está cumprido. O Paradoxo, se quiserem assim dizer, [[n]] ou aporética radical da sua poética, do seu saber em poesia,

Paradoxo bem real porque a opinião <ou o saber opinioso na literatura e na arte filha da opinião> segura qualquer das vias divergentes por sim ou por não. E assim é porque a vida vivida e o pensamento cumprido e a

No entanto a obra de José Régio colheu favor [[na quase humanidade]] <em [[grande]] boa parte dos> melhores e na [[total]] quase totalidade dos leitores comuns.

Nenhum escritor português que eu saiba jogou jamais o seu jogo de segredo e manifestação. Dobrou-o de uma consciência vigilante, que nos nossos olhos [[parece]] apareceria um dos muitos exemplos [[como]] da Biografia ora como adequada <ora> [[como]] como excessiva. [[A exigência]] A exigência de consciência, a exigência de razão leva-a [[a]] ele a extremos inoportáveis. E [[poss]] pode dizer-se, e tentaram adiante eliminá-lo, que tal excesso o encerra num limite. Outros então aparecem com uma abertura do lado da Natureza, ou do lado

de Deus, que a ele não foram dados. Longa razão <obscura> de disputas infundáveis e de quase ruptura no seio de um acordo remoto!

A poesia de Régio assume o valor da Queda para explorar os sentidos dos limites, “sempre impreteríveis e inelutáveis”:

52

O valor singular da poética ou do saber poético de José Régio está em ter assumido desde início o sentido do mistério da queda em toda a origem e o conseqüente sentido de limites sempre actuais, sempre impreteríveis e inelutáveis. Com isso, porém, o saber que estamos vendo cada vez mais raro, de que só pode falar de queda quem [[sabe]] tem o firme sentido daquilo de que se cai. Se a queda é total, o qualitativo passa a substancial. Então diremos com ele, firmemente, que só tem sentido falar da queda de tudo, quem passou além do indefinido para ter sentido, embora remoto do todo no seio da qual a queda ocorreu.

O segredo profundo do poeta levam-no para a sabedoria do limite:

O segredo profundo da poesia de Régio está, como em toda a poesia sábia, na relação da alma do poeta consigo e com outro. Os modos, porém, dessa relação, levam-no porém, sempre para a sabedoria do limite. Como de vários modos advertiu, e particularmente nas <Encruzilhadas de Deus e em Jacob e o Anjo [[ou Chaga do lado]] o poeta duvida de toda a falsa eternidade. Filho do homem e do tempo sabe-se sempre num limite. Sob este aspecto a sua poesia é representativa não apenas de um homem, mas de uma pátria, e ainda de uma geração e de uma época.>

O sentido da poesia é também o segredo do Amor:

O segredo da poética de Régio, e conseqüentemente da forma e das formas extrínsecas da sua poesia, é também um segredo do Amor. E ele o diz na Sarça Ardente.

A outras darás tu sabedoria
Para o saber... que não a mim, Senhor!
Eu de balde ajoelhei na terra fria,
Perguntando-o ao silêncio de em redor.
Sofrendo, entanto, de ignorá-lo, cria
Que sabe mais do que isso o meu amor...
Se ignorá-lo (...)

Trata-se todavia de uma via de ascese que se abre para a santidade:
E vós amais o que é fácil

Quem interpretar? Só devemos amar o que é difícil? Ou admitiremos como legítimo o amor do que é fácil na condição de esse amor não impossibilitar o outro amor, o amor que diremos então do que é difícil. [[A primeira]] <O primeiro modo> <de optar abre uma via de ascese e pura santidade. O segundo admite que chamado fácil, fácil sentir, fácil viver, fácil agir, fácil crer – suposto que não há também um fácil pensar – são instâncias, instâncias cuja mais ou menos lenta <experiência> exploração, ou reflexão [[são]] se revelam ao fim e ao cabo inelutáveis.> estética da estesia e do puro jogo ou divertimento.

53

Perspectivando a totalidade da obra de Régio desde a relação do homem a Deus, ela surge “monótona”, como “uma aceite monotonia”, tal como Régio, enquanto crítico, o viu em Camilo e Brandão. Todavia, a temática teândrica conduz ao reconhecimento de um modo de considerar o homem prevalecente na cultura portuguesa, da Idade Média até aos poetas contemporâneos – Pascoaes, Pessoa, Régio –: o homem não é o que destaca da Natureza ou se separa na Deus, mas o que nunca acaba de nascer:

(...) mesma relação poder, em todo o caso, com algum êxito tentar-se. Difícil é, porém, admitir que no aprofundamento do homem ou na relação com Deus tudo estava de início dado. Sempre é certo, entretanto, que a obra de José Régio se nos oferece como uma aceite monotonia.

Se de tal monotonia procura a razão, e é importante notar que Régio a viu em Camilo, Raul Brandão, e noutros escritores nossos, [[e]] encontraremos algo significativo e é o contributo que Régio como criador ou crítico trouxe não só ao entendimento mas à virtual compreensão da poesia e da vida espiritual da sua pátria. Aqui encontramos a afinidade funda de <José> Régio com os outros poetas que [[por vezes]] <com muitas razões> se lhe contrapõem e <de que ele próprio, em diferentes fases, se mostrou distante> Teixeira de Pascoais e <Fernando> Pessoa. Com diversa inspiração e por diferentes caminhos estes nossos poetas, três poetas de rara consciência poética, [[mostra]] revelam na sua poesia, ou sabiamente nos levam a pensar, que o homem em Portugal não foi nunca ou não foi ainda e possivelmente não será. O homem não foi no sentido do humanismo moderno, como o que se destaca no seio da Natureza, ou o que se [[distingue]] <separa> de Deus, queremos dizer da [[obsoleta]] crença em Deus e sua fé. O homem em Portugal, desde a nossa Idade Média, mas também desde o nosso Renascimento, e através da época barroca, não acaba de nascer, ou da Natureza mãe ou de Deus ou de algo indeterminado que resta ver. Se a poesia de Pascoais tem o primeiro sentido e a de Pessoa o terceiro, é o segundo que caracteriza a poesia e a sabedoria poética de Régio.

É expondo a sua própria visão escatológica do sentido divino da vida, que Marinho alcança situar a dimensão agnóstica de Régio, distante da finitude, “moderna ou confiante”, de Pascoaes, e da cisão extrema que impossibilita todo o conhecimento e o amor, em Pessoa. A poesia “agonística” de José Régio é a poesia “do limite no seio do ilimitado, do finito no seio do finito”, o sinal da “luta incessante”:

Isto que vou dizer interessa a muito poucos. Mas se <a vida> tem um divino sentido, como firmemente creio e penso, no tempo ou fora do tempo, num dia sem limite ou [[num]] <no que seria trans-> espaço sem margens <abissais>, posso esperar que interesse a todos. Então aquilo de que a poesia de <José> Régio traz a marca agonística, o sinal da valorosa luta incessante, o amor <instantâneo> ou a amizade <de processo> incumprido, a fé que o homem carece de garantir [[e não tem]] sem ter para tal poder e ciência, a liberdade sem justiça, a justiça que não liberta – estarão suplantadas.

A poesia de José Régio é a poesia do limite no seio do ilimitado, do finito [[do]] no seio do finito. Sob esse aspecto ele se distingue de outros poetas, [[aqueles para os q]] quer quando o infinito é sempre presente e excede ou já transcende <aqui e agora> toda a [[in]] finitude <como em Teixeira de Pascoais poeta de inspiração, moderna ou confiante> quer quando [[toda a]] <a mesma> finitude [[cinde]] <e os limites de outra visão> cindem extremamente toda a possibilidade do amor e da fé, ou do saber e do conhecimento, como [[é]] no sortilégio [[e m ei]] de Fernando Pessoa. Para Régio não tem sentido [[prescrever ao admi]] advertir o homem de que “tudo é oculto”, [[pois q]] sendo [[vão]] vã toda a procura, [[in]] infecunda toda a fé. É no <sublime> exemplo [[do Deus-homem]] do Cristo Cingido, do Verbo, que toda a poética decorre e toda a sabedoria poética. Mas os amantes que nós somos não têm o <melhor> segredo do amor, os crentes que <aquém ficámos> não têm todo o segredo da fé, da relação Deus-homem, tudo depende, e o caminho do homem para Deus não tem acesso.

Há todavia um ponto decisivo que terá escapado a Régio:

Resulta que a mediação divina depende de uma relação de que não assumiu o sentido. Que diremos então do conhecimento ou do que se chamou, entre nós também, poesia do conhecimento?

Para Régio não parece ter fundo e verídico sentido tal [[sabedo]] expressão. Sem dúvida que para ele toda a poesia implica, <com a> carência de ser e sua suplência, [[mas a presença cerra]] um sentido de sabedoria.

Um breve apontamento, indica as diferenças essenciais entre os três poetas, recorrendo a noções tematizadas por si na *Teoria do Ser e da Verdade*:

Pascoais poeta da visão unívoca
 Pessoa poeta da cisão extrema
 Régio poeta do trânsito e recurso (...)

No seu modo sintético, neste apontamento podem-se reconhecer algumas das noções nucleares da *Teoria*. Marinho contrasta a noção pascoalina de sentido cósmico, mantida pela

referência contínua a uma visão unívoca, originária¹¹, e com o sentido de cisão extrema do ser e da verdade – ser sem verdade, verdade sem ser - que reconhece na poética de Pessoa¹². A poesia de Régio assumiria, nesta polarização, uma função medial, entre o unívoco originário e a experiência abissal, correspondendo ao que enuncia como “trânsito e recurso”.¹³

Este duplo movimento torna-se mais reconhecível recorrendo, num dos trechos que podemos referir a “Aproximação à poética de Régio”, à hermenêutica de Álvaro Ribeiro, que permite reconhecer no humanismo de Régio um movimento de recurso da encarnação para uma interpretação judaica ou judaizante de um Deus oculto ou remoto:

A poesia de José Régio é, num sentido a poesia da gênese, <intemporal> ou do Génesis, noutro sentido a poesia [[da actualidade <de um>]] <do ser e do tempo marcada> não só [[a]] actualidade <deste tempo ou> de um tempo [[ou todo o tempo]] mas de todo o tempo judaico-cristão. O interesse excepcional da hermenêutica de Álvaro Ribeiro, que literatos e críticos literários [[são natural]] ou hiper-críticos e hiper-científicos são naturalmente levados a desatender, está justamente aqui. Essa hermenêutica transita ou mais propriamente está em recurso, segundo os nossos próprios termos e conceitos, de uma interpretação cristã para uma interpretação judaica, ou judaizante. [[A primeira se caracterizou]] Caracterizar-se-ia a primeira designando-o como poeta da encarnação, a segunda, filha de uma das descontinuidade e metamorfoses mais acusadas na filosofia de Álvaro Ribeiro, por interpretar a poética ou saber poético de [[A]] José Régio, pela poesia de um Deus remoto. Ocioso quase lembrar que tudo se passa hoje, na dialéctica humano-divina e na fenomenologia que a acompanha, (para usar termos em que ligamos o mais autêntico que no pensamento [[germano-russo]] <de [[russos]] eslavos e germânicos> se acentuou e no pensamento ocidental, com excepção da Inglaterra, [[fica]] <permaneceu até hoje> quase sempre taciturno), como se Deus e divino se distanciassem do homem, [[mas o que]] quedando do mesmo passo abandonada ao cientismo e [[ao]] à técnica aventura engenhosa a Natureza, Natureza que para algo de melhor (...)

¹¹ José Marinho desenvolve este aspecto da sua interpretação de Teixeira de Pascoaes em “Pascoais, poeta da visão unívoca”, ensaio publicado no *Diário de Notícias*, no suplemento literário evocativo do décimo aniversário do falecimento do poeta.

¹² *Teoria do Ser e da Verdade*, Obras de José Marinho, Vol. IX-Tomo I [TSV]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, pp.75; paginação da primeira edição: [74-75]; cf. a caracterização que surge numa referência a Fernando Pessoa na *VCD*: “(...) Se no pensamento [de António Sérgio] e na sua obra se exemplifica o que chamamos cisão, não ocorre esta nele com a evidência que vemos em Fernando Pessoa. Aceita Fernando Pessoa a cisão com todas as consequências: cisão do homem da Natureza, cisão do homem de Deus, cisão do homem do próprio homem. É assim Fernando Pessoa um dos arautos europeus da «cisão extrema», o que nele permite a recusa a toda a inspiração numa original poesia de baço fulgor.”, pp. 203.

¹³ *TSV*, pp. pp. 59-61 [35-42]; cf. esta posição medial de José Régio é retomada em *VCD*: “(...) Entre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, no rítmico e pendular trânsito e recurso, José Régio e poetas afins, a um e outro lado das opostas e tantas vezes iludidas correntes ideológicas, simbolizarão a agonia (que o termo agora se entenda bem!) da grandiosa doutrina do Deus-Homem ou da ciência, da consciência e da acção finitas do homem irrealizável nesta terra dos homens. Teixeira de Pascoaes, desde o fim do século passado, via já a terra proibida perante os céus remotos. Simbolizou-o, não num livro apenas, mas ao longo da obra inteira.” p. 235.de 1961.

Retomando a compreensão da poesia desde o segredo da palavra poética, a poesia de Régio contrasta a de Pascoais e a de Pessoa:

A interpretação da poesia de José Régio não é fácil. É certo que de nada é fácil a interpretação. Toda a palavra humana, e entre todas a palavra poética, se reclue incessantemente no silêncio, e a primeira pergunta [[a fazer é se]] <a fazer [[visará saber]] se> este poeta o sabia [[bem e o plenamente o aceitara <é se>]] <ou em que grau o aceitou ou repudiou>.

Não é esse um pequeno problema. Antes o diríamos uma instância do mistério enigmático ou, para usar [[uma]] expressão firmada pelo próprio poeta no título de um dos seus livros “uma encruzilhada de Deus”, <desde o nascimento à morte, desde o sensível ao que nele <se> significa ou [[por]] <com> ele se [[sig]] significa, <desde o que não fala no que fala,> desde a ignorância infantil à sabedoria mais segura, (...)>

[[Seja embora]] <Considerado> problema, no sentido de uma dificuldade <enunciada e> proposta para [[do]] ser [[sentido]] pensado, [[situamo-lo]] <convém aqui adequadamente situá-lo> na relação filosofia e poesia. Relação radical, relação decisiva, como a relação filosofia-religião. Pois [[aí nós]] <em qualquer das suas relações podemos>, encontrar todo o homem e saber do homem e tudo o que no homem e saber do homem se implica ou os transcende.

Assim, se nos interrogarmos sobre se Régio [[conhecia]] <bem> sabia que toda a palavra se reclue incessantemente [[no]] <no> silêncio, a nossa resposta será sim, e não supomos outra possível. Quanto a aceitá-lo, a resposta <não> nos parece [[não com igual x existência]] <com [[sem]] premência igual>.

Para mostrar o primeiro naturalmente ocorre um soneto que em <reflexões repetidas,> conversas ou lições temos longamente trabalhado. Inseto na Biografia traz [[tem]] por título: (...)

As <afinidades e> contrastes aqui de novo nos aparecem com <o inspirado> Teixeira de Pascoais e o arguto Fernando Pessoa, [[com a]] afinidades [[menos]] <repetidamente> atendidas nestas em debate> contrastes [[mais]] <tantas> vezes discutidas entre os amigos do Poeta ou com ele próprio e depois da sua morte <já> várias vezes lembrados.

O contraste com Fernando Pessoa aparece em que para o poeta da não-poesia, a palavra <oriunda do silêncio> se [[torna]] <volve> incessantemente silêncio e o poeta a tal se resigna e renuncia plenamente ao sentido, à verdade, à própria realidade do que ele é ou de tudo quanto para ele é.

Consequentemente, renunciando a todo o vínculo de ser e de verdade consigo e com todas as coisas, Fernando Pessoa diz paradoxalmente <na absoluta ocultação> a palavra do seu segredo.

[[Não procurei nem creio Tudo é oculto]] Régio não pode aceitar este oculto <absoluto [[absoluto]]>. E [[não]] na medida em que o não aceita, aproximar-se-ia de Teixeira de Pascoais <se dele pendularmente se não afastasse para nos dar aquele fatal compromisso [[em que]] sem o qual não é dado ao homem subsistir.>

Podemos [[dizer <entretanto>]] <assim dizer> dele [[o que]] aquilo mesmo que faz o <jogo do velho crepúsculo para [[além de todo]] da luz: jogo do absoluto oculto e do oculto absoluto,> fundo [[eng]] inesgotável mais inspirado dos nossos poetas de sempre <e de todos os dias:> que o oculto só tem sentido ou é, com a sua ocultação, o único plenamente revelado?

Não podemos. No que chamamos trânsito e recurso entre a visão originária e o extremo da cisão humana e crónica, José Régio nem é um nem é outro, mas [[al]] o que pretendem numa <espécie de onto-teologia que pretendesse [[univ]] humanizar-se o poeta dramático da <inacessível ou intransponível> insolúvel ambição e da renúncia impossível. Assim se tornou ele um (...)

Cabe-a

Fala, fala tu, voz do universo.

Onde se situa então a poesia de Régio?

Situa-se a poesia de José Régio entre uma tradição multimilenária e um presente que busca romper com todo o passado.

Situa-se a poesia de José Régio entre tradição e ruptura. Se conseguirmos alcançar a relação de um e outro aspecto alcançaremos o seu segredo.

Alcançar um segredo é guardá-lo, [[Não é]] não correr o ilusório intento de o patentear.

Está por aqui o drama da relação entre filosofia e poesia, ambas mal compreendidas, como hoje vemos, que foi [[há]] no meu convívio com o autor de Poemas de Deus e do Diabo, na época da Presença, fonte de mil desacatos (...)

Ao referir as dificuldades de Régio para pensar a saudade pascoalina ou a “não poesia” pessoana, e ao situá-lo no sentido de uma tradição que se fechou – “Como ocorre com a maioria dos poetas portugueses, Régio representa a tradição, uma tradição que se fecha sobre si próprio, incapaz por (...) - Marinho introduz o tema do Nada e da verdade múltipla ou repartida, “pois só se filosofa na anulação incessante”:

Eis porque num polo extremo no de Pascoais, este [[poema]] poeta sem sentido da saudade, <ou com um sentido restrito da saudade, não podendo ver por detrás da Mãe a outra Mãe,> afim neste ponto de Antero ou de Pessoa, não compreendem [[em]] Pessoa e a <sua> não poesia <como aqueles filósofos da sua ou de outras gerações a quem obsedia a palavra perdida, ou evanescente e que não compreendem que se filosofa na anulação incessante. <Pois há [[(por certo)]] a única verdade, mas há também a múltipla verdade ou verdade repartida,> de todo o filosofar! Ainda aí ele é filho da bíblica (...)

O último segredo de toda a fé e de todo o amor, como de todo o pensamento, é aceitar a morte simbólica real do Nada. Pois só através de tal aceitação>

Incapaz de interno silêncio, [[não ele ficou]] com sua alma ressonante de vozes onde se fracturava a palavra essencial (...)

Marinho aponta o que lhe parece ser a delimitação decisiva na poética de Régio, o difícil e apenas instantâneo acesso à doutrina do Espírito Incrariado:

Por outro lado, ele não pode aceder <ou dir-se-ia aceder com [[uma paradoxal ascese densa]] sua peculiar ascese instantânea (que tantas vezes tentou ritmicamente significar)> [[ao]] à doutrina do Espírito Incriado, [[a]] e <sugiro> [[cabe]] neste ponto <que futuros exegetas> orientem a reflexão do que ele também disse Evangelho em Branco, <se há ainda destino para o homem sobre a terra e para o que no plano espiritual se nos incumbe a nós portugueses.>

Sim, há o outro <da palavra, e [[o]] outro> que a palavra, mas como vamos nós significar o que se não diz? Depois de toda a prosápia milenária dos artistas plásticos ou dos músicos, e também dos poetas que alcançam estes [[domínios]] caminhos ínvios ou sem gente (...)

A hermenêutica procura detetar a situação espiritual que se vela no fundo da poética de Régio:

Se lembrarmos que em Cabra Cega e Jacob e o Anjo está dada a mais juvenil e a mais amadurecida instância da frustrada ambição e da renúncia impossível resta-nos então lembrar que na obra dramática, e com o Evangelho em Branco, está dado o sentido de que o Deus como Espírito e Verdade sofre de dentro mas [[passa]] <passa> além [.]<: <Todo o processo de desenvolvimento da lírica dramática, do teatro e da novela, [[em parece]] <eu julgava ver primeiro> com efeito, [[traduzir]] esta situação espiritual: [[o]] Deus consagra os nossos limites mas recusa-nos incessantemente aquele ilimitado e infinito em que poderíamos plenamente ser, ou tudo se passa como se por [[a]] nossa Natureza <ou todo o opaco volume da Natureza> se o recusasse> [[C]] com o Espírito que antes de Cristo ou depois dele levita sob as águas originárias.

Um apontamento junto a este texto parece indicar a dificuldade que Marinho sentia para exprimir esta sua visão:

Estamos aqui a ver se vemos ou dizemos o que vimos: já que não temos santidade heróica para verdadeiro agir.

Régio não alcançou, na consciência dos limites, o sentido de cisão:

“(…) Uma cisão de alto abaixo no ser e no saber do homem lança hoje tudo quanto somos e podemos pensar para os extremos da negação obsessiva ou da afirmação que surge da profundidade mas não nos é dado manter no discurso da razão e do nosso agir. A razão está (...)

Nem percebeu os “caminhos ínvios” dos que buscam transcender a cisão:

José Régio [[entrou]] <ficou>, como [[muitos outros]] <a grande maioria dos> portugueses e <também dos> europeus, fiéis ao homem e à doutrina do Deus homem. Não aceitou a [[transmutação]] <cisão> extraordinária que intimamente nos dilacera <e assim amou

mais o bem que a Verdade.> Hesitou perante [[os]] <o> que <pelos> «ínvios caminhos», a expressão [[é na própria]] é dele, [[que]] nos solicita para transcendê-la. Aqueles que, (...)

Há, aliás, entre os manuscritos do conjunto que analisamos, um fragmento que indica um pedido de José Régio para que elaborasse um texto explicativo da noção de “cisão”, cujo primeiros delineamentos também foi possível reconstruir:

Desejo corresponder à solicitação de J. R. [[po]] no sentido de tornar clara a noção de cisão. [[Independente da sua]] <Se, como verifiquei, é muito séria a sua> dificuldade <ou impossibilidade> [[em]] <de> encontrar equivalente para ela no seu próprio pensamento, e se alguns, que entre nós estima, a tal noção se têm referido como digna de considerar-se, é compreensível a sua solicitação insistente.

[[O cas]] Direi, em primeiro lugar, que tal noção não é para mim clara. E pergunto-me se algumas das noções que indiquei como materiais ou cruciais no meu pensamento pode presumir de o ser. Pergunto-me se alguma noção é filosoficamente ou cientificamente clara de uma vez por todas (...)

59

Não alcançando o sentido de cisão extrema, nele também não surge o sentido do que Marinho denomina de “instâncias substante, novo nome do espírito”, o que une absolutamente. O percurso poético de Régio mostra um conjunto de tensões, marcado pelo sentido judaico cristão, entre dois polos que se tocam no extremo: o Deus-homem e o homem-Deus:

Nada aparentemente mais longe da poesia de Régio do que o apocalíptico. A poesia de Régio não comporta a total abertura, ao que nós chamamos cisão extrema, ou no sentido de [[nela]] neste de algum modo ou de alguns modos se fixar, ou [[na possibili com a possibilidade]] no sentido de no seio dela mesma restabelecer pelo insubstancial substante, novo nome do espírito, o vínculo da união.

Se é certo, porém, que a José Régio não foi dado nem um nem outro, e cabe notar que toda a poética [[p]] sua e nossa contemporânea é seduzida por [[os]] esses dois polos, surge nele uma suplência dos seus menos ingéritos dons poéticos, suplência pela qual [[ele não ignora]] <a sua> sabedoria poética não ignora aquilo mesmo que a ultrapassa. Da afinidade com Pascoais, menos directamente expressa, colhem exemplo num escrito, [[sobre Poesia]] Poesia, publicado na revista Cavalo de todas as cores cuja publicação devemos ao mais constante e fiel dos seus amigos: Alberto de Serpa. Da afinidade com Fernando Pessoa há [[mais]] variedade de [[expl]] exemplos.

Poeta da mediação tipicamente cristão, ou judaico cristão, como vimos, Régio é-o não apenas num sentido transcendental, centrando grande parte da sua poesia em torno do Deus-homem, ou na alternância do homem-Deus, mas também num sentido mais humano, este também de imemorável amplitude; como André Gide, escritor tão [[seu]] nosso admirado nos primeiros tempos da Presença, ele pode dizer “les extrêmes se touchent” com

Venho e vou, venho e vou sempre

O que caracteriza a poesia de Régio é a sua “humanidade excessiva ou deficiente”, que se detecta no tom confessional:

Distingue-se a poesia de José Régio pela sua profunda humanidade: humanidade excessiva ou deficiente, como em toda a poesia ou obra confessional. <Todo o superlativo é, <por certo,> velado e <difícil, senão> impossível. [[Em todo o caso apetecer-me-ia dizer que]] Apetecer-me-ia entretanto dizer que> [[Em]] nenhum outro poeta ou escritor português, <português de ideias ou de simples ficção> [[este]] o poder confessional foi tão amplo e poderoso, tão <amplo> como exigente, [[e minucioso]] <com tão variadas instâncias, tão minucioso>. [[Ou]] <Quer> em termos mais directos, [[ou]] <quer> em termos simbólicos, <[[em]] ou em formas de mais acessível e mais alegóricas>, desde Poemas de Deus e do Diabo para Encruzilhadas de Deus, como também no romance ou na novela <particularmente em Jogo da Cabra Cega, uma das obras primas da nossa barroca e oriental latinidade,> o poder confessional de Régio desafia <pela extensão ou alargamento> toda a comparação entre nós. Quanto à profundidade da confissão e dos seus modos, será prudente a reserva de quem julga, prudência que não deslustrará, espero, a sinceridade da admiração compreensão.

60

Mas, circunscrito pelo sentido dos limites, ele foi demasiado prudente, pois sabia mais do que mostrou:

Ocioso repetir o já dito: Régio [[O]] tem como todos os poetas sérios e autênticos o [[segredo]] <sentido> desse inefável que, apesar de o ser, se diz, ou, se não diz, se exprime, ou, se não exprime, se comunica. Na relação da palavra [[claramente significativa <intencionalmente>]] <essencial, palavra perdida,> para a expressão [[inintencional]] e para a comunicação [[nos]] <me> apareceu, aliás, o segredo dos seus escritos teóricos e críticos sobre a poesia e [[su]] sobre as relações da poesia com a arte e o conhecimento. No tratamento dessas relações foi José Régio [[discreto]] <excessivamente prudente> e não poucos sentiram que ele poderia ter ampliado seus testemunho ou teses. Detinha-o, porém, segundo todas as aparências o sentido dos limites que já vimos característico da sua poesia, do seu teatro e da sua novelesca. Creio poder dizer que ele sabia consideravelmente mais do que mostrou. Assim, todos aqueles que, como Álvaro Ribeiro, deram testemunho sobre o saber filosófico ou teológico que sobre a poesia ou a mística [[em]] no poeta se ocultara fizeram-no, creio bem, com fundas razões.

[[Sinti]] Sentimos nós próprios como [[ap paradoxal]] contraditório que uma forma de pensamento que não é conclusiva possa apresentar-se alguma vez como tal. No entanto, tal é a situação [[aqui e]] agora.

A poesia e a obra de Régio simboliza. Não apenas porque toda a poesia implica uma simbólica, mais ou menos consciente, mas porque [[ela]] está radicada, ela também, na grave contingência para que o destino nos chamou.

Oscilante entre a visão teândrica e a racionalidade judiciosa, não foi José Régio “todo um poeta”

[[Em relação à minha verd]]

Ao contrário de Junqueiro, com [[que]] o qual guardo extrínsecas ou não extrínsecas afinidades, ao contrário de Pascoais, dele não pode dizer-se que foi «todo um poeta». O artista, o homem de pensamento, o teórico da arte e o crítico, põem limites ao poeta. Neste sentido se aproxima ele de Antero ou de Pessoa para os quais também a exigência de razão e de sentido [[cam]] cai em parte fora do âmbito da criação poética. Com a restrição, porém, de que ele não consiste aí, e regressa para aquilo mesmo de que a propensão racionativa e judiciosa o afastara.

Também as características da personalidade se Régio se compreendem na sua obsessão do juízo:

A obsessão na progressão no julgado afectou toda a sua vida juvenil, toda a sua maturidade e afectou na raiz a sua poesia. <Foi-lhe [[É]] possível saber o que é raro mas entre poetas, e se não vê em literatos mas aí se nota às vezes em filósofos. Saber que o autêntico juízo se julga a si e se transcende. Neste ponto em que se entrelaçam, sejam as formas da razão também poética e estética, conceito ele enquanto homem e enquanto sofismo na sua via sacra.>

61

No que parece ter sido o estádio final de redacção desses manuscritos, Marinho decidiu, por um lado, desenvolver o ensaio “José Régio e a Assumpção do Nada”, interpretando a poética de Régio a partir de noções teóricas próprias do seu próprio pensamento, em particular a noção de “cisão” e a de “assumpção do Nada”, e, por outro, propor-se redigir um ensaio mais amplo que incluísse a poética de Régio numa consideração da poesia portuguesa contemporânea, contrastando-a com a de Pascoais e Fernando Pessoa.

Ainda que só se tenha encontrado o início do ensaio, significativo já o modo de colocar a interpretação de Régio:

José Régio e a Assumpção do Nada

Depois de uma série de tentativas malogradas para dizer o que ao longo dos anos fui levado a pensar da poesia do autor de Jacob e o Anjo, fixo-me nesta difícil zona. Uma primeira interrogação ocorre: em que medida assim me interessas expor interpretativamente algo essencial da poesia de Régio ou adiantar o meu próprio pensamento. Há aqui um duplo desafio?

Ao longo dos anos, como tantos outros, sempre me maravilho o aparecimento, a par foi, de Pascoais, Régio e Pessoa [[e Régio]]. Que três poetas tão diferentes tenham surgido e, com eles, ou apesar deles, uma tão rica floração poética, num dos períodos mais ricos, senão o mais rico as nossa poesia [[Sucessivamente aqueles três poetas puseram]] constitui um desafio ao intérprete. Por outro lado, pelos meus próprios caminhos fiz eu próprio, como muitos hoje nesta Europa, o trânsito da plenitude para o Nada. E aqui o desafio vem de dentro, vem mais densa e gravemente da própria intimidade.

A significativa importância do que chamo “assumpção do Nada” resulta de que, em pontos [[exp]] extremos, a mais autêntica tradição (...)

Num texto, que nos aparece concluir este momento em torno da morte do amigo, Marinho aponta as dificuldades de redacção do texto sobre a poética de Régio e, parecendo suspender o propósito de o redigir, aponta já para o ensaio sobre as relações entre Filosofia e Poesia, que reconstituiremos em outro estudo:

1) Não vejo modo de dar unidade às várias perspectivas de compreensão da poesia e da obra de José Régio. Decido-me assim a [[dar]] <tentar expor> fragmentariamente uma parte do que através dos anos sobre uma e outra vim pensando. Terei antes de mais o cuidado de afastar alguns modos de ver a poesia que me parecem inadequados.

2) Refere-se o primeiro à própria essência da poesia e ao significado da poesia lírica. É frequente entre nós pensar, mas não só entre nós que [[a]] a poesia lírica é a poesia essencial. Dela proviriam então as outras formas, epopeia, drama, hino religioso. Sem presunção de originalidade, [[teremos de]] <cabe> lembrar [[que o]] o que toda a filosofia da arte [[rusti]] desde tempo antigo explicita ou pressupõe. O lírico é ele própria forma diferenciada ou, se queremos usar [[a]] a expressão clássica, género. Por género entendemos o que é gerado e tem o poder de manifestar-se multimodamente até ao indivíduo, <acção> ou obra individual. O que podemos designar como essencial e substantivo está atrás, é algo oculto que se patenteia, mas de novo se [[cerra]] oculta. O que [[podíamos]] <podemos> chamar sondagem do essencial, a sua busca, é para o poeta fito incessante, nisso todo o seu ser se empenha, podendo no empenho ser vencedor ou vencido. Duvidoso, porém, permanece, [[se]] <quando> vencedor, se a vitória é sua. O testemunho de Régio é neste ponto afim dos outros poetas <seus> contemporâneos que ultrapassaram a presunção de uma poesia de mera radicação humanística. Sem um oculto que está antes, sem um mistério, sem o enigma que é o ser do homem para si, não há poesia.

3) Poderemos encontrar, para [[este]] esse ponto, um símile mais claro: o da filosofia. Podemos dizê-lo mais claro porque na filosofia é dado explicitar-se o que na poesia permanece implícito.

Assim, a filosofia pode, ela também, ser objectivo, <último propósito> constituindo fim final para o jovem que ensaia seus pensamentos. Logo, porém, que ele se encontra no seio daquilo mesmo que buscou, logo que com alguma seriedade filosofa, a filosofia torna-se um meio. O fim aparece então como sabedoria ou santa sabedoria. Santa sabedoria na medida em que o conhecer, a razão de conhecer e a satisfação de conhecer se ultrapassam. Surgiu então já, para além da razão de conhecer a razão de ser, a suposta firmeza do trânsito da plenitude de ser para a consciência do homem está preterida como a ilusão comum, multimilenária, di-la-íamos melhor sem tempo e sem idade.

4) O âmbito de reflexões assim sugerido constituiu tema de discussões infindas de José Régio com os seus companheiros de adolescência ou primeira juventude. Vivíamos então o trânsito da Renascença Portuguesa e do chamado saudosismo para a Presença.

Parecendo querer recapitular os diversos registos da sua aproximação à poética, a meditação aponta a interrogação que está no centro da razão e da própria racionalidade:

O modo como pusemos esta nossa instância interrogativa já terá dificuldades para o leitor, como teria, não me iludo, dificuldades para o próprio poeta. Pois falar de um ilimitado além dos limites todos entendem. Mas um ilimitado nos próprios limites, no seu seio? Então, a própria noção de limite parece indeterminar-se, [[não]] tornar-se imprecisa. Se há limite, ou para o que há limite, não há o ilimitado. Concomitante onde falamos e ilimitado, quer ele seja invisível, quer não, quer esteja na real realidade, quer no pensamento, já não há limite ou limites.

De onde provém, cabe perguntar a razão da dificuldade comum e incomum. A interrogação, <lembra interrogação> não aleatória está no centro da própria razão e racionalidade, não apenas em estética na filosofia da arte. Ela não pode evitar-se. A razão, claramente, está em que quem fala de limite e ilimitado, usa imagem espacial e se não tem modo de intuitiva ou raciocinante ultrapassar a imagética do espaço, não alcançará o mais subtil sentido dos limites. Exemplos de Régio dos vínculos com Deus e com a Natureza. [[Não podemos, porém,]] (...)

63

Concluimos: mais descritivo dos textos que adequadamente interpretativo, este ensaio não esclarece os aspectos da proximidade, os momentos de conflituosidade e a lealdade e mútuo reconhecimento entre Marinho e Régio, que melhor se compreenderão através da leitura compreensiva da correspondência entre ambos; também não aprofunda algumas das questões teóricas que neles surgem, em particular, a aplicação à poética de Régio das noções fundamentais do pensamento de José Marinho: o sentido de visão unívoca, a cisão dos seus modos, a razão genesiaca, problemas que procuraremos atender em outros estudos.

Transitando para esses desenvolvimentos, fechamos com três textos retirados de outros núcleos do espólio. Nos primeiros, inseridos num conjunto de aforismos e textos breves, Marinho recapitula alguns meses depois as dificuldades por que passou esta sua aproximação à poética de Régio. Parecendo disposto a retomar a tentativa de hermenêutica, Marinho reconhece que se, para si, Pascoaes foi o poeta dos segredos da Natureza, Régio, foi o “poeta do homem”:

Eis-me finalmente decidido a escrever sobre José Régio: <sem ter correspondido a tempo aos convites para colaborar desejoso, de me fazer perdoar dele falando aqui e ali.> Tenho de me forçar um tanto a fazê-lo, pois a sua pessoa e a sua poesia me foram outrora demasiado <caras e> familiares e não estou seguro de alcançar aquela relação entre proximidade e distância na qual surge a compreensão. [[Se]] E se na compreensão tal como a [[tempo]] procuro [[duvidoso]] se mescla todo o melhor da simpatia e do amor com a exigência de sentido, não o atribuindo falsamente mas não o recusando no que o tem, nunca estou seguro de o <alcança-lo> alcançar. Por outro lado, como não é minha a linguagem dos afectos, terei de [[calar]] <deter> o ímpeto da [[lembança]] convencida <memória> e da gratidão, tentando no conceber ideal, <tentar> do

ser [[o possível quanto]] o melhor que puder. Direi também [[que]], em modo de preterida, que outro poeta português me embarça ao ter de falar de José Régio. Pois Régio representa para mim, como para tantos outros [[o real de que parti, e noutros partimos, representando <a favor de> Pascoais noutro sentido bem real também, uma]] muito no que na poesia do homem [[me]] <nos> foi dado alcançar, enquanto Pascoais representa a poesia da Natureza, com seus segredos e sua implicação no mais fundo mistério <e nos seduz e faz presumir>. Ora como a relação de ambos desde cedo me obsedia, como <[[quando]] ao querer> [[pagando]] pagar aqui uma dívida de gratidão no poeta da Encruzilhada de Deus, espero tornar [[de]] mais acessível o que noutro escrito tentei dizer do poeta do Regresso ao Paraíso.

O que primeiro me seduziu em José Régio foi o seu humanismo. Ouso escrever assim, embora esteja advertido de quanto há de equívoco na palavra. <Certo é que quando surgiram os Poemas de Deus e do Diabo, ou talvez antes disso, quando li <nas> poesias anteriores, Régio [[ele]] me convenceu com o sinal>. Direi já, para evitá-lo aqui, em que sentido torno humano. Direi então: todo o humano é cristão, embora se revele contra o cristianismo. Se retiram Cristo da história do homem, o homem perde ser. Se pelo contrário [[Não sei em que medida o que vou dizer agora]] o mantemos, então o homem é responsável a uma escala divina, [[é]] incumbê-lo ser Deus, também, a mais profunda máscara do ser de que as instâncias no não-ser são as máscaras mais efêmeras e longínquas.

O último trecho deste texto compreender-se-á na medida em que se atenda a que Marinho, tendo reconhecido, desde a *Teoria*, o sentido iniciático do autêntico ateísmo, procurou meditar o trânsito enigmático da “assumpção do Nada para a liberdade divina”. O segundo texto revela um outro aspecto que tencionaria desenvolver, a dimensão estésica e imaginal, “sempre em movimento”, da poesia de Régio, que é na verdade “coisa pensante”:

A [[poesia]] poética de José Régio [[põe]] suscita uma série de problemas que não são meus apenas, mas [[de]] especificadamente de [[toda]] uma geração inteira e, para além disso, de todos os homens, particularmente dos que se movem na [[ciclo]] esfera religiosa do Cristianismo [[ou do judeu-cristianismo]].

Falando em próprio nome, receio dizer [[m]] mal, ou pior, o que outros poderiam melhor exprimir.

É da poética de Régio que vou ocupar-me principalmente, menos da sua poesia. A sabedoria [[nesta]] implícita e explícita dos seus versos e da sua vasta obra, sempre referidos à sua visão, visão [[long sempre]] longínquamente pacificante e mais proximamente contrastante e agónica, me interessa aqui.

Lembremos, por um lado, que a poesia de Régio tem um forte apelo [[sensível e]] carnal, a imagem está nele extremamente sensibilizada, tal como a alma [[encarnada na ca]] está [[fortemente (...)]] encarnada. [[É]]

Daí resulta [[que a]] [[que na sua poesia]] que o leitor português segue com ela o seu mais pronto pendor para sentir e agir e [[os]] as solicitações para o pensamento são menos atendidas.

Tendo surgido numa época em que, por todos os lados, em Portugal como na Europa triunfava [[uma espécie]] a verdade poética ou estética do sem sentido, não sentido, [[Régio]] a poesia de José Régio é uma poesia com um poderoso sentido realista [[à procura do]] em busca do sentido transcendente. Ele conta-se [[entre]] desse modo entre os clássico-românticos, cujo barroquismo é inintencional.

Não há na sua poesia repouso numa realidade ou numa verdade tida como última. O sensível, a imaginação ou o pensamento estão sempre em movimento. Sempre em movimento apesar do extâse ou da virtualidade do extâse desenhador.

Se pretendermos dar o nosso testemunho sobre a poesia de José Régio não é por estarmos interessados em acrescentar mais um santo ao agiológio literário.

O pesar, não comum, pela [[sua]] morte de um amigo fiel através dos anos, apesar de tudo quanto de extrínseco [[ver na]] nos afastou do convívio fraterno, não tem lugar aqui. Não porque não seja a nossos olhos digno [[de penhor]] mas apenas porque não tenho o dom [[de escrever]] da linguagem do sentimento. Sei escrever como pensante, o escrever [[sensitivo]] sensitivo e a imagética correspondentes não me pertencem. Admirei-o bastante em Régio ou nos seus pares para não vir tardiamente fazer a sua caricatura.

O que resta, pois? Falar da poesia de José Régio como coisa pensante. Toda a poesia o é, toda a arte, com excepção do lirismo instintivo, toda a actividade humana o é.

Finalmente, concluímos com um fragmento de carta que Marinho tencionava enviar a Dalila Pereira da Costa, provavelmente escrita em 1971, após a publicação póstuma de *Confissões de um Homem Religioso*; apontando a Régio um “esteticismo realístico” e um “psicologismo racionalizante”, sugere a Dalila que pense, tal como ele, para além da “obsessão cristológica”, a relação redentora da santidade com a “abissal Natureza”, com o denominado pecado, com o “de mais sombrio, terrível”:

Outra coisa que eu desejava era levar-lhe as suas cartas. Há um livro novo seu a escrever e precisar, para ele, de muito que nas suas cartas me confia. Já leu a “Confissão de um Homem Religioso” de José Régio? Pois bem. Há um livro (não vejo quem o possa escrever senão a Dalila) que só posso dizer como será nos seguintes termos: é um livro dentro da “Confissão” de Régio e para além dela. O do Régio é perturbado por um esteticismo realístico e por um psicologismo racionalizante. Ele não tinha nem formação filosófica, nem meditação onto-teológica suficiente. Era obsessivamente cristológico. Minha querida Dalila é uma cristã suspeita, heterodoxa, e só assim pode ser cristã verdadeira. Assim, o verdadeiro santo, o exactamente santo, só o é na condição de estar em tensão com a abissal Natureza [[e]] com o que se chama pecado, com relação ao que de mais sombrio, terrível, inaceitável, cabe redimir. É por aí que nos cumpre a ambos adiantar caminho.

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora
Departamento de Filosofia

MOSTRA DE ALGUNS DESENHOS,
ESTUDOS E ESBOÇOS
DOADOS EM TESTAMENTO,
AO CENTRO DE ESTUDOS REGIONAIS,
POR JOSÉ ALBERTO VENTURA DOS REIS PEREIRA



VILA DO CONDE/ 2019

Literatura livresca e literatura viva 2.0

Talvez a mais importante e reputada contribuição teórica do principal autor doutrinário da «Fôlha de Arte e Crítica» seja o ensaio *Literatura livresca e literatura viva*, que foi publicado no n.º 9 da *presença*. Nele, José Régio analisava o panorama dos valores literários mais reputados pelo grande público e pelos críticos de então, e definia alguns conceitos basilares da ótica «presencista» sobre a Arte.

O artigo que preenche por inteiro o número-manifesto da revista coimbrã apresenta-se dividido em seis capítulos. No primeiro, «Breve introdução, ou a Literatura, as Artes, e a Arte», Régio começa por explorar a temática da literatura como meio de expressão artística que, enquanto tal, visa promover, no leitor, uma emoção estética. No segundo, «Continuação e desenvolvimento. Aquilino Ribeiro e Raul Brandão. A Arte pela Arte, ou a Literatura artística e as lunetas dos nossos críticos», além de escolher nos dois nomes citados os dois principais protagonistas da literatura vigente, sublinha que a Arte é uma «re-criação individual do mundo» e enterra as suas raízes na humanidade do autor, condenando aqueles críticos que atribuem à Obra de Arte finalidades alheias à única que lhe cabe por definição: a finalidade estética. O terceiro, «Continuação e as lunetas dos nossos artistas», mostra como esta mesma tendência, que desvirtua a criação artística, está presente na maioria dos literatos portugueses, incapazes de produzirem uma verdadeira Obra de Arte por falta de uma individualidade artística profunda. No quarto capítulo, «Continuação e desenvolvimento. Ainda Aquilino Ribeiro e Raul Brandão. Os de segundo plano. Os poetas», Régio reitera como, na Obra de Arte, o mundo representado valerá o que valer o artista, já que é visto através dele, refletindo assim a sua individualidade artística, que é «*resultante estética* da sua humanidade»; para o crítico, em Aquilino e Raul Brandão encontram-se – nas suas primeiras obras – trechos nascidos «do que há de mais profundo na sua verdadeira personalidade», mas eles – como também os autores menores e os poetas – acabaram por repetir fórmulas de sucesso e encaminharam para a mediocridade, esgotando a sua veia de «*inovação*». Para Régio, a cena literária portuguesa é «pobre de personalidade; de humanidade; de universalidade; de força íntima; e de correspondência com o nosso século». O que – como é explicitado no capítulo seguinte, «Continuação. Elucidações. A personalidade e a inteligência na nossa literatura. Hoje e Sempre» – se deve ao «comodismo», ao «cansaço» que leva os autores portugueses a «usar a *letra* do que já não vive como *espírito*»; pelo contrário, o artista *vivo* deve ter «uma personalidade que *interesse* continuamente». Sobretudo num século que Régio define «torturado, forte, e riquíssimo», que requer uma *inteligência* particular, que exige aos artistas subtileza, complicação, profundidade, riqueza de mentalidade e sensibilidade, para se

manterem à altura de mestres contemporâneos como Dostoievski, Ibsen, Strindberg, Gide, Pirandello ou Proust. Os autores portugueses parecem contentar-se com a estreiteza das suas personalidades e mostram desconhecer a Arte moderna, parecem aceitar a influência dum meio medíocre e não têm «curiosidade pela Arte da sua própria época», não reunindo assim condições para alcançarem um «valor de *actualidade*» nem, sobretudo, para atingirem a *eternidade*. À celebração de Novecentos é dedicado o último capítulo, «Elogio do século em que estamos, séc. XX», em que, depois de ter enaltecido os novos heróis do século, exalta «a fanfarra dos *ismos!*» e o seu mérito de ter desencadeado novas possibilidades de expressão artística. Contudo, Régio deixa bem claro que as teorias e os movimentos não têm valor absoluto, antes «nascem num dia, morrem num mez», e devem desaparecer atrás das obras; qualquer construção dogmática, explica o crítico, é destinada a ruir, a ser negada e substituída.

70

A eficácia da exposição dos pontos de vista acima resumidos é reconhecida a Régio até pelos seus adversários e detratores. Contudo, é bastante conhecida a eterna insatisfação, a exigência de perfeição que caracterizava a prática da escrita regiana e que levou o autor, por exemplo, a rever continuamente – e até, nalguns casos, a reescrever – o seu principal ensaio de auto-interpretação, essa *Introdução a uma obra* que acompanhou as edições do seu primeiro volume de poesia, *Poemas de Deus e do Diabo*, desde a segunda de 1943 até à sétima de 1969. A esta tendência juntava-se o pendor pedagógico, a propensão para reiterar e explicar constantemente as coisas, típicas do professor de Liceu que ele era.

O documento que se apresenta pela primeira vez constitui mais uma importante prova destas atitudes regianas. O manuscrito ct. 354.1-34 (e a página 319.3) que aqui se edita – material pertencente ao espólio de José Régio conservado no Centro de Memória de Vila do Conde – mostra uma versão profundamente revista e ampliada do ensaio-manifesto *Literatura livresca e literatura viva*.

O ponto de partida da nossa argumentação é que a versão do ensaio patente neste manuscrito é posterior ao texto publicado no n.º 9 da *presença* (9 de fevereiro de 1928). Não só várias lições da versão publicada se encontram aqui alteradas, como nas notas de rodapé – que o autor apõe pela primeira vez nesta versão manuscrita – há menções que esclarecem a colocação cronológica desta redação e, conseqüentemente, a sua relação genética com o manifesto publicado na *presença*. Na primeira nota acrescentada, que se refere ao conceito de arte, Régio escreve: «Desenvolvo um pouco o mesmo ponto de vista no ensaio adiante publicado: *Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes*». Esta informação já nos dá a certeza de que esta versão manuscrita do ensaio-manifesto é posterior à publicação do artigo mencionado, que apareceu no n.º 27 da *presença* (junho/julho de 1930). A locução «adiante publicado» poderia ser interpretada com o sentido de «mais tarde publicado», referindo-se ao

facto de o aludido ensaio ter aparecido dois anos depois da publicação de *Literatura livresca e literatura viva*. Mas o manuscrito, dando acesso à leitura das opções textuais abandonadas pelo autor, resolve a possível dúvida interpretativa, indicando a aceção correta do sintagma em objeto. De facto, «adiante publicado» aparece como lição substitutiva de outra, escrita na linha e posteriormente riscada. O que Régio escrevera, numa primeira fase de redação do seu texto, é: «no ensaio que segue» (cf. a nota 4 do aparato genético). Portanto, «adiante publicado» tem o mesmo significado da lição riscada, «que segue»; o que permite conjecturar que o autor, ao escrever «no ensaio adiante publicado», está a referir-se à circunstância de o ensaio *Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes* aparecer mais à frente, nas páginas do mesmo hipotético volume de ensaios que acolheria esta versão revista e ampliada do *Literatura livresca e literatura viva*.

Noutra nota, em que Régio alude ao autor de *Húmus*, há mais um elemento que contribui à definição do momento em que foi executado o trabalho de revisão textual patente no manuscrito. Ele esclarece: «Raul Brandão era vivo ao tempo da primeira redação e publicação deste manifesto»; de que depreendemos que Régio está a escrever depois de 5 de dezembro de 1930, data da morte de Raul Brandão, e que o que está a elaborar é uma segunda redação, posterior à primeira publicada na *presença*. Finalmente, ainda noutra nota, o autor fornece uma informação essencial: «Há quatro anos que foi escrito e publicado o essencial do que aí fica exposto». Interpretando esta frase como referência à publicação do ensaio *Literatura livresca e literatura viva* no n.º 9 da *presença*, esta nova versão poderia ser colocada cronologicamente em 1932.

Portanto, o que se pode conjecturar a partir dos elementos testemunhais é que Régio, em 1932 (isto é, quatro anos depois da publicação do ensaio-manifesto na *presença*), estaria a trabalhar na revisão do seu famoso texto, eventualmente com vistas à sua nova publicação num volume de ensaios, projeto hipotético que deve ter gorado por razões que desconhecemos.

Infelizmente, o manuscrito é incompleto; contudo, falta apenas o que corresponde à parte final do texto publicado na *presença* (o fim do parágrafo 5, o parágrafo seguinte sobre o elogio do século XX e o Post-Scriptum).

Comparando as duas versões do ensaio e, sobretudo, analisando o processo de revisão e ampliação aplicado por Régio a esta nova redação, verifica-se à primeira vista que há muito trabalho de correção do pormenor, de polimento estilístico, mas não por razões de ordem meramente estética, antes para melhorar a eficácia da sua expressão teórica.

Observa-se, por exemplo, a tendência inequívoca – porque repetida inúmeras vezes – para passar de maiúsculas a minúsculas as iniciais de palavras-chave como «arte», «artes», «artista», «obra de arte» e «literatura». Às vezes as minúsculas aparecem já escritas na linha, no processo

de passagem a limpo do texto; outras vezes, as minúsculas são resultado de correções aplicadas durante a releitura do ensaio, o que mostra uma particular atenção do autor para emendar a sua propensão, digamos natural, para escrever essas palavras com iniciais maiúsculas. Isto pode ser consequência da tentativa de se furta às críticas de quem o acusara de cultivar a famosa «Arte pela Arte», de conceber uma auto-suficiência da Arte e de venerá-la como uma religião.

É, de facto, sobretudo sobre a definição da «finalidade da arte como arte», e sobre a explicação da sua incompreensão por parte de muitos críticos, que incide o processo de revisão textual patente neste manuscrito. E também sobre a conceção da obra de arte como re-criação do mundo através da individualidade do artista, como expressão da sua maneira de sentir esse *mundo* («designação de tudo o que para nós existe»), como tentativa de «fazer-nos sentir o que êle sentiu», como maneira pessoal de responder – de forma estética e com a única finalidade de transmitir uma emoção estética – a todo o género de inquietações que lhe digam respeito e formem parte do seu horizonte de homem, deixando de fora «tudo o que um homem *não é*» e que «a ter nela entrada, saberá a posição». Para esclarecer a sua noção da obra de arte acrescenta ainda nesta versão: «o que então nela importa é o poder de humanidade e comunicação de humanidade; o que então a fortalece é o sentimento e a força do sentimento – não a natureza dêle». Ideia esta que não era partilhada por alguns críticos que avaliavam as obras literárias movidos por preocupações de ordem diversa, como Régio se desdobra a explicar na quinta e na sexta nota de rodapé.

O acrescento das notas (treze ao todo, mais duas projetadas mas não escritas), algumas das quais muito longas, é o melhor exemplo da tendência que marca este processo de revisão textual, ou seja, a tentativa de amplificar e pormenorizar a explicação dos seus pontos de vista. Às vezes, as notas são necessárias para informar o leitor acerca de novos textos entretanto escritos e publicados sobre os assuntos em questão ou para notificar ocorrências, posteriores à publicação de 1928, que o autor não pôde deixar de mencionar, como a morte de Raul Brandão. Outras vezes, servem simplesmente para justificar e esclarecer, como no caso do uso da palavra «*élite*», que lhe merece uma nota (a 12) em que se delonga na explicação da natureza aristocrática do artista e da conseqüente distância entre ele e o grande público; ou como no caso da nota seguinte (a última que aparece no manuscrito, carecente do início e truncada), em que dilata a ideia de que é necessário, num grande artista, que a inteligência e a sensibilidade caminhem de par e passo, que uma seja tão rica como a outra.

Mas a tendência para a amplificação não se limita ao acrescento de notas de rodapé, efetivando-se também através da redação de novos parágrafos ou trechos textuais que têm a função de desambiguar, aprofundar, particularizar os conceitos mais do que a de introduzir novas ideias. Temos um exemplo disto quando o autor sente a necessidade de deter-se sobre o

sentido da afirmação segundo a qual «*Nenhum artista notável pode deixar de ser um homem notável*» e, mais à frente no ensaio, pormenoriza a explicação do que é ter uma «*pequena personalidade*» e aclara a diferença entre esta e a de um grande artista. Ou quando indica os nomes de alguns escritores «de segundo plano» cuja menção tinha poupado no ensaio publicado na *presença*.

Às vezes, Régio introduz novas definições como consequência da matização de um conceito já existente no ensaio publicado. Veja-se, por exemplo, a seguinte interpretação da noção de génio: «Pois aquilo a que se chama génio não é exactamente o bom senso na loucura, a iluminação da consciência no obscuro do sub-consciente, a segura sabedoria instintiva?». Ou o acrescento de várias linhas e de duas notas de rodapé para ampliar a menção das qualidades que tornam vivas as melhores páginas de Aquilino Ribeiro e, ao mesmo tempo, para denunciar dois defeitos da literatura portuguesa moderna: a fragmentariedade – ou seja a falta de continuidade na produção de belas páginas isoladas dentro de obras que se apresentam «como uma sucessão de pedaços admiráveis, mas pedaços» – e certa espécie de pendor pelo culteranismo. Em relação à situação dos escritores portugueses, Régio realça ainda que «os indivíduos mais bem dotados falham a sua obra por indolência ou indiferença», ressaltando contudo, na nota de rodapé posta logo a seguir, que para produzir uma obra é preciso ter uma «vocação cega ou uma vontade heróica», necessárias para ultrapassar os muitos obstáculos práticos e morais que um escritor pode encontrar no seu caminho.

Raros são os cortes sobre o que publicara em 1928. Num caso observa-se a deslocação para a frente do trecho dedicado a Lopes Vieira no parágrafo em que condena a parte menos viva da poesia contemporânea; Régio prefere concentrar-se logo sobre Pascoais e aprofundar a sua análise dos lados reprováveis da sua produção poética.

Esta nítida tendência para a amplificação conceitual pode ser interpretada como a atitude defensiva de quem se sente criticado por ser incompreendido e sente a necessidade de explicar mais e melhor. O próprio Régio o admite quando, a propósito da questão central da *arte pela arte*, é levado a esclarecer numa nota de rodapé:

Muito embora sucintamente, acabo de expor o que tenho por *arte pela arte*. Há quatro anos que foi escrito e publicado o essencial do que aí fica exposto. Mas como parece haver não sei que interêsse em ainda se emaranhar a já difícil questão da *arte pela arte*, bem como também não sei que tendência a se deturpar o pensamento de quem sobre ela escreva, – insisto agora um pouco mais no assunto.

Em relação a esta interpretação pode ser importante o facto de o autor ter finalmente decidido não publicar a segunda versão revista e ampliada do seu ensaio-manifesto, o que pode ser visto como um retrocesso sobre a intenção inicial de desemaranhar alguns pontos fulcrais do seu texto. Não terá ficado satisfeito com o trabalho de revisão realizado? Terá achado que, afinal, não valia a pena voltar a abordar certos assuntos? Terá preferido publicar escritos novos

e mais atualizados? Trata-se apenas de interrogações, quando muito de conjeturas, já que não conhecemos as razões que levaram Régio a abortar o projeto de reeditar este ensaio, juntamente com outros (sabemos que o *Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes* seria um deles), numa eventual miscelânea de textos de crítica.

No espólio regiano existe pelo menos mais um manuscrito relacionado com o *Literatura livresca e literatura viva*. Referimo-nos a um rascunho incompleto que mostra o que parece ser um capítulo suplementar do ensaio-manifesto, já que se apresenta como uma prossecução lógica da longa argumentação explicitada no n.º 9 da *presença* e tem referências que o ligam de forma bastante inequívoca a esse texto. Esse capítulo tanto pode pertencer à fase de elaboração do ensaio publicado em 1928 – e ter sido daí excluído por qualquer razão – como pode ser parte do processo de revisão posterior, podendo tratar-se da parte final de um rascunho desta nova redação, eventualmente passado a limpo nas páginas que faltam ao manuscrito ct. 354.1-34. No texto, Régio fala finalmente dos novos valores que se encaminham na direção da *literatura viva*, esses «Mestres» do modernismo que, contudo, não deve ser encarado como nova escola que, só por si, garanta o nível das obras produzidas. Um escrito interessante que será apresentado no volume – a sair dentro deste ano – *José Régio e os Mestres do modernismo. Evolução de uma relação apaixonada*, juntamente com outros rascunhos inéditos e que, principalmente, reunirá os textos publicados por José Régio sobre o assunto, tão central na sua produção crítica.

Descrição do testemunho e critérios da edição

Versão manuscrita incompleta do célebre ensaio-manifesto da *presença*, existente no espólio do autor conservado no Centro de Memória de Vila do Conde, cotas de 354.1 a 354.34. O texto é escrito a tinta preta em 34 páginas de papel comercial quadriculado. A p. 319.3 – também escrita a tinta preta em papel comercial quadriculado – contém uma primeira redação interrompida da p. 32 do texto (cf. a nota 75 do aparato genético). Pouco abaixo da cota, no canto superior direito, as páginas mostram uma numeração a lápis, provavelmente autógrafa, de 1 a 33; a última página disponível (354.34) não mostra numeração. Regista-se uma lacuna textual, de verosimilmente uma página, entre a p. 33 e a última página disponível (cf. a nota 77 do aparato genético). O título do ensaio é sublinhado duas vezes, enquanto os títulos dos capítulos são sublinhados uma vez. Régio acrescenta ao texto do ensaio umas notas de rodapé introduzidas por números de chamada no estilo: (1); a numeração recomeça em cada página do manuscrito. Nesta edição reproduz-se, para estas notas do autor, o mesmo estilo do original, quanto aos números de chamada. O critério original de numeração das notas (segundo o qual a numeração recomeça em cada página) não pode ser reproduzido, uma vez que as páginas desta

edição não correspondem às páginas do manuscrito; portanto, adota-se uma numeração contínua.

Esta edição reproduz a ortografia original do manuscrito. As variantes entre esta versão e o texto publicado em 1928 aparecem evidenciadas em azul (não são consideradas as variantes ortográficas, mas sim as variantes de maiúscula ou minúscula nas iniciais).

Os números superiores à linha presentes na transcrição do texto remetem para o aparato genético que aparece a seguir. O aparato registra todas as intervenções do autor no manuscrito, ou seja, supressões, substituições, acrescentos em relação às lições colocadas na sequência da escrita. Não são consideradas as correções de erros acidentais que em nada alteram a lição original. Uma bateria de símbolos é utilizada para dar conta da natureza da intervenção autoral e da sua colocação topográfica, que é às vezes decisiva para determinar a sua sucessão cronológico-genética. O aparato pode também conter comentários e informações sobre as intervenções genéticas do autor e a disposição delas no testemunho, e para justificar as opções editoriais na fixação do texto crítico. No aparato, o discurso do editor aparece em itálico, para ser distinguido do texto das variantes.

75

Os símbolos utilizados são:

- < > segmento autógrafo riscado
- < >/ \ substituição por superposição, na relação: <substituído>/substituto\
- < >[↑] substituição por riscado e acrescento na entrelinha (ou na linha) superior
- < >[↓] substituição por riscado e acrescento na entrelinha (ou na linha) inferior
- certo[s] lição acrescentada posteriormente na linha
- < /* / > leitura conjecturada de um segmento riscado

presença

Fôlha de Arte e Crítica, N.º 9
Coimbra, 9 de Fevereiro de 1928

m
a
d
e
i
r
a
d
e



j
o
ã
o
c
a
r
l
o
s

LITERATURA LIVRESCA E LITERATURA VIVA

Breve ■ introdu-
ção, ■ ou ■ a ■
Literatura, ■ as
■ Artes, ■ e ■
■ a ■ Arte ■

Fala-se — e porque não?, em literatura jurídica, em literatura médica, em literatura teosófica, etc. Ora antes de tudo, precisamos assentar nisto: Se a palavra *literatura* pode ter vários sentidos — sempre que a empregarmos referindo-nos á faculdade de um Artista se exprimir por meio da palavra escrita, só tem um sentido: Literatura é pura e simplesmente um meio de expressão artística — como a pintura, a escultura, o cinema, a dança, a arquitectura, a música. E se cada uma das Artes tem a sua técnica e os seus pontos de vista próprios, a verdade é que todas partem do mesmo instinto e do mesmo dom: O instinto, o dom que todos os homens possuem (mas que só os Artistas conseguem exteriorizar poderosamente) de re-criar o mundo através da sua própria individualidade. A Arte é uma,

a Ciência é uma, as Artes são muitas, as Ciências são muitas. Já houve quem ao fundo comum a todas as Artes chamasse Poesia. Mas quer se tente discriminar as Artes ao ponto de se falar hoje em cinema puro, em poesia pura, em pintura pura; quer se reviva o grande e belo sonho da fusão das Artes — o certo é que a discriminação é impossível, a fusão é impossível, mas a emoção que nos produz um belo quadro é idêntica á duma bela estátua, dum belo livro, dum belo film, duma sinfonia, ou dum bailado. A finalidade da Arte é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética. E todas as Artes a procuram produzir pelos meios de que dispõem. Essa emoção estética — experimentamo-la quando o Artista consegue des-

Literatura livresca e literatura viva

1

Breve introdução; ou a literatura, as artes, e a Arte

Fala-se com razão em literatura jurídica, literatura médica, literatura teosófica, etc. Ora assentemos de princípio no seguinte: Se a palavra *literatura* pode ter vários sentidos, sempre que a empregarmos referida à faculdade dum artista se exprimir por meio da palavra escrita, só tem um: Literatura é pura e simplesmente um meio de expressão artística; tal como a pintura, a escultura, a cinematografia, a dança, a arquitectura ou a música. E se cada uma das artes tem a sua técnica e pontos de vista próprios, o certo é que tôdas partem do mesmo dom: Aquêlê dom que possuem todos os homens (mas só os artistas conseguem exteriorizar poderosamente) de re-criar o mundo através da sua própria individualidade. A Arte é uma, a Ciência uma, as artes e as ciências muitas. Já houve quem ao fundo comum a tôdas as artes¹ chamasse Poesia. Mas quer se tente discriminar as artes a ponto de se falar hoje em cinema puro, poesia pura, pintura pura; quer se reavive o grande e belo sonho da fusão das artes, – a discriminação essencial é impossível, como é impossível a fusão inteira; mas a emoção que nos produz um belo quadro é no fundo idêntica à² produzida por uma estátua, um belo livro, um belo filme, uma sinfonia, um bailado (1). A finalidade da⁵ arte como arte não é senão produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, talvez tão complexa: a emoção estética. Não digo que esta emoção não possa em determinados indivíduos, revestir-se de carácter ético, transmudar-se em êxtase místico ou corporizar-se em acção. Digo apenas que a finalidade da arte⁶ como arte foi então desfigurada; ou, se quiserem, transcendida. Não me ocupo agora senão da arte⁷ como arte. Por isso também deixo de lado o facto de quasi tôdas as artes se sujeitarem em muitas das suas manifestações a necessidades de natureza industrial e prática. Prosseguindo: Essa chamada emoção estética, tôdas as artes a procuram produzir; cada uma pelos meios de que dispõe. E nós experimentamo-

79

(1) – Desenvolvo um pouco o mesmo³ ponto de vista no ensaio adiante publicado:⁴ *Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes*.

la quando o artista consiga despertar o nosso próprio instinto de re-criação do mundo, conseguindo ainda que o re-criemos no sentido da sua própria recriação dêle, artista. Por outras palavras: Experimentamo-la quando, dispondo de meios indirectos como sejam os sons, as palavras, as imagens, os gestos, as côres, etc, o artista mais ou menos alcance fazer-nos sentir o que êle sentiu, e como o sentiu. Só então admiramos, amamos e compreendemos um artista: porque êle nos compreendeu. E nos levou a compreendê-lo.

Continuação e desenvolvimento. Aquilino Ribeiro e Raúl Brandão. A arte pela arte, ou a literatura artística, e as lunetas dos nossos críticos.

Fixarei duas afirmações do parágrafo anterior: A literatura é arte⁸ como qualquer outra arte. A arte⁹ é uma re-criação individual do mundo. Parece a primeira afirmação tão banal que não parece à primeira vista haveremos de nos demorar com ela. Veremos já que o não é tanto quanto parece. As verdades banais são tão fãcilmente sabidas como esquecidas. A segunda afirmação pretenderia ser uma definição: mas fôra preciso estarmos todos de acôrdo em que uma definição é sobretudo uma esquematização provisória e cômoda. A minha definição é incompleta e não¹⁰ original. Mas serve a pôr em foco uma verdade também vulgar, e em que, portanto, também mais ou menos todos poderemos estar de acordo. E é que na obra de arte, o mundo existe através da individualidade do artista. Emprego aqui a palavra mundo como designação de tudo o que para nós existe. Conseqüentemente, o que numa obra de arte exista – existe através da individualidade do artista. A individualidade do artista é, pois, essencial na obra de arte (2). Ora é partindo¹⁵ destas noções elementares que considerarei¹⁶ os consagrados da nossa

(2) – Aceitando¹¹ tais noções, temos de aceitar que o estudo da personalidade do artista adquira grande importância no estudo crítico duma obra. Assim fica justificada, em parte, certa crítica moderna, à qual se censura o preocupar-se demais com a pessoa do artista. E ao mesmo tempo fica invalidada certa pseudo-crítica (tão espalhada, essa, entre os críticos mais cultos!) em que,¹² no fundo, o que o pseudo-crítico censura ao artista¹³ é exactamente o êle re-criar o mundo através de si¹⁴ próprio: coisa que, como artista não poderia deixar de fazer.

literatura contemporânea. E dentre¹⁷ os cultores dessa literatura, ¹⁸focarei em particular os dois maiores prosadores: Aquilino Ribeiro e Raul Brandão¹⁹ (3). Se a única finalidade da arte²⁰ enquanto arte é produzir em nós ²¹essa comoção tão especial – a comoção estética – Raul Brandão e Aquilino são puros artistas²² pelo desinterêsse da sua arte; ao menos nos seus primeiros livros.²³ Contrariamente ao que parece dever-se esperar de artistas de fôlego, os primeiros livros dos nossos escritores são quási sempre os melhores. *A Via Sinuosa*, as *Terras do Demo*, ou essa bela página de *A Pele do Bombo* – não abdicam da sua finalidade artística em favor de qualquer fé política, de qualquer preocupação de partido, de qualquer doutrinação religiosa, de qualquer ambição nacionalista, de qualquer mandamento social. Igualmente *A Farça*, as *Memórias dum Palhaço*, ou *Húmus*. E em todos os seus outros livros, Aquilino Ribeiro e Raul Brandão têm ao menos sabido manter essa bela atitude de artistas. Mas quere isto dizer que as preocupações de ordem política, religiosa, filosófica, social, ética, – deverão,²⁴ forçosamente, ser banidas da obra de arte? De modo nenhum! E quem dirá que tais preocupações são arredadas da obra dum Dostoievsky ou dum Ibsen, dum Strindberg ou dum Pirandello, dum Gide ou dum Shaw, dum Claudel ou dum Gorky, dum Tolstoï ou dum Antero? O artista é homem, e é na sua humanidade que a arte aprofunda raizes: Não poderá um homem profundamente trabalhado de inquietações de ordem moral, social, religiosa ou filosófica, alevantar obra de arte que lhes seja alheia. Quem lho exigisse – não vê como lhe exigiria assim ²⁵obra que, além de impossível, *seria morta mesmo sob o ponto de vista estético*. Por mim, penso que as obras de arte mais ricas podem ser, mesmo, as em que mais complexamente se agitam tôdas as preocupações de que o homem é gloriosa vítima; sobretudo em se tratando das obras de arte literárias. Sim, a paixão política, a paixão religiosa, a paixão patriótica ou anti-patriótica, – bem como a paixão por um ser humano ou por uma ideia – podem inspirar grandes, puras obras de arte. Mas... entendamo-nos: O que então inspira a obra de arte é a paixão; o que então nela importa é ²⁶o poder de humanidade e ²⁷comunicação de humanidade; o que então a fortalece é o sentimento e a fôrça do sentimento

(3) – Raul Brandão era vivo ao tempo da primeira redacção e publicação deste manifesto.

– não a natureza dêle. Quere dizer que nada importa, a quem estuda uma obra de arte emquanto ²⁸arte, que o artista reze ou blasfeme, seja por ou contra Bergson, e se manifeste integralista ou bolchevique. E uma paixão considerada infamante ou uma paixão considerada nobre – podem igualmente inspirar obras elevadas sob o ponto de vista que ²⁹por agora nos interessa: o estético. O ideal do artista emquanto artista nada tem com o do moralista, o do patriota, o do sociólogo, o do cidadão: Quando sejam profundos, e hajam adquirido o *tom* duma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se diz uma virtude podem da mesma forma ser poderosos agentes da mais alta criação artística: pois são igualmente elementos de vida duma obra. Não sei se deveria ser assim – é assim. E consulte quem quiser a história da literatura de qualquer povo em qualquer época (4)³⁰. Eis, pois, como as preocupações, os interesses e as investigações de ordem política, religiosa, moral, social, etc, entram na obra de arte: simplesmente como excitantes, ou agentes, ou motivos, mais ou menos conscientemente ³¹assim considerados. Com maior ou menor consciência do artista, a finalidade suprema da obra será... ela própria; e o fim do artista emquanto artista criá-la, o que a mim me parece fim suficiente. Tudo o que um homem é entrará, pois, na sua obra; e tanto mais quanto mais profunda, mais humana e mais bela for ³²a obra. E tudo o que um homem não é lhe será estranho; ou, a ter nela entrada, saberá a posição, a inoportuno, a *pôsto lá*. Donde se deduz (como afinal de tudo o que anteriormente ficou dito) que exigir preocupações morais, sociais, filosóficas, políticas ou outras a quem quer que as não tenha em si, é exactamente cair no mesmo erro de pretender proibi-las aos que em seu próprio ser as têm. Assim nada do que o homem não é entrará na sua obra, e entrará nela tudo o que êle é; mas se se trata dum artista, a sua arte será a única e verdadeira solução da sua obra (4). Eis como encarando uma obra de arte sob o ponto de vista moral, social, político ou religioso, – certos nossos pseudo-críticos literários só demonstram o seu pouco interêsse

(4) – Muito embora sucintamente, acabo de expor o que tenho por *arte pela arte*. Há quatro anos que foi escrito e publicado o essencial do que aí fica exposto. Mas como parece haver não sei que interêsse em ³³ainda se emmaranhar a já difícil questão da *arte pela arte*, bem como também não sei que tendência a se deturpar o pensamento de quem sobre ela escreva, – insisto agora um pouco mais no assunto.

pela arte; o que não obsta a que se demonstrem bons cidadãos, óptimos patriotas, inflexíveis crentes, zelosos guardas da moralidade. É certo, em nome destas apreciáveis qualidades que muitos dos nossos críticos(?) condenam os melhores livros da nossa literatura contemporânea (5). E já nem falo da incompreensão a que está condenada a arte tão pura, tão requintada e tão viva dum António Botto. Há meia dúzia de nomes que estudarei noutro lugar. Volto por agora a Aquilino Ribeiro e a Raul Brandão; porque sendo êles, dentre os nossos prosadores, os que logram hoje um mais completo favor da fama e uma superioridade quer quantitativa quer qualitativa de leitores, – me parece mais instrutivo escolhê-los por exemplos tanto daquilo em que o nosso escritor contemporâneo é culpado como do em que é vítima. Ouçamos pois êsses tais críticos a respeito de Aquilino ou Raul Brandão: Aquilino é um prosador vigoroso, um estilista notável, um observador, mas... não tem «ideal»(!) Raul Brandão é um visionário do grotesco, possui maneira própria de exprimir e sentir, é um psicólogo fragmentário mas audaz e lúcido... só é lamentável que a sua obra não assente numa construção ética, não persiga uma nítida direcção social, seja «romântica» e «mórbida». Como se as qualidades concedidas a Aquilino, a verificarem-se, não demonstrassem que o artista tem um ideal! E como se as acusações feitas a Raul Brandão pudessem condenar uma obra em que se verifiquem as características primeiro apontadas! Eis pois como alguns dos nossos críticos, supondo fazer crítica literária, apenas encaram um livro (que é uma obra de arte) não pelo seu aspecto artístico; não pelo que nele interessa como obra de arte: mas pelos seus aspectos accidentais, e segundo finalidades que propriamente lhe são alheias. Suponhamos que um médico estuda uma doença,

(5) – Evidentemente, qualquer obra literária pode ser estudada sob os mais variados pontos de vista. É natural e útil que se estude a importância social da obra dum Zola ou dum Eça; o valor moral da obra de Tolstoï; o misticismo de Baudelaire ou Rimbaud; a filosofia de Antero; e assim por diante. Não protesto aqui senão contra os que, pretendendo fazer juízos literários, são determinados nesses juízos por preocupações de ordem diversa; ou então contra a maioria de comentadores que com pretensões a filósofos, a pedagogos, a moralistas, etc,³⁴ encaram as obras literárias perfeitamente esquecidos de que tais obras não podem ser apreciadas no seu justo valor senão tomadas pelo que essencialmente são. Isto é: Estude-se sob qualquer critério uma obra de arte; mas se nos parecer infantil a filosofia dum Tolstoï, superficial a crítica social dum Eça, inferior o misticismo dum Verlaine (se nos parecer, digo eu) não nos inclinemos por isso a supor Tolstoï infantil, Eça superficial, Verlaine inferior; porque é sobretudo como artistas que os temos de encarar, se quisermos compreender a sua verdadeira superioridade.

faz sôbre ela descobertas definitivas, e publica um livro em que participa ao mundo das ciências os resultados a que chegou. Suponhamos *ainda* que um literato pega no livro, lê uma página, comenta: «Êste homem escreve sem relevo!» Será de todo desrazoável a atitude do literato? Não. Qualquer livro, sendo obra escrita, pode ser apreciado pela maneira como está escrito: O autor dum livro em que se estude uma doença pode ser *mais* ou *menos* artista literário. A atitude do literato não é pois injustificável: Mas é pedantesca, é inoportuna, é antipática, é estreita... E será louca e risível, se com a sua impressão de esteta o literato julgar diminuir o valor científico do livro. Salvando sempre as excepções, penso que os nossos críticos fazem a mesma figura quando comentam uma obra literária. E não será em nome de preocupações alheias à arte que louvarei ou censurarei (sejamos atrevidos e sinceros!) os maiores da nossa literatura consagrada. Pelo contrário: Acuso aqui a maioria dos nossos críticos de se não interessarem pela arte das obras de arte que pretendem criticar. Porque para êles – insisto – parece que a literatura não é arte como a pintura, a dança, a escultura ou a música; e dir-se hia que exigem tudo da literatura... tudo!: a morigeração dos costumes; a formação do carácter; a solidificação das convenções sociais; o robustecimento da raça; a certificação do dogma da Imaculada; a extirpação da hidra jesuítica; a propaganda da república, da monarquia, do anarquismo, do socialismo, do bolchevismo, do óleo de rícino ou dos pós de Keating e do calçado Atlas, – tudo menos o que se deve exigir a qualquer arte: a procura e a produção da Beleza; a satisfação à nossa necessidade de emoções estéticas (6). Essa necessidade é no entanto profunda, eterna e ampla. Corresponde a um instinto. Vem-nos do habitante das cavernas. E bastaria por si só a elevar a natureza humana acima do efêmero e do mesquinho.

(6) – Sei o que se pode responder neste passo: Que sendo a literatura, de entre tôdas as artes, a em que mais extensiva, profunda e ostensivamente se debatem problemas de tôda a ordem (sendo ainda a de acção mais directa e mais fácil no que diz respeito a tais problemas), é natural que as obras literárias interessem sob os mais variados pontos de vista. E é: Parece-me já haver dito o necessário para se não supor que vá ser³⁵ eu quem o negue. O que me espanta é que seja exactamente sob o ponto de vista estético que menos se encare entre nós obras cuja finalidade essencial é, ou deveria ser, criar Beleza. Por isso me parece útil dizer-se, e repetir-se, que a literatura é em essência uma arte como qualquer.

Continuação e as lunetas dos nossos artistas

Ora o mais curioso – e o mais lamentável – é que não são só os críticos a desvirtuarem a criação artística. São também os próprios criadores – os artistas. Dir-se hia que produzir arte lhes parece uma finalidade³⁶ insuficiente. E dificilmente compreendem que um livro não precise de³⁷ sujeitar-se a finalidades morais, sociais, religiosas, para que levante problemas de ordem moral, social, religiosa: Não vêem que tais problemas redemoinham ao fundo de tôdas as obras-primas, pela simples razão da humanidade e da sinceridade dos seus criadores; nem³⁸ entendem que um livro possa solucionar qualquer problema (solucioná-lo, claro, a dentro da personalidade do autor), sem que se lhe imponha, *de fora*, uma solução que em tal caso será forçosamente um preconceito. ³⁹Não atingem, em suma, esta verdade simples: Que qualquer obra de arte pode erguer problemas de tôda a casta; pode mesmo ir ao ponto de lhes propor soluções; mas não pode, como obra de arte, chegar a resolver senão um problema de ordem estética. Tal problema é a obra por fazer e a sua resolução a obra feita. Eis o que geralmente desconhecem, ou esquecem, os nossos artistas. Isto é: Ou não são artistas, ou não têm a bela coragem de sê-lo, ou são muito mais qualquer outra coisa do que artistas. Não cito nomes porque êles se citam êles próprios. E salvo sempre as raras exceções. É assim que em Portugal se faz tanta literatura que não chega a ser arte. Porque rehabilitar esta ou aquela figura histórica; discutir narrativamente qualquer tese; conservar, depurar ou exibir a língua; estadear erudição sob forma aprazível; satisfazer amavelmente o público e fornecer a Aillaud – nunca foram, nem são, nem serão, razões de ordem estética. Escrito com tais intuitos, só por um raro acaso pode um livro ser ⁴⁰verdadeira arte: Só quando o seu autor possua uma individualidade artística apta a⁴¹ remediar por si só tôdas as inconsciências dêle. Isto é: só quando ao que êle julga querer se sobreponha o querer profundo, fatal, do seu sub-consciente. O que quer dizer: só quando tenha génio. Então, o que êle é revelar-se há a despeito do que quis. Ou não fôsse a arte uma denúncia tão implacável quanto⁴² subtil do indivíduo. Mas êstes génios menos inteligentes são raros... se os

há. Pois aquilo a que se chama génio não é exactamente o bom senso na loucura, a iluminação da consciência no obscuro do sub-consciente, a segura sabedoria instintiva? Por nada se interessam tanto os grandes artistas como pela revelação artística da sua própria individualidade. Realizar a *sua* obra – isto é: produzir a *sua* arte – é sua dominante, se não única, aspiração. Exactamente ao contrário da maioria dos nossos escritores. Que lhes importa, a êstes, exprimirem-se, revelarem-se, realizarem-se..., se a personalidade é neles tão pouco exigente? Dir-se hia até que remoem ⁴³contra a arte uma espécie de hostilidade aterrada e sinuosa. É que se não sabem, pressentem que a obra de arte é uma implacável *denúncia*: denúncia implacável, subtil, insofismável; e quer da superioridade, quer da mediocridade, quer da inferioridade dum homem, que é o artista. Não obsta a que os nossos *artistas* tentem sofismar a questão. E assim chamam arte às suas (dêles) minuciosidades de prosa ou verso; aos seus desenhos de missanga; aos seus brilhos de lentejoilas; aos seus plagiozinhos mais ou menos conscientes, mais ou menos inconscientes; aos seus pastiches de velhos ou novíssimos formalismos de escola; aos seus trucs, habilidades e talentos – tão fáceis de aprender e manejar. Não percebem, ⁴⁴os coitados, como assim se denunciam! Reencontrando, porque não dizê-lo?, êsses mesmos trucs, habilidades e talentos em alguns dos grandes *artistas* de qualquer época, e sobretudo da nossa, julgam que em todos tais habilidades, trucs e talentos tem a mesma significação. Não vêem (em parte porque ninguém lho mostra ⁴⁵) como tais trucs, habilidades ou talentos são nos falsos *artistas* um processo de esconder o seu vazio, – uma demonstraçõzinha das suas *qualidades literárias*; e são nos outros ⁴⁶(nos grandes, nos verdadeiros) um meio indirecto de expressão, um cansaço das efusões fáceis, um tédio ou um pudor da confissão pronta, um gôsto, talvez perverso, da complicação e do disfarce, uma dissimulação torturada, uma procura de outros caminhos, uma ironia para com êles próprios, artistas, ou para com a arte, ou para com o público..., – muita coisa, ⁴⁷em suma, excepto um processo de se escrever sem se ter o quê. Tudo depende de se ter, ou não ter, uma individualidade própria, ⁴⁸conseqüentemente um meio próprio de revelação (isso a que aludem os críticos quando falam na *arte de B* ou na *arte de C*) ou um uso próprio de meios já usados. Tudo depende, afinal, de *se ser ou não ser*.

*Continuação e desenvolvimento. Vida e morte dos nossos escritores: Ainda Aquilino
Ribeiro e Raul Brandão. Os de segundo plano. Os poetas.*

Dizendo atrás que a *arte* é uma re-criação individual do mundo, visei sobretudo a pôr em relevo estes dois essenciais elementos de toda a criação artística: o indivíduo e aquilo a que chamamos ⁴⁹realidade. Se da realidade nada possuímos senão os dados dos nossos sentidos e da nossa experiência interior – segue-se que a nossa valorização de tudo não depende senão de nós próprios.⁵⁰ São os nossos sentidos que nos dão a aparência das cousas; é a nossa própria alma que as anima. Assim o mundo valerá o que nós valermos. Assim na obra de arte o mundo pesará o que pesar o artista. E nela, as cousas não são *o que* são, pois⁵¹ se não sabe o que as cousas são: são *o como* são. Isto é: são – o que são através do artista: O artista fornece o *como*. É conhecida a afirmação do santo de que «para um coração puro tudo é puro». O que no nosso caso quer dizer isto que venho repetindo e desenvolvendo: que a vida, a natureza, a realidade, as cousas, os sêres⁵² – valerão na obra de arte o que valer a personalidade artística que no-los devolva. Personalidade artística é a maneira própria, original, dum artista *expressar* acções e reacções próprias, originais. É neste sentido que é verdade o estilo ser o homem. E repito aqui o aforismo, alargando a palavra *estilo* até a fazer *sinónima* de *individualidade artística*. Sabe-se que a palavra pode ser tomada em um sentido mais estreito, especializado. Mas individualidade artística, ou estilo, será aqui a maneira pessoal, específica, espontânea, *fatal*, dum artista interpretar, conceber, realizar. E ⁵³em qualquer artista, o estilo resultará muito naturalmente da sua humanidade: da sua individualidade de homem: da maneira involuntária por que os seus nervos, a sua inteligência, a sua imaginação (o santo diria o seu coração) apreendem a vida. Assim chego aonde queria: *Nenhum artista notável pode deixar de ser um homem notável*. Eis uma afirmação na qual quereria deter-me. Adivinho que o teu primeiro movimento, leitor, é torcer-lhe o nariz... (Sobretudo se és um dos nossos escritores!) Mas diz-me se o autor da *Guerra e Paz*, o das *Flores do Mal*, o do

Hamlet, o de *O Idiota*, ou quaisquer outros de quaisquer outros grandes livros – te aparecem facilmente à imaginação como homens vulgares, medíocres, ou mesmo simplesmente estimáveis, interessantes, inteligentes, aos quais fôsse arbitrariamente concedida ⁵⁴essa espécie de *prenda exterior* que em tal caso seria o dom de escrever, o talento literário! Afirmando, porém, que nenhum artista notável pode deixar de ser um homem notável, longe estou ⁵⁵de me referir à notabilidade de certos ídolos sociais, digamos: populares. Refiro-me, sim, à posse dessas qualidades *notáveis* (*tantas vezes não notadas*) que fazem com que um homem *se distinga* dos outros, *ainda que o não tenha por distinto* o quantas vezes obtuso consenso público. Curiosidade sempre inquieta, *volúvel*, ou obsessão mística *dum ideal*, *duma opinião*, *dum dogma*; capacidade de compreensão, ou faculdade de interpretação própria; independência de tôda a espécie de convenções, ou submissão *completa*, ⁵⁶*voluntária*, a uma ordem já mais ou menos *espontaneamente aceite*; ânsia de *renovação ou* exploração aprofundadora dos limites fixados... – eis algumas das *características* que podem *notabilizar* um *homem*; e que fazem os *artistas* notáveis, quando *unidas ao dom* da expressão estética. *Ora tais características, podem não ser notadas pelo público em certos homens.*⁵⁷ Nem por isso deixarão de ser notáveis tais homens, – se as possuem. Leitor extremamente gentil! Peço-te agora que *abanques* diante de mim, à mesa onde tenho os livros não só dos nossos consagrados contemporâneos, como dos mais cotados candidatos à consagração. E atrevo-me a perguntar-te: Qual *dêstes livros não poderia haver sido* escrito sem a personalidade *do autor* ser notável? Bem sei: O meu atencioso interlocutor vai *retorquir*: «Aquilino Ribeiro, Raúl Brandão...» E eu de condescender: Sim, *decerto*. Já disse que⁵⁸ também penso que Raúl Brandão e Aquilino *têm muitas páginas vivas*: as que nascem do que de mais profundo há na sua *natureza mais natural*⁵⁹. Muitas ficarão de Aquilino, – brutais, violentas, *dramáticas, pitorescas, evocativas*: anti-literárias e anti-retóricas, no sentido pejorativo que vieram a merecer êstes nobres adjectivos *literário* e *retórico*. O talento de descrever ou evocar

paisagens e cenas – talento da mestria no retalho – tem-no Aquilino em alto grau (7). E quando lha não embacia aquela certa espécie de culteranismo que tanta vez se desenvolve nas naturezas plebeias intelectualizadas, a sua sensibilidade gêmea da nossa gente fá-lo um dos nossos escritores mais originária- e originalmente nossos (8). Os instintos, os sentimentos basilares e ásperos, as forças da natureza animal do homem (aqui e além, com menos poder, alguns sentimentos ternos e algumas das aspirações do homem espiritualizado) tem-no-los descrito Aquilino com verdade e grandeza, tais como os conhece de os ver no nosso povo e em si próprio. Mas o resto... O resto é *escola regionalista*; é prurido anatoleano; é erudição ou divagação inoportunas; é *treino* de escrever; é *talento* adquirido de descrever sem *ver* nem *fazer ver*; é literatização *nem sempre feliz* da linguagem extraordinariamente *pitoresca* do povo; é conhecimento da língua e pedantismo dêsse conhecimento; é veleidade de inventar termos; é vaidade de introduzir latinismos, francezismos, arcaísmos, provincianismos; é retórica pela retórica; é literatura fradesca; é, em suma, *literatura livresca!* Num país como o nosso, onde os indivíduos às vezes mais bem dotados falham a sua obra por indolência ou indiferença (9), –

(7) – Êste excesso das belas *páginas* sôbre as belas *obras* parece característico da nossa literatura; e sobretudo, da moderna: Não é só Aquilino que fundamentadamente se nos revela aguarelista ou aguafortista poderoso... mas fragmentário. Não é só tôda a obra de Raul Brandão que se nos apresenta como uma sucessão de pedaços admiráveis, mas pedaços, – alguns tão arbitrariamente juxtapostos que fôra muito possível deslocá-los duns para outros dos seus livros. Fialho, o nosso grande Fialho, estilizador genial que os estrangeiros nos invejariam se o conhecessem (e como conhecê-lo, se por culpa do seu próprio génio verbal êle é intraduzível como o mais musical dos poetas?), – quem o não reconhece incapaz do que, num certo sentido, se chama *uma obra*? E vindo de Fialho, Aquilino ou Raúl Brandão a outros dos nossos prosadores mais recentes, não julgo que me desmintam prosadores como António Patrício, Antero de Figueiredo, Carlos Parreira, António Ferro, Almada Negreiros, etc. Propositadamente junto aqui⁶⁰ nomes de valor e gosto muito diferentes. Quererá isto dizer que ainda como artistas nos faltam aquelas qualidades de continuidade, ruminação, elaboração, persistência, que requer tôda a verdadeira *obra*? Quererá dizer que assim como na acção somos *heróis de momento*, impulsivos agindo tão explosivamente como desistindo breve, – somos no campo da produção artística génios do fragmento, inspirados do instante incapazes de prolongar o fôlego? Felizmente, tanto no campo da acção como no da produção intelectual, possuímos exemplos contrários que, por numerosos e cabais, nos desobrigam duma resposta pessimista.

(8) – Mas êsse pendor pelo culteranismo parece tambem característica nossa. Seria curioso estudá-lo através de tôda a literatura portuguesa. E não é êle, ainda, que desviriliza hoje os nossos jovens escritores, entretendo-os não com o *espírito* das novas correntes, sim com a *letra*?

(9) – É verdade que as cousas podem ser vistas por outro prisma. E não podem então deixar⁶¹ de ser desculpados⁶² êsses mesmos que ouso aqui censurar: Os escritores (ou quaisquer artistas) que entre nós se propunham realizar uma obra – precisam de contar para isso com uma vocação cega ou uma vontade heroica. Pois escrever um livro que exigiu experiência, tempo, sujeição muscular, absorvente e longa elaboração cerebral; ter depois de ir à caça do editor, do leitor, do crítico do magazim ou da gazeta; receber por êle uma miséria, ou não receber nada, ou pôr ainda dinheiro do

merece grande respeito o trabalho insistente e minucioso que esta mesma literatura representa. Mas admiração artística, não. Aquilino tem ainda mocidade e talento natural para não escorregar a esta *literatura de literato*: coisa talvez deliciosa para certos leitores de pantufas, manta no joelho, e coração cheio de zêlo contra tudo o que é diferente, inquietante, novo...,⁶⁶ demasiado superior. Por obra e graça dos belos instintos vivos de Aquilino, os seus livros não eram para êste público. Infelizmente, há já nos seus livros muito do que êste público saboreia. As nossas casas editoras, a nossa maioria dos que lêem, os nossos críticos – salvo sempre as raras exceções – tomam um particular interêsse (digamos mesmo: um interêsse pessoal)⁶⁷ por encarrilar os artistas no *bom caminho*. Quem poderá deixar de louvar intenções tão filantrópicas? A dúvida está em no que será *bom* ou *mau*. Porque êles chamam *bom caminho* ao do seu susto, do seu interêsse e da sua mediocridade. Assim, pobres dos artistas doentes a quem⁶⁸ vão deixar cartões de visita! Depois dos cartões de visita, instalar-se-lhes hão à cabeceira. E a trôco de não sei que prato de lentilhas, roubar-lhes hão gota a gota o que um artista tem de mais precioso: A sua virilidade, a sua independência, a sua alegria de criar (10).

Se de Aquilino passarmos a Raúl Brandão, veremos esboçar-se idêntico fenómeno: É na primeira *História dum Palhaço*, *A Farça* e no *Húmus* (título excelente para tôda a sua obra)⁶⁹ que o temperamento originalíssimo do escritor se revela. Junto-lhes *O Doido e a Morte* – que é uma afirmação de génio (11). Tudo o que Raúl Brandão é, e o é sincera-, profunda-, espontânea-, virginalmente, está nesses livros exasperados de grotesco e dramático. A nossa literatura tão pobre de imaginação psicológica tem neles algumas páginas únicas de introspecção. E a par

seu bolso; e por fim⁶³ sofrer calúnias, invejas, incompreensões, tolices, – tudo baba que tende a sujar tanto mais um nome quanto mais esse nome tende a elevar-se – é duro! e mais duro se o pobre do homem tem de ter ainda energias para uma profissão que lhe garanta o pão de cada dia; o que só evitará sendo rico. Estou em crer que, por si só,⁶⁴ nenhuma vontade heroica, atingiria⁶⁵ tanto: O que é é que a vocação do escritor e a sua correlativa vaidade são poderosíssimas.

(10) – Noutra parte se desenvolve um pouco êste escorço da fisionomia literária de Aquilino.

(11) – Num país mais cioso das suas verdadeiras riquezas (mas para que existe um teatro que se chama Nacional?) essa página superior seria já uma das joias do nosso repertório clássico. Entre nós, pôr em cena *O Doido e a Morte* é uma simples extravagância! Como desculpa destas e outras, queixam-se actores, autores e empresários do gôsto do público. Está certo: o nosso público tem mau gôsto. Mas também como o não teria, – se lho cultivam?

disso o estilo febril e cortante, o poder da evocação alucinatória, o dom da caricatura emocionante, a graça poética, – singularizam-nos como das obras mais pessoais de toda a prosa portuguesa. Depois... há o êxito. Os nossos escritores parece não quererem compreender que a gloria tardia é a mais justa: porque ordinariamente, resulta duma lenta imposição das *élites* (12) às multidões. Não o compreendendo, não o querendo ou não o podendo compreender, ignoram (ou é como se o ignorassem) que o único meio de se manterem à sua altura é conservarem e defenderem, alargando-os quanto possível, as suas mais espontâneas características: essas mesmas que, por superiores, só tarde foram não digo já compreendidas, digo antes perdoadas e quando muito aceites. Eis como o sucesso parece arrastar os nossos artistas numa rampa de pequeninas hipocrisias, de pequeninas cobardias, de pequeninas condescendências, as quais podem vir a ser a morte do que êles, artistas, possuíam de mais vivo. Já compreendeste, leitor arguto, que estou a pensar em alguns dos últimos livros ou páginas de Raúl Brandão. Perguntar-me-ás agora: «Mas involuntária-, inconscientemente, não exiges tu que os nossos escritores se repitam?» Não, leitor caríssimo. Disse já que as características de cada um devem ser não só conservadas e defendidas mas ainda alargadas tanto quanto possível. E no próximo parágrafo tentarei explicar melhor o meu pensamento.

Se de Aquilino ou Raúl Brandão passarmos aos seus vagos discípulos, o caso só pode aparecer mais feio: Conscientemente ou não, êstes imitar-lhes-ão defeitos e qualidades. Mas as reais boas qualidades de Brandão ou Aquilino reaparecerão caricaturadas, ridicularizadas, grotescas, nos seus imitadores. E os seus defeitos ou qualidades negativas não só reaparecerão agravados como, o que é pior, vazios daquele paradoxal expressionismo que às vezes torna quási

(12) – A palavra é antipática: tem-na estragado por aí muito cabotino. Que remédio, no entanto, senão empregá-la de quando em quando? Enquanto artista, todo o artista é uma natureza aristocrática. Inútil pretender que o grande público o entenda de golpe. O dom intuitivo das multidões ante as obras superiores de sensibilidade e pensamento – é uma hipocrisia ou uma utopia: A multidão lerá com o mesmo enternecimento *A Rosa do Adro* e o *Amor de Perdição*, *Os Miseráveis* e a *Guerra e Paz*. Com o mesmo? Talvez não. Talvez se⁷⁰ comova mais com *A Rosa do Adro* e *Os Miseráveis* que com o *Amor de Perdição* e *Guerra e Paz*. Isto enternece-me enquanto homem, repugna-me enquanto crítico ou artista. Objectar-me-ão que me refiro a um grande público pouco acima do analfabeto. Mas escolham outros exemplos para um grande público mais culto – observar-se-á na mesma o essencial do que afirmo.

tocantes, quási simpáticos, ousarei dizer quási preciosos?, certos defeitos *em primeira mão*. Outros prosadores nossos há, afastados de Raúl Brandão ou Aquilino, que vários grupos mais ou menos arrebatados por interêsses alheios à arte exalçam à categoria de Mestres. Ora sublinhando em Raúl Brandão e Aquilino fraquezas⁷¹ não só características deles como de quási tôda a nossa literatura, pensei que é preferível atacar os maiores. Se dêsses baixarmos aos de segundo plano, o exemplo será mais evidente, mais manifesto, mas menos impressionante. Mais evidente, sim: Releia-se Manuel Ribeiro, Antero de Figueiredo, Vila Moura, Souza Costa, João Grave, outros e outros (13)⁷². Então se verá em plena luz (que nem tôdas as retinas aceitarão...) como a magna parte da nossa literatura contemporânea é pobre: pobre de personalidade, de humanidade, de universalidade, de fôrça íntima, – de correspondência com o nosso século! Sabes bem, leitor, que estamos num século torturado e rico, perante o qual êstes nossos livrinhos sem amplitão nem profundidade fazem tão tímida figura... Sabes que já não é com arabescos inúteis; com beneditinos cuidados em fazer prosa; com virtuosismos, artimanhas e truques meramente literários; com ensaiosinhos ou rapapés às crenças políticas, religiosas e morais de quem lê – que se pode ter direito à admiração dos outros: que se chega a ser considerado artista a sério!

Só tenho falado de prosadores, e duns certos. Urge também castigar (perdõem-me o insuportável pedantismo da expressão!: Não sou eu que castigo) urge também castigar alguns dos nossos grandes poetas (e, através dêsses, outros igualmente grandes ou menores), embora êles sejam o melhor da nossa literatura. Urge dizer que Pascoais é um grande poeta, um dos nossos⁷³ grandes poetas de todos os tempos, um dos grandes poetas da humanidade, – quando simplesmente escuta o seu génio: quando se não propõe chefiar uma escola, ou *expor e demonstrar* o Saudosismo fazendo versos. Aquela Saüdade filha da Lembrança e do Desejo, corpo de Venus e alma de Virgem Maria, fruta de Pan nos lábios⁷⁴ de Jesus, deixa de ser a musa suprema que é do poeta, sua amante livre e libertadora, divisa genial, espontânea, da sua alma de claridades e nevoeiros, – quando o poeta a regista *Madame Pascoais* cozinhando a todos os lusíadas o seu *pot-au-feu* poético... Urge dizer como Eugénio de Castro ergueu uma obra independente, inovadora e renovadora, quando publicava livros que se não vendiam; quando era um poeta

«futurista»; isto é: mais confiante nos juízos do futuro (e o futuro deu-lhe razão) que nos da morna vulgaridade que o cercava. Urge dizer que Lopes Vieira era um poeta delicado e forte, verdadeiramente português, antes da vaga nacionalista lhe ter incutido o lastimável *propósito de ser português*; antes de certo meio semi-mundano, semi-político, semi-literário (e nada mais apto a castrar um poeta do que êsses ambientes *semi*) o ter efeminado a ponto de êle quasi conseguir parodiar a sua própria graça tão pessoal. Urge dizer como Correia de Oliveira tem frescura, emoção, naturalidade, quando se não condena a versificar folhetos em série; quando o assunto, a seqüência, o plano e a intenção dos seus livros não são demasiado antecipadamente traçados. Urge dizer, em suma, como tantos dos nossos jovens poetas fatalmente espontam as próprias asas, pela sua absurda e timorata inclinação a preferirem a sombra do tecto alheio à do seu.

93

E condenada assim a parte menos viva da obra dos nossos poetas, dever-se-ia ainda fazer a seu respeito o que esboçarei a respeito de Aquilino e Raúl Brandão: **Mostrar** como até na parte mais viva da sua obra, êles se recusam a acompanhar o enriquecimento da inteligência e da sensibilidade facilitado pela eclosão da arte moderna. Há hoje uma arte gerada na dor, no sonho, na inquietação, na alegria da luta, – que a maioria dos nossos poetas consagrados *ainda não toma a sério*; e cujo conhecimento lhes seria fecundo, pois lhes ampliaria a personalidade sem lhes exigir, como êles julgam, abdicção ou renegação algumas. Acabo de aflorar um ponto essencial: porque o poder de eternidade duma obra depende sobretudo da riqueza de sensibilidade, inteligência e personalidade do seu autor. Passemos, pois, ao parágrafo seguinte.

5

Continuação. Elucidações. A inteligência e a sensibilidade na nossa literatura. Hoje e Sempre.

E vou responder-te agora, amabilíssimo leitor: Poder-se-ia depreender de algumas sugestões do meu parágrafo⁷⁵ antecedente que termino afinal por exigir estaticismo. E não é isso: Pretendendo que Raúl Brandão ou Aquilino decaíram por se não manterem os de seus

primeiros livros – pensava sobretudo que êsses primeiros livros eram belíssimas promessas que êles não souberam exceder... nem cumprir. E em qualquer caso de modo algum quis afirmar que se deveriam imobilizar, estarrecer, mecanizar numa *maneira*. Pelo contrário: Disso os acusava eu acusando-os de continuar a usar a *letra* do que já neles não vivia como *espírito*. O que um artista deve manter contra tudo e contra todos (não venho afirmando outra coisa) é a força jovem do seu temperamento, a sua capacidade própria de interpretação, a sinceridade profunda da sua arte, em suma: a sua personalidade original. Mas ainda isso não basta: Em arte, e sobretudo hoje, não basta haver-se afirmado uma personalidade e mantê-la. É preciso ainda que tal personalidade seja suficientemente rica para que interesse continuamente. É preciso que tenha a possibilidade e a ânsia de se renovar, de se ampliar, de se aprofundar. Quando não, bastaria que um escritor escrevesse um livro, êsse mesmo talvez dispensável: aquêle em que a sua pequena personalidade se afirmaria. Para que escrever outros livros, nada mais tendo a dizer-nos? Ora *pequena personalidade*, todos a temos: O meu vizinho *a*, o meu vizinho *b* e eu não vemos igualmente a árvore que floresce diante da nossa janela, não ouvimos igualmente o passarinho que nela canta. Mas entre o meu modo⁷⁶ de ver a árvore ou ouvir o passarinho e o modo de ver aquela ou ouvir êste dum S. Francisco de Assiz, por exemplo, a distância é muito maior que entre o meu modo de ver ou ouvir e o modo de ver ou ouvir do meu vizinho *a*. Em arte, as *pequenas personalidades* não contam; as pequenas diferenças não marcam. Estamos num século torturado, forte e rico: Um século que só não repele os que têm coisas a dizer-lhe, e enquanto as têm. Eis como para se erguer, hoje, uma *Obra à altura do século*, não basta que um artista como Aquilino saiba redigir poderosamente certas cenas dramáticas e pintar os instintos primários. Não basta, mesmo, que um artista como Raúl Brandão visionarie fantásticamente certos ambientes, seja ventríloco dos seus tipos grotescos e possua o dom da vida interior. Aquilino Ribeiro e Raúl Brandão (e referindo-me a êstes refiro-me a quási todos os outros) falham de intelectualidade que os complete, lhes prolongue a sensibilidade e lhes dê probabi[lidades⁷⁷ de

desdobramento [(13)]⁷⁸. Mais do que nunca, hoje, toda a Obra de Arte superior revela não só um temperamento superior como uma inteligência superior. Bem sei que também é de hoje] um interesse muito vivo pelas manifestações mais primitivas da arte. E quem não compreen-

Aparato genético

- ¹ as <Artes>[artes] chamasse
- ² idêntica à <duma>[↑ produzida por uma] bela estátua, <d>um belo livro, <d>um belo filme, <d>uma sinfonia, <d>um bailado
- ³ um pouco <êste>[↑ o mesmo] ponto de vista
- ⁴ no ensaio <que segue:>[↑ adiante publicado:] *Divagação*
- ⁵ da <Arte>[↑ arte] como arte <é apenas> não é senão
- ⁶ da <Arte>[↑ arte] como arte
- ⁷ da <Arte>[↑ arte] como arte
- ⁸ A literatura é <Arte>[↑ arte] como
- ⁹ A <Arte>[↑ arte] é
- ¹⁰ e não <é o> original.
- ¹¹ – Aceitando <nós> tais
- ¹² em que[,] [↑ no fundo, o que] o pseudo-crítico
- ¹³ censura ao artista [↑ é exactamente] o êle <ter> recria<do>/r\ o mundo

95

(13) [...] ⁷⁹gência e a sensibilidade caminham tão de par e passo que a uma sensibilidade rica corresponde uma inteligência rica, a uma inteligência ampla uma sensibilidade ampla. As obras dêste ou daquele autor é que podem de preferência exteriorizar o poder da razão ou o da intuição, o poder da sensibilidade ou o da intelectualidade. Certo é que alguns homens nos parecem por vezes revelar uma aguda sensibilidade e uma inteligência média, ou vice-versa. Começo, por mim, a desconfiar da profundidade e ⁸⁰amplidão de sensibilidade dos cuja inteligência é medíocre, ou da amplidão e ⁸¹profundidade de inteligência dos cuja sensibilidade não ultrapassa a média. Naquilo a que é mais sensível um Aquilino Ribeiro ou no em que se revela mais funda a intuição dum Raúl Brandão, – não demonstram também um e outro inteligência? E se a inteligência dum e doutro nos aparece, por vezes, limitada, – não é certo que a sua sensibilidade se afirma igualmente a dentro de limites estreitos? Abrangesse a sua sensibilidade um campo mais largo, e é bem possível que simultaneamente os seus livros ganhassem em profundidade e extensão de análise, em variedade de pontos

- ¹⁴ através de si <próprio, em vez (fôra essa a obscura pretensão de tais *críticos*) de o ter re-criado através da personalidade dêle, crítico. Mas é claro que tal crítico *não chega a ver* que é isto o que, no fundo, censura ao artista.>[↑ próprio: coisa que, como artista não <podia deixar de ter feito.> poderia deixar de fazer.]
- ¹⁵ Ora é <em nome>[↑ partindo] destas noções
- ¹⁶ que <princiarei por criticar>[↑ considerarei] os
- ¹⁷ <Dentre>[↑ E dentre] os cultores
- ¹⁸ dessa literatura, <escolherei dois em parte excepcionais>[↓ focarei em particular os dois
↑ maiores prosadores]
- ¹⁹ Raul <Brandão> Brandão
- ²⁰ da <Arte>[↑ arte] enquanto
- ²¹ em nós <uma>[↑ essa] comoção <muito>[↑ tão] especial
- ²² são [↑ puros] artistas <puros> pelo
- ²³ livros<!>/. \ *riscado o traço vertical do ponto de exclamação.*
- ²⁴ – <hão-de,>[↑ deverão,] forçosamente,
- ²⁵ assim <uma> obra
- ²⁶ importa é <a hu> o poder de humanidade
- ²⁷ e <de> comunicação
- ²⁸ enquanto <obra de> arte
- ²⁹ sob o ponto de vista que <nos> por agora nos interessa:
- ³⁰ *No fundo da página, Régio traça a linha divisória entre o texto e a nota, mas o espaço destinado à nota (cinco linhas) fica em branco.*
- ³¹ mais ou menos conscientemente [↑ assim] considerados[.] <assim.>
- ³² mais bela for <essa> a obra.
- ³³ não sei que interesse em [↑ ainda] se emmaranhar <mais ainda> a já difícil
- ³⁴ etc, <perfeitamente esquecidos> encaram

- ³⁵ para se não supor que <seja>[↑ vá ser] eu quem o negue.
- ³⁶ uma <razão>[↑ finalidade] insuficiente.
- ³⁷ não precise [↑ de] sujeitar-se
- ³⁸ criadores<.>/;\ <Nem mais facilmente>[↑ <Nem> nem] entendem
- ³⁹ <E> <n>/N\ não atingem[,] <que uma obra de arte possa erguer problemas de tôda a casta, chegar mesmo a propor-lhes soluções, sem, na essência e em verdade, visar chegar a resolver senão um problema de ordem estética>[↑ em suma, esta ver- ↓ dade simples: Que qualquer obra de arte pode erguer problemas de tôda a casta; pode mesmo ir ao ponto de lhes propor soluções; mas não pode, como obra de arte, chegar a resolver senão um problema de ordem estética.] *O início do novo período é acrescentado na entrelinha superior do período riscado, no fim da p. 13 (ct. 354.13), enquanto o resto do período é escrito na p. 14 (ct. 354.14), logo debaixo das últimas duas linhas do período riscado. Portanto, a alteração ocorre na sequência da passagem a limpo do texto e não num momento posterior de releitura.*
- ⁴⁰ pode um livro ser <uma> verdadeira <obra de> arte:
- ⁴¹ possua uma individualidade artística <poderosa, capaz de>[↑ apta a] remediar
- ⁴² tão implacável <quão>[↑ quão] subtil
- ⁴³ remoem <por vezes> contra
- ⁴⁴ Não <vêm,>[↑ percebem,] os coitados,
- ⁴⁵ porque ninguém <lho diz>[↑ lho mostra])
- ⁴⁶ são nos outros<,> [(Nos grandes, nos verdadeiros<,>)/\ um meio”
- ⁴⁷ – <tudo,>[↑ muita coisa,] em suma,
- ⁴⁸ própria, <e> conseqüentemente
- ⁴⁹ chamamos <a> realidade

- ⁵⁰ de tudo [↑ não] depende <dos dados que a>[↑ senão de] nós próprios[.] <forneçemos.>
*Estas alterações foram aplicadas a tinta azul, portanto num momento posterior de
 revisão do texto.*
- ⁵¹ são, <porque>[↑ pois] se não sabe *Alteração a tinta azul, ocorrida portanto num
 momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵² a realidade, <o homem, as cousas>[↑ as cousas, os sêres] *Alteração a tinta azul,
 ocorrida portanto num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵³ E <essa individualidade artística – o seu estilo –>[↑ em qualquer artista, o estilo]
 <s>/r\e<râ>sultará muito
- ⁵⁴ concedida <(como o pode ser uma coroa a uma cabeça que tanto houvesse nascido para
 uma coroa como para um *palhinhas*)> essa *Alteração a tinta azul, ocorrida portanto
 num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵⁵ um homem notável, <estou longe>[↑ longe estou] de me referir *Alteração a tinta azul,
 ocorrida portanto num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵⁶ submissão completa, <lírica,> voluntária,
- ⁵⁷ em certos homens[.] <de vida retirada.> *Alteração a tinta azul, ocorrida portanto num
 momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵⁸ Sim, decerto. <Como já disse,>[↑ Já disse que] também *Alteração a tinta azul, ocorrida
 portanto num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁵⁹ na sua <personalidade autêntica>[↑ *natureza mais natural*]. *Alteração a tinta azul,
 ocorrida portanto num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁶⁰ junto [↑ aqui] nomes *Alteração a tinta azul, ocorrida portanto num momento posterior
 de revisão do texto.*
- ⁶¹ E <então> não podem [↑ então] deixar de ser *Alteração a tinta azul, ocorrida portanto
 num momento posterior de revisão do texto.*
- ⁶² deixar de ser <acusados>[↑ desculpados] êsses mesmos

- ⁶³ e por fim <ter ainda de> sofrer
- ⁶⁴ por si <ne>[↑ só,] nenhuma *A sílaba riscada é o provável início da palavra escrita a seguir.*
- ⁶⁵ nenhuma vontade heroica, <por si só, conseguiria>[↑ atingiria] tanto:
- ⁶⁶ novo... <e>[,] demasiado superior.
- ⁶⁷ tomam um particular interesse<, > [(]digamos mesmo: um interêsse pessoal<, >)\ por
- ⁶⁸ a quem </ *lhes/> vão deixar
- ⁶⁹ para tôda <a>[↑ a sua] obra[)] <de Raúl Brandão> que
- ⁷⁰ Talvez <de>[↑ se] comova
- ⁷¹ Ora sublinhando em Raúl Brandão e Aquilino <deficências> fraquezas não só
- ⁷² Régio escreve o número que remete para a nota de rodapé, deixa espaço na parte inferior da página, mas não chega a escrever a nota.
- ⁷³ um dos [↑ nossos] grandes poetas
- ⁷⁴ fruta de Pan <com coração>[↑ nos lábios] de Jesus,
- ⁷⁵ *A página que no espólio recebeu a cota 319.3 mostra uma primeira tentativa, interrompida, de redação do texto que aparece na p. 354.32. De facto, depois de acabar a página anterior (354.31) escrevendo: Poder-se-ia depreender de algumas sugestões do meu pa- Régio deve ter continuado a escrever na p. 319.3, em que aparece: rágrafo antecedente que <eu> termino afinal por exigir estaticismo. E não é isso: Pretendendo que Raúl Brandão ou Aquilino decaíram por se não manterem os dos seus primeiros livros – de modo algum quero afirmar que se deveriam imobilizar, estarrecer, mecanizar na sua maneira.*
- Insatisfeito, deve ter recommçado a página noutra suporte (a p. 354.32), em que copiou o mesmo texto até ao travessão (com uma pequena alteração, dos seus > de seus), alterando a parte final da frase.*

⁷⁶ Mas entre <a minha m> o meu modo de ver *Riscado o provável início de a minha maneira.*

⁷⁷ *O segmento textual entre colchetes é transcrito da versão do ensaio publicada na presença em 1928 e corresponde à lacuna de uma página no testemunho, a pesar da aparente continuidade da citação. Tendo em conta a brevidade do hiato textual, é verosímil conjecturar que a maior parte da página fosse ocupada pela longa nota de rodapé, de que a p. 354.34 mostra a continuação, que também ocupa a grande maioria da página e que não se conclui nela.*

⁷⁸ *A colocação no texto do número que remete para a nota de rodapé é puramente conjectural, encontrando-se este na página que falta.*

⁷⁹ *Pelo que se explicou na nota 77, é verosímil presumir que a parte inicial faltante da nota autoral corresponda a uma porção textual bastante longa.*

⁸⁰ da profundidade e <da> amplidão

⁸¹ da amplidão e <da> profundidade

Enrico Martines
Università di Parma
Centro de Estudos Regianos

**Do *Ignoto Deo* à *Sarça Ardente*:
o complexo jogo de encontros e desencontros com Deus¹**

“...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!”²
José Régio

O presente trabalho, intitulado “Do *Ignoto Deo* à *Sarça Ardente*: o complexo jogo de encontros e desencontros com Deus”, pretende ser um convite à reflexão do tipo de relação que José Régio estabelecia com Deus, através do estudo de dois dos seus poemas: “IGNOTO DEO” e “Sarça Ardente”, que foram criteriosamente selecionados no seio da vasta obra literária do escritor vila-condense José Régio. Redigidos em diferentes fases da sua vida, demonstram as interrogações que o ser humano coloca perante o sentido da própria vida e da existência do ser divino.

O primeiro - “IGNOTO DEO” - é um soneto que faz parte do livro de poesia *Biografia*, cuja primeira edição data do ano de 1929; o outro - “Sarça Ardente” - é um longo poema que integra o livro de poesia *As Encruzilhadas de Deus*, de 1936.

A partir de uma análise sob o ponto de vista da génese textual sobre estas duas composições poéticas, trilharemos caminho sob o olhar do poeta que nasceu “do amor que há entre Deus e o Diabo”, pretendendo demonstrar a postura do escritor para com o Transcendente bem como deslindar o tipo de relação que mantinha com o ser divino.

Descobrir na complexidade da obra de José Régio a sua faceta religiosa é um desafio permanentemente colocado e sempre inacabado. Permite-nos descobrir um pouco mais do homem, do criador, das suas inquietações, do seu percurso de vida. Percorrer a *Confissão dum Homem Religioso, Mas Deus é Grande, As Encruzilhadas de Deus, Poemas de Deus e do Diabo, A Chaga do Lado* e tantas outras das suas obras é fundamental para percecionarmos o “menino adolescente que aceitava verdades familiares e

¹ Tema desenvolvido em Dissertação de Mestrado.

² José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 394.

tradicional”, e o “homem esmagado entre Deus e o Diabo”, mas também o homem que afirma: “... E nos silêncios do meu verso, / Fala tu! Voz Suprema do Universo.”³

“O Conflito (...) é entre duas partes do homem, a sua parte divina e a sua parte demoníaca. Deus e o Diabo seriam dois Deuses se ambos fossem realidades absolutas. Deus é para mim uma realidade absoluta. O Diabo é uma espécie de aparência que tem muito de poder sobre o homem, (...) é um mito que representa as forças do Mal, tudo aquilo que se possa opor a Deus, à Santidade...”⁴

102

Remetendo a nossa atenção para a passagem, de 2 de fevereiro de 1966 de *Páginas do Diário Íntimo* de José Régio, que serve de epígrafe a esta reflexão, podemos constatar que a problemática Deus nunca abandonou o escritor desde a sua juventude (tendo mesmo começado antes, na adolescência). E já numa fase madura da sua vida, verificámos que a reflexão sobre essa temática continua intensa, dado que se encontra, neste período, a escrever a sua *Confissão dum Homem Religioso*.

No plano do pensamento apresenta-selhe “como impossível e inaceitável a hipótese da existência de ‘um Deus pessoal em quem se pudesse confiar’”,⁵ todavia persistia em acreditar em tudo isso que a sua razão recusava, não podendo, por isso, deixar de se lembrar e de falar de Deus como de uma entidade a quem o seu destino se achava indissolúvel e radicalmente ligado e para a união com a qual a tendência ou impulso místico da sua alma o impelia. Régio nunca deixou de refletir sobre Deus e a religião, em confronto com a figura de Jesus, cuja divindade, contudo, recusava. E tenta-se a escrever o poema “IGNOTO DEO”. Ora, que ideia ou intuição de Deus estava subjacente a esta crença sempre ameaçada pela dúvida ou pela descrença? Que Deus era esse a que expressamente se referem os títulos de três - *Poemas de Deus e do Diabo, As Encruzilhadas de Deus, Mas Deus é Grande* - das suas mais significativas recolhas poéticas e com que a sua humanidade se confrontava?⁶

³ José Régio, “Sarça Ardente” in *As Encruzilhadas de Deus* (Vila do Conde: CER – Centro de Estudos Regianos, Edição Fac-similada, 2006).

⁴ José Régio, Excerto da entrevista dada à RTP, em 1968.

⁵ António Braz Teixeira, “A ideia de Deus e a religião em José Régio”, Revista *Estudos Regianos* 12-13 (Vila do Conde: CER – Centro de Estudos Regianos, junho-dezembro 2004), p. 45.

⁶ Cf. António Braz Teixeira, “A ideia de Deus e a religião em José Régio”, pp. 45-52.

“Na realidade, José Régio nunca teve que escolher entre uma realidade concebida como imanente e outra à qual só a transcendência confere existência e sentido. Toda a sua vida foi, consciente, difícil e quase jubilosamente, até à provocação de si mesmo e dos outros, um homem religioso.”⁷

O facto de Régio ser constantemente arrastado por dúvidas, com os consequentes períodos de frieza ou indiferença para com a religião, condu-lo a um labirinto onde o poeta trava inúmeras batalhas tentando encontrar uma resposta. É neste momento que a fé dá com mais frequência lugar à razão. Mas a razão não atinge o que está para além dela e, apesar de o poeta ter ouvido e sentido as solicitações de Deus, continuou-se “... Em confusões, em dúvida, em descrença...”. Realmente é este o período que poderá ser considerado o mais crítico da religiosidade de Régio. Contudo, mesmo aqui, ele nunca nega abertamente a existência de Deus. Mas em que Deus acreditava José Régio?

103

Charles Taylor⁸, na sua obra *A Era Secular*⁹, reflete sobre esta mesma temática ressaltando que Deus não é um tema consensual. Múltiplas são as interrogações que o ser humano, como *animal religious* que é, levanta sobre a sua existência, sobre o sentido da vida e sobre o que está para lá do visível, procurando encontrar respostas. Sendo esta procura uma questão humana de carácter universal.

Não obstante esta ausente presença ou ausência presente do divino, é natural que nos sintamos oprimidos “pelo silêncio de Deus e pela sensação do afastamento divino.”¹⁰ Nada remete tanto para Deus como a experiência da sua ausência. Só assim apreendemos o sentido da busca religiosa.

⁷ Eduardo Lourenço, “As confissões incompletas ou a religião de RÉGIO”, Revista *Estudos Regianos* 22-23 (Vila do Conde: CER – Centro de Estudos Regianos, janeiro 2016-dezembro 2017), p. 45.

⁸ Charles Taylor é um filósofo contemporâneo, nascido a 5 de novembro de 1931 na cidade de Montreal, no Canadá.

⁹ Charles Taylor, *A Era Secular*, Lisboa: Instituto Piaget, 2012.

¹⁰ Tomás Halík, *Paciência com Deus*, Prior Velho: Paulinas Editora, 4.^a edição, 2016, p. 15.

“Do seu conflito interior deixou Régio¹¹ longo espectro na obra poética, de fundo vinco confessional e autobiográfico.”¹² Desde os *Poemas de Deus e do Diabo*, passando por tantas outras composições poéticas, até à *Confissão dum Homem Religioso*, o leitor depara-se com a (quase obsessiva) temática religiosa.

Como místico, que se julgava e assumia, carecia da presença de um Deus com “uma personalidade, uma existência concreta, uma transcendência viva.”¹³

“‘Preciso de Deus! Nasci para Deus!’ gritava às vezes comigo ‘mas não alcanço a graça...’ E ao mesmo tempo que me parecia inegável tal necessidade de Deus – não era tão premente que a ausência de Deus [o silêncio de Deus] me não deixasse ir suportando a vida com relativa facilidade, às vezes com grata satisfação.”¹⁴

O poeta precisa de Deus. Em *Confissão dum Homem Religioso* ele interroga-se: “Mas que Deus? Quem era esse Deus? O que era esse Deus?”¹⁵ Para responder logo de seguida: “...um Deus com realidade concreta e personalidade definida embora indefinível pelos humanos.”¹⁶ E confirma que “Deus está muito próximo de nós. De mim.”¹⁷

Era de facto um problema que o perseguia (“Deus voltava a perseguir-me”) e sobre o qual reflete, essencialmente, no capítulo “Os graus de Deus” na obra póstuma *Confissão dum Homem Religioso* e na sua obra poética. É através da sua poesia que melhor contactamos com este sentimento de Deus que alimentava José Régio, que no final da vida declara:

“Os que falam da Religião como da alienação suprema – não podem compreender de quantas alienações ela nos liberta.”¹⁸

¹¹ José Régio, um dos grandes nomes da literatura portuguesa do século XX, refletiu dolorosamente, ao longo da sua vida, sobre o sentido da vida e sobre a existência divina. O conflito interior com que se debatia, deu origem a diversas obras: *Poemas de Deus e do Diabo*, *Biografia*, *As Encruzilhadas de Deus*, *A Chaga do Lado*, *Jogo da Cabra Cega*, *Jacob e o Anjo*, *Páginas do Diário Íntimo*, *Confissão dum Homem Religioso*, entre outras. Ao falarmos de José Régio, não podemos deixar de referir o seu gosto pelo colecionismo, nomeadamente no que concerne a peças de arte sacra; ao prazer que tinha em dar longos passeios; o alívio que sentia ao desenhar.

¹² João Francisco Marques, “Para uma reflexão sobre Régio, homem religioso”, Revista *Estudos Regianos* 8-9 (Vila do Conde: CER - Centro de Estudos Regianos, junho-dezembro 2001), p. 75.

¹³ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001), p. 121.

¹⁴ *Ibidem*, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*, p. 121.

¹⁶ *Ibidem*, p. 122.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

¹⁸ *Ibidem*, p. 234.



Capa da 1.ª edição de *Biografia*, de 1929.

Biografia, livro de sonetos publicado no ano de 1929, em Coimbra, apresenta, na capa, um desenho do irmão Julio.¹⁹ O título contém em si mesmo, segundo Diana Pimentel, uma aporia, ou seja, “a da presença de si a si mesmo, a da presença do sujeito face à imagem de si.”²⁰ Uma obra aberta que vai sendo completada ao longo da vida, como se verificou com a inclusão de composições no decorrer da edições, que foram saindo durante a vida do autor. Apesar da extensão, não significa que a intenção de José Régio fosse a de reunir, em *Biografia*, todos os seus sonetos. Muitas das suas composições, aliás, chegaram até nós através de publicações avulsas em periódicos e outras colaborações. Além disso, não podemos deixar de referir que, raras vezes, encontramos alguns dos poemas de *Biografia* publicados em outros volumes de poesia. Os sonetos que compõem *Biografia* foram redigidos no decorrer dos anos 20, período em que se encontrava em Coimbra. Esta foi sem dúvida, em termos de criação artística, uma época áurea para o poeta. Com este livro, Régio quer demarcar-se dos demais pela

¹⁹ Júlio Maria dos Reis Pereira (1902-1981), irmão de José Régio, exercia a profissão de engenheiro civil, tendo sido também um conhecido pintor, assinando os seus quadros como “Julio” (sem acento gráfico), e poeta, usando o pseudónimo literário de “Saúl Dias”. Por isso, muitos são os que se referem a ele como “Julio/Saúl Dias”.

²⁰ Diana Pimentel, “Biografia: ausente de si”, *Boletim Estudos Regianos* 2 (Vila do Conde: CER - Centro de Estudos Regianos, junho 1998), p. 70.

diferença da concepção gráfica e estética, pela abordagem dos temas, pela irreverência e extravagância.

O poema “IGNOTO DEO” foi incluído na terceira edição de *Biografia*, em 1952, edição revista e aumentada, com seis ilustrações de Julio.

IGNOTO DEO

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 nos 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,

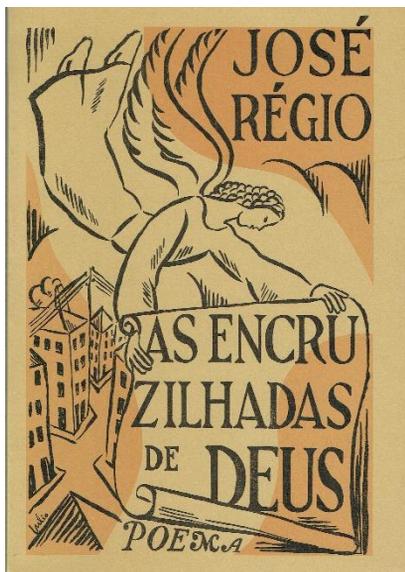
Desisti de Te achar no quer que seja,
De Te dar nome, rosto, culto, ou igreja...
— Tu é que não desistirás de mim!

José Régio, *Biografia* (3.^a ed.,1952).

Estamos perante um soneto (composição poética constituída por catorze versos, distribuídos por duas quadras e dois tercetos) no qual o sujeito poético reconhece as suas limitações perante esse Outro do qual desistiu de saber o nome (“Desisti de saber qual é Teu nome”). Assim, o leitor compreende a expressão que nomeia o soneto: *ignoto deo*. Expressão latina que significa, literalmente, deus desconhecido.

Um deus desconhecido com o qual ele se debate e se confronta; um deus desconhecido do qual necessita, mas que desejaria rejeitar; um deus desconhecido sem o qual não pode viver e cuja presença é (quase) insuportável; um deus desconhecido, que o sujeito poético sabe e sente sempre presente, pois esse *ignoto deo* não desistirá dele (“— Tu é que não desistirás de mim!”).

Os anos 20 foram frutíferos no que respeita à construção da sua obra literária. O autor de *Poemas de Deus e do Diabo* continuou a explorar os temas de cariz religioso, voltando o sentido da reflexão e do questionamento ora para si ora para o Outro (“Se tens ou não tens nome que Te demos”). É uma busca constante desse Deus, que ele sabe que existe “na voz com que te chamo”. Podemos aceitar que Régio fez um caminho de descoberta com Deus e consigo próprio. Uma viagem imaginária, interior, espelhada através da sua obra literária. Desde os primeiros textos publicados, redigidos em tenra idade, até aos últimos escritos, publicados postumamente, o leitor dá-se conta da evolução de pensamento, do amadurecimento do escritor. Amadurecimento não apenas em termos físicos, mas sobretudo em termos de ideias e conceitos, que o Poeta deixou a refojar, tomando a liberdade de utilizar um termo culinário, para ficar com mais sabor.



Capa da 1.ª edição de *As Encruzilhadas de Deus*, de 1936.

A primeira edição de *As Encruzilhadas de Deus* foi publicada em 1936, pelas Edições Presença-Atlântida, tem na capa um desenho de Julio. Insere-se, juntamente com *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e *Mas Deus é Grande* (1945), na poesia de dimensão religiosa e dramática, contribuindo para a procura de um Deus que José Régio não conhece: *o ignoto deo*.

É desde logo recebido como um grande clássico da poesia portuguesa. “Dele dirá Rodrigues Lapa (26-4-1936)²¹ que Régio ‘atinge neste livro, *As Encruzilhadas de Deus*, uma angustiosa e dramática plenitude’ (...), [em] ‘que não faltam no entanto palpitações humaníssimas’.”²² O próprio título transmite ao leitor a angustiosa busca pelas encruzilhadas, pelos caminhos cruzados, de um Deus ignoto, do qual pouco se sabe, mas sem o qual o Poeta não sabe viver. Ele tem necessidade de Deus e transmite-o através, não só da sua escrita, como também através do desenho, o qual oportunamente abordaremos.

As Encruzilhadas de Deus de José Régio, coletânea publicada em 1936, é composta por quatro “livros”. Três deles vêm indicados pelo respetivo ordinal: “Livro Primeiro”, “Livro Segundo” e “Livro Terceiro”. O quarto contraria o padrão, tendo como título “Último Livro” e é totalmente ocupado por um único e longo poema, “Sarça ardente”. A intenção de José Régio parece óbvia: que vejamos o ponto culminante do livro, isto é, “toda a relação do poeta com Aquele de cujas ‘Encruzilhadas’ o livro precisamente se ocupa.”²³ Teríamos aí a súpula de todo o complexo jogo de encontros e desencontros do poeta com Deus a que o título, sugerindo toda a série de hesitações e perturbações, alude. Este longo poema, que encerra o volume, é o seu ponto culminante, numa viagem dramática que o sujeito poético faz por meio de sobressaltos, desânimos, revoltas, “na nunca totalmente apaziguada relação que com Deus mantém.”²⁴ Apesar de ser o último livro na coletânea, ocupa nela um lugar de extrema importância, de evidente e claro lugar estratégico. O poema “Sarça ardente”, que a seguir se transcreve, corresponde à versão da primeira edição da obra, respeitando escrupulosamente a grafia e pontuação:²⁵

²¹ Rodrigues Lapa, *O Diabo*, 26-4-1936.

²² Eugénio Lisboa, *José Régio: a obra e o homem*, p. 124

²³ Fernando J. B. Martinho, “Oitava e Sarça: José Régio e Camões”, *Boletim Estudos Regianos* 12-13 (Vila do Conde: CER – Centro de Estudos Regianos, junho-dezembro/ 2004), p. 186.

²⁴ *Ibidem*, p. 186.

²⁵ José Régio, “Sarça ardente”, in *As Encruzilhadas de Deus* (Vila do Conde: CER - Centro de Estudos Regianos, Edição Fac-similada, 2006), pp. 163-177.

ÚLTIMO LIVRO

SARÇA ARDENTE

I

...Não porque não viajasse! O mundo é vasto,
Mas repete-se, e é fácil esgotá-lo...
Se uma vez viste o céu com olhar casto,
Que outro céu poderá ultrapassá-lo?
Certo é, sim, que ante mim girei de rasto,
Com sempre o mesmo giro e o mesmo embalo;
Mas não!, não porque não tenha viajado
Longe do escano em que fiquei sentado!

3

Lá por perdidas praias, onde o vento
Com as ondas trava intermináveis bulhas,
E se espoja na areia, e o seu tormento
Das areias faz látegos de agulhas,
Fui, quando do negror do firmamento
Os astros cospem lívidas fagulhas,
Fui, ao longo rolar do mar chorando
Sei lá que antigo caso miserando...

5

Entrei profundas grutas tenebrosas
Onde os anos e os séculos pararam.
Chão que nunca viu sol nem sonhou rosas,
Os meus lábios gretados o afloraram.
Colado o ouvido às pedras alterosas
E aos terríveis silêncios que pesaram,
Quis ir tentar sentir arfar teu peito,
Mãe Terra!, meu primeiro e último leito.

2

Por solidões sem fim vagueei, à hora
Em que, maga das mágicas, a lua
Abre nos céus seu irreal alvor de aurora,
A crueza das formas atenua,
Nas águas de si própria se enamora,
No coração dos bosques se insinua,
E filtra um sol que ao dar-lhe contra a face
Num sonho de si próprio desmaiase...

4

Desci lôbregos córregos, talhados
Ao capricho dos ventos inclementes,
Entre ápices de montes encadeados
No contínuo bramido das torrentes.
Meus passos cegos toaram, desvairados,
Lá por fundões que nunca viram gentes,
E donde, alçando o olhar aos céus, achava
Uma língua de noite plúmbea e cava...

6

Cerradas selvas onde eternamente
Cai noite, a noite cai da ramaria,
Quer nela esgarce a lua o véu nitente
Quer filtre o sol longínqua luz, e fria,
Tremi do vosso verde sangue ardente
Cachoando, como no primeiro dia,
Através de covis e labirintos
Palpitantes de seivas e de instintos...!

7

Fundos do mar flutuando maravilhas
Que há milhões de anos crias, mar, ou tragas,
Submersas bases coralinas de ilhas
Abrindo em flor à flor das glaucas vagas,
Bordados de algas e subtis rendilhas,
Irreais cidades de animais-flores-fragas,
Leitos de mares, pauis, cascatas, rios,
Por entre vós passei meus calafrios...

110

8

Assim, mãe, mãe de enigmas e de assombros,
Natureza!, me achei a ti alçado;
Assim, por entre os cúmulos e escombros
Dos teus cenários, me perdi, jogado;
E assim, mãe, me surgiste, o azul aos ombros,
Ofertando e premindo o seio inchado
De arágens, néctares, hálitos, eflúvios,
Himalaias, Atlânticos, Vesúvios...

9

E em tudo, o que vi eu? Um homem!: eu;
Eu..., — que alonguei meu metro e tal de altura
As infinitas amplitudes do céu
E ao ventre a arder da Madre Terra obscura;
Eu, cujo vulto exíguo recolheu
Tôda a disformidade ou formosura,
E em tudo mais não viu do que um destino:
O dêsse seu tamanho pequenino!

10

Sim, bosques, grutas, montes, céus, estrêlas,
Enormidades de beleza ou horror,
Mar!, vôos de gaivotas e de velas,
Mundos sem fim dum simples pé de flor,
Profunda voz de quantas cousas belas
Auscultei por ofício de cantor,
Que me sois vós, e me é toda a beleza,
Se alguém me ofende ou a digestão me pesa?

II

Que o nada do meu nada é que me é tudo!:
Os prantos que chorei valem o oceano.
De cada cicatriz, fiz, faço o escudo
Por trás do qual de nada ver me ufano.
E os gritos que no peito opresso e mudo
Trouxe opressos e mudos de ano em ano,
Nem me deixam, sequer, poder ouvir
Os pássaros cantar e as fontes rir...

12

Na voz do mar só me ouço a mim, que choro;
Nos lamentos do vento, a mim me escuto;
Sei ver o luto e a dor..., mas que deploro
Na alheia dor, senão meu próprio luto?
Se mais me sondo e acuso, mais me adoro
Por êsse heroísmo páfido e corrupto;
E até nas fontes dum meu ser mais belo
Finco a pata bestial, teimo em não sê-lo...

I3

Eis-me..., tal qual!: Estreito mais que estreito,
De mim próprio cadáver e ataúde,
Beijocando e esmurrando o próprio peito
De olhos em alvo e os dedos no alaúde,
Devedor apregoando o seu direito
E os seus vícios entoando por virtude,
Bicho da terra, vil, e tão pequeno
Que nem sequer aprende a ser terreno...

15

Não sei! Só sei que enquanto assim me via
Todo enrolado em caracol enfêrmo,
O Quer Que, Quem Quer Que me conhecia
Nos míseros limites do meu têrmo
Só com mos conhecer mos destruía
E enchia de esperanças o meu ermo...,
E por tal dom de ver-me pequenino
Me fazia maior do que o destino!

17

Demónios!, meus demónios familiares
Do cotidiano horror de andar vivendo
No sonho de transpor ares e mares,
Tendo o pé preso onde o conservo tendo!,
E vós, ó aberrações, monstros, esgares,
Que no meu próprio sangue espio ardendo,
Que me são, me serão vossas algemas,
Se Deus me abriu libertações supremas?

I4

Eis-me...!... Mas quando, como, onde, buscando
No meu regato de Narciso olhar-me
E ver-me nesse espelho brando andando
No ofício de cantar e lisonjear-me,
Viva se ergueu (mas onde?, como?, quando...?)
Ante o meu repentino horror e alarme,
Viva se ergueu, em vez da usual quimera,
Esta tão vera efígie do que eu era?

111

16

Dançaíl, ó estrelas, que seguis constantes
Vertigens matemáticas fixadas!
Delirai, e fugi por uns instantes
À trajectória a que ides algemadas!
Tempo!, detém-te! E vós, criações de dantes,
Que errais por celestiais, irreais estradas,
Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia... em mim é Deus.

18

Ó aguda até à dor, minha alegria,
Com vômitos de angústia e com tremores!
Era uma noite espêssa, e estranha, e fria...
Por que ermas praias e ínvios corredores
Sôbre si rodopiava a ventania E as ondas
espalhavam seus clamores?
E o fervor dêsse instante foi tão forte
Que êsse instante me foi como de morte:

Vai-te (disse ao meu corpo) aonde, fôfo,
 Te façam bom colção, bom travesseiro,
 Fresco fruto em que a seiva se fez môfo,
 Podre ainda verde, por cair primeiro...
 Sejam-te ervas e terra o último estôfo.
 Some-te no teu sono derradeiro...
 Amen! E cresçam rosas, cantem aves,
 Sobre o abismo dum metro que te caves.

Sei!, sei que ainda alguém to não consente.
 Sei que é medonho e incompreensível..., sei.
 Corre-te ainda um licor dôce e ardente
 Cujos álcool ainda não, não esgotei!
 Cordas que longa, longa, ai!, longamente
 Vibrei outrora..., ainda as não quebrei!
 E o fruto podre em que já o môfo crece
 Dum pé tombou que ainda reverdece...

Mas para quê mais ilusões de vida?
 Se é vida êste vir vindo sempre à espera
 De não sei que outra cousa apetecida,
 Nem realidade sã nem vã químera...,
 Se é vida esta subida e esta descida
 Atrás de não sei que outra primavera
 Enquanto as primaveras vão rolando,
 E crescendo o cansaço, e o fim chegando,

Se é vida êste jogar a ser jogado
 Nesta ora adoração do próprio umbigo
 Ora ânsia de exceder curvo ou quadrado
 De qualquer ventre ou de qualquer postigo,
 Se é vida o expresso ou contraído brado
 Dêste lutar com todos e comigo,
 Se é vida êste contínuo e fruste parto,
 Vivi, Senhor!, vivi! mas caí farto.

Caí farto de mim, Senhor!, exausto,
 Farto de mim, de tudo, exausto, imbele,
 Impotente ante esse excesso do teu fausto
 E sem vida ante a Vida..., como aquê
 Que num supremo olhar e último hausto,
 Próximo já do Norte já não dêle,
 Mais não recolhe que a fugaz visão
 Dum Polo a que só outros chegarão...

Soou, portanto, a hora de deitar-me.
 Mas antes, - que eu pregõe o meu resgate
 E o teu louvor, meu Deus!, meu Alto Alarme,
 Que antes de me eu deitar me despertaste!
 Meus olhos vis e vesgos de fixar-me,
 Tu mos abriste à Vidal, e mos rasgaste...
 Bendito sejas, Pai, louvado sejas!,
 Em quaisquer livros, ritos, céus, igrejas.

Assim falava eu (mas não consigo
 Fazer caber o tumultuar de então
 Nos pálidos e gagos sons que digo
 Ao sarcasmo e à surdez da multidão)
 Assim falava eu, a sós comigo
 (Que sou contradição, mêdo, aflição)
 E aquela Luz, que ao certo eu nem convinha
 Em que fôsse luz tua ou noite minha...

Sôbre o verme que sou, lento, descia
 O olhar dêsses dois poços de clarões.
 Sua bôca selada se entreabria
 Como as ondas, as rosas, os vulcões...
 E a sua voz, imensa sinfonia
 De palrar de águas e ecos de trovões,
 Disse à pobre minh'alma confundida:
 «Tu me recusas, tu, que achaste a Vida?»

Meus gestos continuam de ser curtos,
 A minha língua de esbarrar nos dentes,
 Meus braços de tentar cómicos surtos,
 Meus traços de imitar os dos parentes,
 A minha vida de viver de furtos,
 Meu mundo de caber em continentes,
 E eu de fechar-me neste animalzinho
 Guloso de que o digam coitadinho...

Assim falava, quando uma Figura
 Ante mim se esboçou, se alevantava,
 Que nos astros pousava a fronte pura,
 Os pés na humilde terra que eu pisava.
 Suas asas vibrando em lá que altura
 Faziam êste vento que soprava...
 E os seus abertos olhos mais que humanos
 Eram grandes e fundos como oceanos.

Fôrças da terra e anjos do céu!, valei-me,
 Que eu sou medida, e vi a Vida imensa!
 Pêso que sou, roubai-me ao pêso!, erguei-me
 Sôbre a matéria própria minha, densa!
 Eu ouvi-te, meu Deus! e continuei-me
 Em confusões, em dúvida, em descrença...
 Mas para além do que é em mim limite,
 Não há um só poro meu que te não grite!

Isto, porém, meu Deus!, é a mão de estrume
 Que sou, no meio de outras mãos de tal. Isto
 é miudeza, suor, pó, azedume
 Dêste homenzinho trémulo e mortal.
 É nisto que o teu filho se resume?
 É por isto que vive, e isto é o que val? Meu
 Deus! se finalmente sei que não,
 É que tu mo disseste ao coração...

Tu mo disseste..., e pouco mais disseste,
 Se é que disseste mais do que êste pouco.
 Mas êste pouco é tanto que, por êste,
 Já de asas me cobri, de sóis me touco...
 Foi pouco..., e nada há já que me moleste
 Por amor dêsse pouco, e eu vivo louco
 De compreender, amar, saber, ser tudo,
 Pelo pouco que sei de ti, Deus mudo!

Pois de ti, que sei eu? Só sei que te amo,
 E te recuso, e tu me foges, e ando
 De ti e mim falando em sons que clamo
 Como se fôssem de se andar clamando...
 Sei que existes na voz com que te chamo,
 Como na com que fujo ao teu comando!
 E sei que tudo o que não sei, um dia,
 Nem saberei, sequer, que o não sabia...

Sei o mínimo, só, que no momento
 É preciso que saiba..., e tu me dizes!
 Sei que é por ti que vivo, e me contento
 Dos meus já mortos dias infelizes.
 Sei que me és tôda a luz do pensamento;
 Mas sei que são hesitações, deslizes,
 Tudo o que de ti diga..., — eu que nem sei
 Se dentro em mim ou além mim te achei!

Eu que nem sei quais, quantos pergaminhos
 Guardam tua palavra intacta e pura;
 Que papas, santos, anjos, ou anjinhos
 Te me pintam melhor, se tens pintura;
 Se só há um, ou se há dez mil caminhos
 Da terra ao céu rasgando a noite obscura...;
 Ou qual a Igreja, se é que não são tôdas,
 Com que sagraste as sempiternas bodas.

A outros darás tu sabedoria
 Para o saber..., que não a mim, Senhor!
 Eu, de balde ajoelhei na terra fria,
 Perguntando-o ao silêncio de em redor.
 Sofrendo, entanto, de ignorá-lo, cria
 Que sabe mais do que isso o meu amor...
 Se ignorá-lo é expiar minha vaidade,
 Senhor! faça-se em mim tua vontade.

Mas meu amor, sim, sabe mais, perdoa,
 Sabe mais! muito mais que quanto ignoro...
 Sobe, asa em chamas desgarrada..., voa
 Sôbre as mãos timoratas com que imploro!
 Foi-se ela, sôlta, voando e ardendo à toa,
 Chegou lá onde... não!, não onde eu moro,
 Mas sim lá onde o meu amor te sabe
 O cujo simples sonho em mim não cabe...

E ah!, não me venham, pois, pintar restrito,
 Das restrições que são nossa pobreza,
 Esse eterno, absoluto, uno, infinito,
 Que é Perfeição, Verdade, Bem, Beleza...
 Sobe, asa em chamas desgarrada..., grito
 Disparado da boca muda e presa...!,
 Vai! que para falar do meu Senhor,
 O amor não tem mais voz que o próprio amor.

E não mais, versos meus, palavras mortas,
 Não mais!, que a voz se me enrouquece em vão.
 Cale-me eu ao fragor, Senhor, das Portas
 Do teu imenso Sim que não tem não!
 Não mais eu te erga, em público, as mãos tortas,
 Com reservas a doer no coração...
 Não mais! E nos silêncios do meu verso,
 Fala tu!, fala tu, voz do universo!

O poema “Sarça ardente” é constituído por trinta e oito estrofes. Cada estrofe apresenta oito versos, designando-se por oitavas. A opção pelo uso da oitava deve-se ao facto de “Para um tema de extrema elevação, só uma forma de grande dignidade”¹. O desejo do autor é o de se igualar a Camões, começando logo pela escolha da forma de apresentação da composição poética. Em “Sarça ardente” são, todavia, notórios os sinais da herança camoniana. A elevação a Deus como único meio de atingir a plenitude, pois nunca pode o ser humano deixar a sua grosseira criatura. Antes de avançarmos na reflexão do poema, apresenta-se pertinente atentarmos a alguns aspetos simbólicos, uma vez que, em José Régio, nada era feito ao acaso. Tudo tinha uma justificação e uma razão de ser.

Então:

- o número 38 – corresponde ao número de estrofes que compõem o poema. Por que será que José Régio optou por trinta e oito oitavas? Constituído pelos números três e oito. O três é, “universalmente, um número fundamental. Exprime uma ordem intelectual e espiritual em Deus, nos cosmos ou no homem.”² É o número que representa a Trindade. Para os Chineses, o três é o número perfeito, a expressão da totalidade. O número oito, por sua vez, expressa o equilíbrio cósmico; da manifestação divina. Corresponde ao número das direções cardeais e ao número dos raios da Roda da Lei budista. A tradição cristã faz do oito uma conclusão, uma completude. Já para a matemática, o sinal de infinito corresponde ao número oito deitado. Parece que tudo

¹ Fernando J. B. Martinho, “Oitava e Sarça: José Régio e Camões”, p. 186.

² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos* (Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1994), p. 654.

se conjuga para uma espécie de solidariedade cósmica entre os elementos, respeitando a sua própria evolução cíclica.

- a sarça – na Bíblia a sarça ardente simboliza a presença de Deus, correspondendo esta presença divina ao tesouro que a sarça esconde em si. E é ardente, significa que é poderosa e devastadora, tal como o desejo que ela suscita.³ Nos textos litúrgicos da Idade Média, a expressão sarça ardente era uma metáfora para designar a Virgem, mãe de Deus, manifestando igualmente a presença divina, o seu amor abrasador e a sua revelação.

Feitos estes esclarecimentos, concentremos a nossa atenção na “Sarça ardente”. As estrofes 1 a 8 tratam do contacto do sujeito poético com o mundo, sob a forma de uma viagem imaginária (“...Não porque não viajasse! O mundo é vasto/ (...)/ “Por solidões sem fim, vagueei, à hora”⁴) que contempla, na sua movimentação inquieta, o céu, os astros, o mar, a terra, os bosques, a Natureza. Essa ideia de movimento é-nos transmitida através das formas verbais: “viajasse”, “girei”, “vagueei”, “trava”, “desci”, “toaram”, “entrei”, “flutuando”, “passeei”. Na estrofe 9, o sujeito poético reconhece a condição humana (“E em tudo, o que vi eu? Um homem!: eu;/ Eu..., - que alonguei meu metro e tal de altura”⁵) e a sua pequena estatura. De facto, o poeta José Régio era de baixa estatura, mas também Zaqueu, o pequeno cobrador que ansiava por poder ver Jesus, que passava. Não foi a diminuta estatura que os impediu de chegar “às infinitas amplidões do céu”⁶; o “seu tamanho pequenino”⁷, não os iria impedir de cumprir o seu destino. Nas estrofes seguintes (estrofes 10, 11, 12), o sujeito poético reconhece que, apesar de “os prantos que chorei”, “de cada cicatriz”, “os gritos” e os “lamentos”, não conseguiu sair de si mesmo. Verifica-se uma total incapacidade de o sujeito se libertar do seu ego. E através de uma linguagem dramática, vai deixando queixas acerca da severidade do Destino. Dessa viagem mental (imaginária) levada a cabo, o sujeito poético conclui que em toda a parte por onde andou, não se viu senão a si mesmo: na estrofe 13 (“Eis-me..., tal qual!/ (...)/ Bicho da terra, vil e tão pequeno/ que nem sequer aprende a ser terreno...”), e na estrofe 14 (“Eis-me ...!... Mas quando, como, onde, buscando/ No meu regato de Narciso olhar-me/ E ver-me nesse espelho brando andando/ No ofício de cantar e lisonjear-me,”). O sujeito constata, auto acusando-se por não conseguir sair de si mesmo, que “no

³ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, p. 587.

⁴ José Régio, “Sarça ardente”, in *As Encruzilhadas de Deus*, est.1 vs. 1 e est. 2 vs. 1.

⁵ *Ibidem*, est.9 vs. 1- 2.

⁶ *Ibidem*, est.9 vs. 3

⁷ *Ibidem*, est.9 vs. 8

centro do estudo esteve sempre o eu.”⁸ E quando se depara neste estado (“Todo enrolado em caracol enfermo”), há um “Quem” sobre quem repousa a esperança de o retirar da solidão, do estado depressivo, em que se encontra (“O Quer Que, Quem Quer Que me conhecia/ (...) / “Enchia de esperanças meu ermo”). E na estância seguinte refere: “Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,/Que em minha noite é dia... em mim é Deus.” Há o reconhecimento de que uma vida com Deus é definitivamente diferente, cheio de dia, remetendo para a luz, para uma claridade que não se extingue. Podemos estabelecer aqui um paralelo com o fogo que não se extingue da própria sarça ardente, que dá nome a esta composição poética, e na qual Deus se revelou a Moisés no Monte Horeb. O sujeito reconhece-se cansado, “exausto”, de viver desta forma (“Se é vida este jogar a ser jogado/ (...) / Se é vida o expresso ou contraído brado/ (...) / Se é vida este contínuo e fruste parto,/ Vivi, Senhor!, vivi! mas cáí farto.”). “Assim falava” ele, “quando uma Figura/ Ante mim [dele] se esboçou”. Também o Anjo do Senhor, à semelhança de Moisés no Êxodo (Ex 3,1-6), lhe aparece. E também ele escuta a voz de Deus e lhe responde: “Que eu ouvi-te, meu Deus! e continuei-me/ Em confusões, em dúvida, em descrença.../ Mas para além do que é em mim limite,/ Não há um só poro meu que te não grite!” Fernando J. B. Martinho considera que, “o poeta parece ter atingido, na aceitação do ‘Sim que não tem não’, um vislumbre daquela verdade a que Deus se refere nas famosas palavras a Santa Catarina de Sena: ‘Tu és aquela que não é, eu sou Aquele que sou.’” Os últimos versos da estrofe 31 e a estrofe 32 remetem para o *ignoto deo* do qual nada se sabe, mas o qual se deseja “compreender, amar, saber”. E a interrogação mantém-se - “Pois de ti, que sei eu?” – para logo, de seguida, apontar caminhos e respostas: “Só sei que te amo,/ (...) / Sei que existes na voz com que te chamo,/ (...) / Sei que é por ti que vivo e me contento/ (...) / Sei que me és toda a luz do pensamento.” Reconhece, contudo, que não sabe “quantos pergaminhos/ Guardam tua palavra intacta e pura”, todavia, não o impede de ter conhecimento dos Evangelhos, com a alusão à anunciação do Anjo a Maria (“Senhor! faça-se em mim tua vontade”). Na penúltima estrofe, o sujeito poético aponta algumas das características de Deus: “Esse eterno, absoluto, uno, infinito,/ Que é Perfeição, Verdade, Bem, Beleza...” O sujeito que alcançou a possível união com Deus, realça antes de mais a capacidade das palavras (“palavras mortas”) para dizerem o que é da ordem do indizível, isto é, da ordem da experiência que não se diz, a que só o silêncio convém, porque a única voz que pode falar é a do Outro cujo entendimento se atingiu. A repetição de “Não mais”, na última estrofe, expressa a ideia de que as palavras são incapazes e insuficientes de expressar a imensidão de uma realidade, de uma

⁸ Fernando J. B. Martinho, “Oitava e Sarça: José Régio e Camões”, p. 189.

⁹ *Ibidem*, p. 191.

experiência ilimitada. Perante a realidade que o ultrapassa, rendido à sua condição de mísero humano, declara “E nos silêncios do meu verso,/ Fala tu!, Voz Suprema do Universo.” Importa acrescentar que, os recursos expressivos (aliterações, anáforas, enumerações, rimas interiores), o léxico e a sintaxe, servem para aproximar a composição ao mais elevado grau de perfeição. As interrogações e exclamações constantes fornecem ritmo e a ideia de movimento ao poema. Um movimento que vai em crescente de dramatismo, pondo em evidência a relação com esse Deus, que atinge no final uma espécie de apaziguamento. Verifica-se, ao longo de toda a composição poética, a expressão de um eu em sofrimento, que se confronta, na sua humana e limitada condição, com Deus – o *ignoto deo*. Tudo contribui, igualmente, para fornecer o tal desenvolvimento dramático, quase teatral, ao poema, no qual o sujeito começa por experimentar a sua pequenez e, conclui, na estrofe final, com a certeza que a irrupção de Deus lhe traz: “nos silêncios do [seu] verso”, se oiça apenas Deus, a “Voz Suprema do Universo.”

***In statu nascendi*: gênese textual**

A expressão *in statu nascendi* significa fazer o percurso do texto desde a sua gênese até ao momento que foi publicado; no fundo, verificar como nasceu o texto.

“Profundamente consciente das suas responsabilidades como escritor, isto é, como artista, Régio nunca cessou de acreditar que, por detrás de um grande artista, há sempre, escondendo-se ou revelando-se, complicadamente, uma forte personalidade humana. Num dos seus mais belos poemas de grande fôlego, ‘Sarça Ardente’, pergunta-se e responde: ‘E em tudo, o que vi eu? Um homem!’ Esse homem ‘alimenta’ o autor (...) eternamente plural, eternamente aflito, eternamente rico.”¹⁰

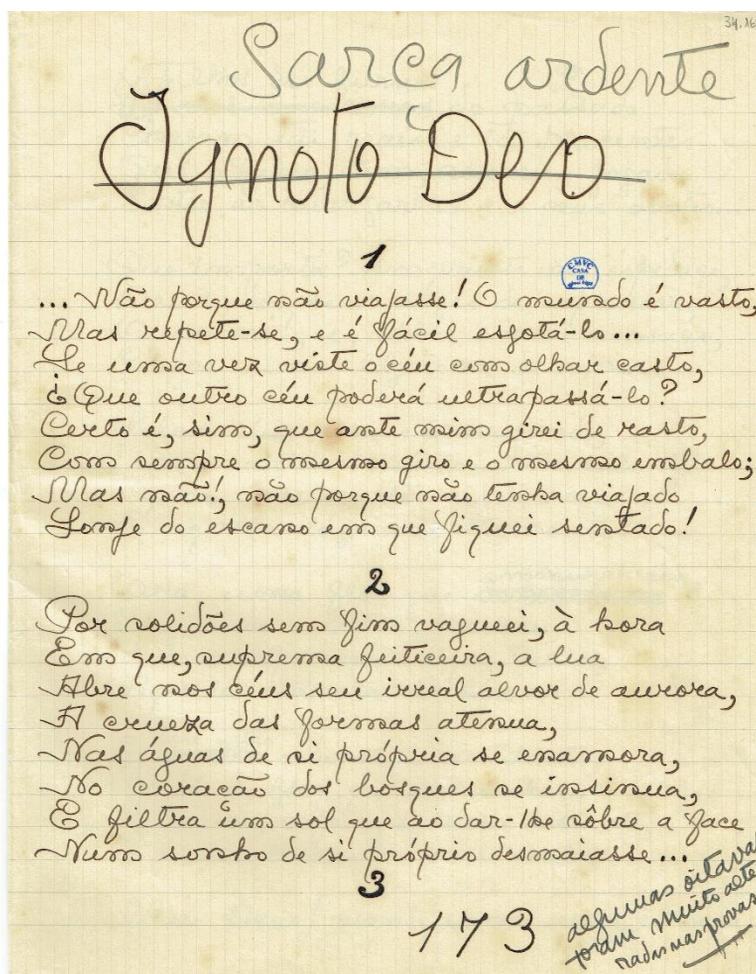
De acordo com a Edição Crítica dos Materiais Genéticos de *Biografia e As Encruzilhadas de Deus*, realizada por Isabel Cadete Novais, o acervo documental existente no espólio é constituído por alguns testemunhos genéticos. A aplicação do determinante indefinido (“alguns”) prende-se com o facto de o material genético (constituído por manuscritos e provas tipográficas, essencialmente) estar demasiado disperso, sendo problemático a reunião do mesmo. Desse modo, temos devidamente identificado o acervo pertencente à Câmara Municipal de Vila do Conde e, também, o

¹⁰ Eugénio Lisboa, “O Mundo de Régio”, in Isabel Cadete Novais, *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*, p. 9.

espólio que pertencia ao Alberto de Serpa, amigo pessoal de Régio, e que se encontra na Biblioteca Pública Municipal do Porto. O interesse pelo estudo genético deve-se pelo facto de o poema “Sarça ardente”, publicado em 1936, no livro de poesia *As Encruzilhadas de Deus*, ter recebido um primeiro título de “Ignoto Deo”. Temos conhecimento deste elemento graças aos manuscritos do poeta existentes no seu espólio documental. O que suscitou curiosidade foi o facto de existir um soneto

com o mesmo título, mas em maiúsculas, “IGNOTO DEO”. Qual nasceu primeiro? Apenas através do material genético existente, podemos (re)construir o percurso de criação literária.

119



Manuscrito do poema “Sarça ardente” (primeira página).

Como se pode verificar, o título inicial – “Ignoto Deo” – encontra-se rasurado. Escrito a lápis, surge um novo título – “Sarça ardente”.

Este manuscrito pertence ao espólio da Câmara Municipal de Vila do Conde. Pelas características que apresenta, no original, trata-se de um manuscrito (autógrafo) que se destinava à Tipografia. De salientar que José Régio enviava os manuscritos para a Tipografia, mas guardava sempre cópias (feitas por ele, manualmente), que se foram, infelizmente, dispersando. Assim, este manuscrito já não é o primeiro momento de escrita do poema, mas o único que se conseguiu localizar.

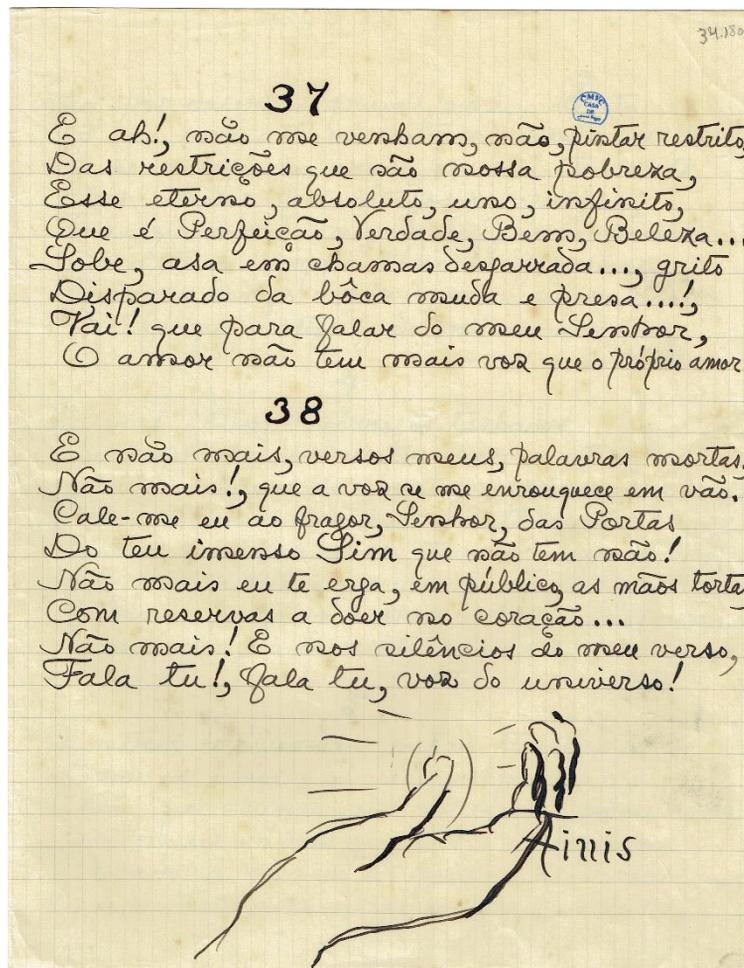
Depois deste manuscrito, seguem-se as correções nas provas tipográficas. Estas eram enviadas pela Tipografia e minuciosamente corrigidas pelo poeta, que fazia várias anotações nas margens das folhas, devolvendo-as. Assim, sucedia até ser dada ordem para impressão.

Considerando o material que temos:

- 1929 – Publica-se a primeira edição de *Biografia*;
- 1935 – Data provável da alteração do título do poema “Ignoto Deo” para “Sarça ardente”;
- 1936 – Sai a primeira edição de *As Encruzilhadas de Deus*, com o poema “Sarça ardente”, embora tenha sido impresso em 1935;
- 1952 – Ano da publicação da terceira edição de *Biografia*, que inclui o soneto “IGNOTO DEO”.

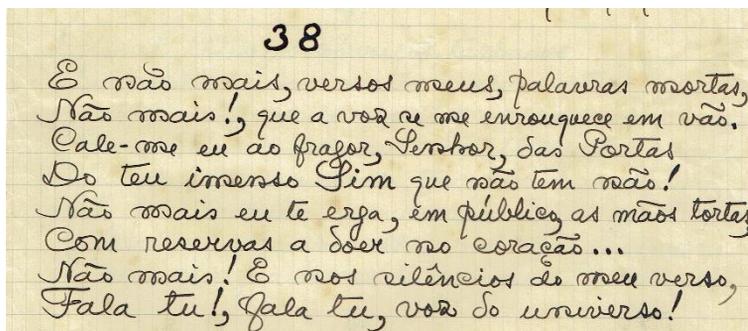
Nos Manuscritos dos Cadernos para uma provável edição do livro *Novos Poemas de Deus e do Diabo*, pertencentes ao espólio da Câmara Municipal de Vila do Conde, que José Régio vinha a preparar desde a juventude, mostra a intenção de publicar um livro com o título Poema Integral, constituído por oitavas. Esta informação, que está datada pelo Poeta (“Portalegre, 27 de Outubro de 1932”), ajuda-nos a perceber que o poema “Sarça ardente” (com o título inicial de “Ignoto Deo”) é um projeto da juventude. Desta forma, podemos afirmar que o poema “IGNOTO DEO”, publicado na terceira edição de *Biografia*, é, em termos de criação, posterior.

Do espólio da Câmara Municipal de Vila do Conde, temos um manuscrito, que constitui o autógrafo mais antigo de *As Encruzilhadas de Deus*, constituído por 8 folhas, correspondendo a 16 páginas. Escrita a caneta de aparo, de tinta preta. A página 14 apresenta um desenho que deixa perceber os contornos de uma figura feminina, cujos traços são perceptíveis no verso da folha. A última página, depois da estrofe 38, também contém um desenho de uma mão, que segura uma luz, por baixo surge a palavra “finis”.

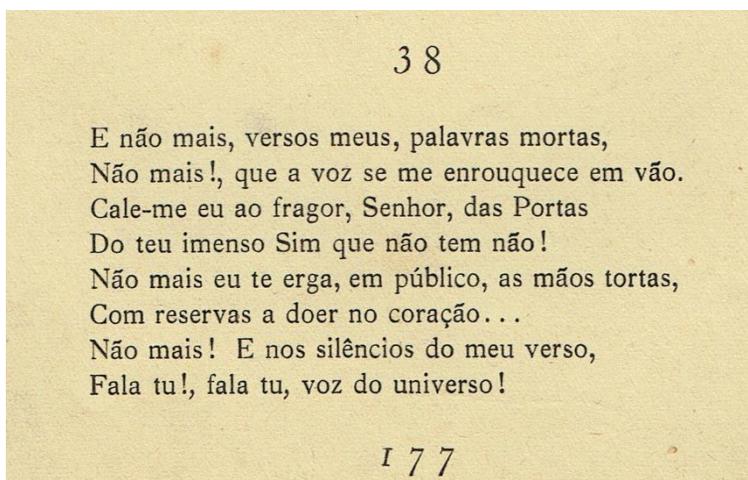


Manuscrito do poema "Sarça ardente" (página 17).

Pertencente ao mesmo espólio, temos uma prova tipográfica, pronta para a Tipografia. Contudo, esta não terá sido a derradeira prova, dado que, comparando com o texto publicado na primeira edição da obra, percebem-se algumas alterações. Atente-se, a título de exemplo, ao último verso do poema:



Autógrafo da última estrofe do poema “Sarça ardente”.



Prova tipográfica da última estrofe do poema “Sarça ardente”.

38

E não mais, versos meus, palavras mortas,
 Não mais!, que a voz se me enrrouquece em vão.
 Cale-me eu ao fragor, Senhor, das Portas
 Do teu imenso Sim que não tem não!
 Não mais eu te erga, em público, as mãos tortas,
 Com reservas a doer no coração... Não mais!
 E nos silêncios do meu verso,
 Fala tu!, Voz Suprema do Universo.

Última estrofe do poema “Sarça ardente”, na 5.^a edição da obra, em 1966.

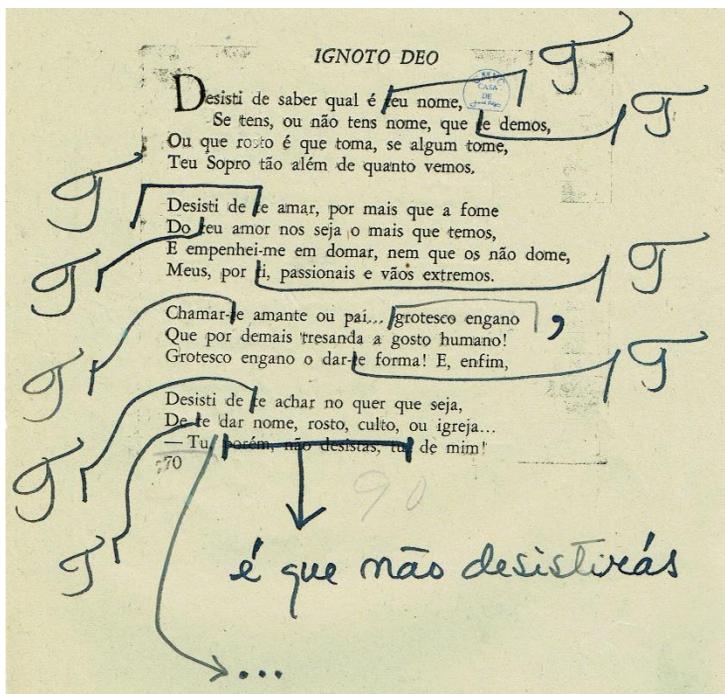
Como já fora referenciado, de acordo com o material genético que temos disponível e localizado, o poeta José Régio terá escrito, primeiramente, o poema “Sarça

ardente” com o título de “Ignoto Deo”. No momento de preparar os manuscritos para enviar para a Tipografia, alterou o título. Contudo, não o esqueceu, resolvendo atribuí-lo a um soneto que integrou a terceira edição de *Biografia*, em 1952. Verifica-se um aproveitamento do título inicialmente atribuído a outra composição. Se o já tivesse escrito, tê-lo-ia incluído na primeira ou mesmo na segunda edição. É natural que o tenha redigido depois de “Sarça ardente”. Deste modo, percebemos que o poeta não se desprendia dos assuntos que o preocupavam. O tema de Deus, da sua existência ou não, do modo como ele se manifestava e dava a conhecer, era algo que o sustentava sempre em estado de reflexão plena, ansiando por obter respostas às suas inquietações e dúvidas permanentes, que lhe causam um grande sofrimento. A ideia mantém-se e é o alimento permanente para a sua indagação.

Os anos 20 e 30 são fecundos em poesia com este tipo de temática, do qual se vai afastando paulatinamente. Em 1941, publica *Fado* e, em 1945, *Mas Deus é Grande*.

Relativamente a *Biografia* e ao poema “IGNOTO DEO”, existe um designado testemunho L (ct. 11 pertencente ao espólio da Câmara Municipal de Vila do Conde) que diz respeito às primeiras provas para a terceira edição.

Temos uma prova tipográfica sem data e sem local. Conjetura-se que corresponda à primeira prova para a terceira edição, de 1952. Fólios impressos a tinta preta. Apresenta correções autógrafas a tinta de caneta de aparo de cor preta.



Prova tipográfica
do poema
“IGNOTO DEO”.

As três primeiras coletâneas¹¹ de poesia publicadas pelo escritor de Vila do Conde, já mencionadas, constroem, desde logo, os alicerces para a sua obra poética, acentuando os seus aspetos mais originais: uma refinada expressão do humano; o sentido dramático; a discursividade da sua escrita; o uso de construções anafóricas ou do paralelismo; o tom confidencial que envolve o leitor através do uso do vocativo ou de formas de enunciação diretas; o confronto entre o Eu e o Outro, o Bem e o Mal, o Espírito e a Carne, Deus e o Diabo. De facto, a obra de Régio apresenta alguns temas que são repetidos (quase) de forma obsessiva, tal como o isolamento, a solidão, a dificuldade de conviver consigo e com os outros, a monotonia, a morte, o sofrimento redentor, a dificuldade de amar e de viver, a vocação artística, a procura da verdade. Nota-se, de igual modo, a utilização de símbolos e imagens de âmbito religioso, como a sarça ardente, a coroa de espinhos e personagens bíblicas como Lázaro, Job, Cristo ou a Virgem.

“Esta dimensão religiosa é em parte atenuada quando a dramaticidade convocada (...) parece convergir para um centro que coincide com a personalidade do autor, já que o diálogo do Eu lírico com Deus é também uma maneira de se confrontar com uma projeção de si próprio, com esse Homem que Régio idealizou e que gostaria de ser.”¹²

Com *As Encruzilhadas de Deus*, Régio retorna às extensas composições de tom narrativo ou dramático, à problemática religiosa, com um eu poético que se desdobra num diálogo interior tão complexo como o que podemos ler em “Jogo de Espelhos” e que procura ultrapassar os seus próprios limites, atingindo um estado em que o Eu e Deus acabam por confundir-se.

Os desenhos: um complemento à escrita

José Régio e o seu irmão Julio partilhavam, desde a infância, o gosto pelas artes plásticas, tendo cada um a sua caixa de tintas. Todavia, acabou por se desviar das artes plásticas, concentrando a sua atenção na literatura e, como refere ele próprio, “fiquei

¹¹ Relembramos: *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929) e *As Encruzilhadas de Deus* (1936).

¹² Enrico Martines, *José Régio: versos esparsos e inacabados* (Vila do Conde: CER - Centro de Estudos Regianos, 2016), pp. 14-15.

um desenhista de domingo que quase só desenha quando não pode escrever; ou que nem desenha durante longos meses e anos.”¹³

“Mas o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* não foi apenas um artista da palavra. Os inúmeros desenhos com que presenteava os amigos e ilustrava alguns manuscritos são bem reveladores da necessidade que tinha de exteriorizar a força e expressividade dos seus sentimentos e de exhibir toda a sua capacidade criadora.”¹⁴

Foi seu próprio mestre, recebendo influências de Georges Roualt (1871-1958), de Henri Matisse (1869-1954) ou de Marc Chagall (1887-1985).

De realçar, que o desenho era, para Régio, como substituição da escrita; uma forma de exteriorizar o que através da escrita não podia ou não conseguia. Imensas foram as vezes em que era surpreendido a desenhar pela noite dentro, pois era a forma que ele encontrava para se curar dos vários males que o atormentavam.

Os seus desenhos eram feitos a lápis (de carvão ou de cor) com traços grossos, firmes e delicados, que funcionavam como uma espécie de catarse dos seus mais obscuros pensamentos, que se veem traduzidos na expressão violenta, dramática, trágica que as suas figuras carregam nos rostos dolorosos, nos contornos dos corpos. Foi esta a forma, segundo Manuel Poppe, que Régio encontrou para se apresentar ao mundo.¹⁵

Não obstante a importância de outros desenhos, e na impossibilidade de os analisar a todos, focaremos a nossa atenção no conjunto de desenhos realizados pelo poeta para ilustrar *As Encruzilhadas de Deus*.

Trata-se de um conjunto composto por sete desenhos, que nunca chegaram a integrar uma edição da obra poética, embora tenham sido cuidadosamente concebidos com essa intenção.¹⁶ Numa primeira análise, encontramos algumas semelhanças com outros já existentes, nomeadamente com os desenhos que vieram a ilustrar a edição de *Novos Poemas de Deus e do Diabo*.

¹³ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, p. 49.

¹⁴ Isabel Cadete Novais, *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*, p. 13.

¹⁵ Cf. Manuel Poppe, *José Régio e a Vocação da Sinceridade* (Vila do Conde: Círculo Católico de Operários de Vila do Conde, 1999), p. 14.

¹⁶ Como se pode comprovar na correspondência trocada com o seu amigo Alberto de Serpa: “Também, e sobretudo, nas férias de ponto, me vou distrair com as tentativas das ilustrações para ‘As Encruzilhadas’.” (Cf. Carta de José Régio para Alberto de Serpa, Portalegre, 12/6/1952); “Os desenhos para ‘As Encruzilhadas’ já vão em bom andamento!” (Cf. Bilhete-postal de José Régio para Alberto de Serpa, Coimbra, 10/10/1952); “Felizmente, o meu trabalho de ilustrador está acabado, e nas tuas mãos.” (Cf. Carta de José Régio para Alberto de Serpa, Portalegre, 4/12/1952).

Do espólio pertencente à Câmara Municipal de Vila do Conde, com a cota 374, faz parte um conjunto repetido de oito desenhos: um conjunto original, assinado pelo autor e, outro, em reprodução tipográfica. Inclui ainda uma folha¹⁷ com informações sobre o conjunto de sete desenhos destinado a uma edição de *As Encruzilhadas de Deus*.

São desenhos que nunca chegaram a ser publicados, mas foram feitos pelo poeta para ilustrar uma nova edição da obra.



Edições em vida do Autor:

- 1.^a edição, com ilustrações de Julio, 1936;
- 2.^a edição, 1946;
- 3.^a edição, com ilustrações de Manuel Ribeiro de Pavia, 1956;
- 4.^a edição, com as mesmas ilustrações, 1960;
- 5.^a edição, 1966 (edição *ne varietur*).

Os sete desenhos estão assinados e datados pelo Poeta (“Régio 1952”). Nunca chegaram a ser publicados, mas de acordo com a correspondência trocada com os amigos mais próximos, constatamos que os desenhos forma bem pensados e realizados ao pormenor e com todo o cuidado, a fim integrar uma nova edição da obra.

“A respeito d’*As Encruzilhadas*, terei uma primeira alegria quando vir as provas das minhas ilustrações, que tão ansiosamente desejei ver logo ao princípio!”¹⁸

No entanto, a edição que se seguiu, em 1956, integrou as ilustrações de outro artista, Manuel Ribeiro de Pavia. É uma incógnita o que terá feito Régio mudar de ideias, dado que os desenhos chegaram mesmo a estar na Tipografia e a serem preparadas as litografias.¹⁹

¹⁷ As informações contidas nesta folha não são da autoria do poeta José Régio. Desconhece-se o autor daquelas informações. Supõe-se, pelo tipo de letra, que poderá ser do sobrinho José Alberto Reis Pereira, filho do seu irmão Julio. Mas são apenas conjeturas, pelo que não serão tidas em consideração.

¹⁸ Carta de José Régio a Alberto de Serpa, Portalegre, 20/01/1955.

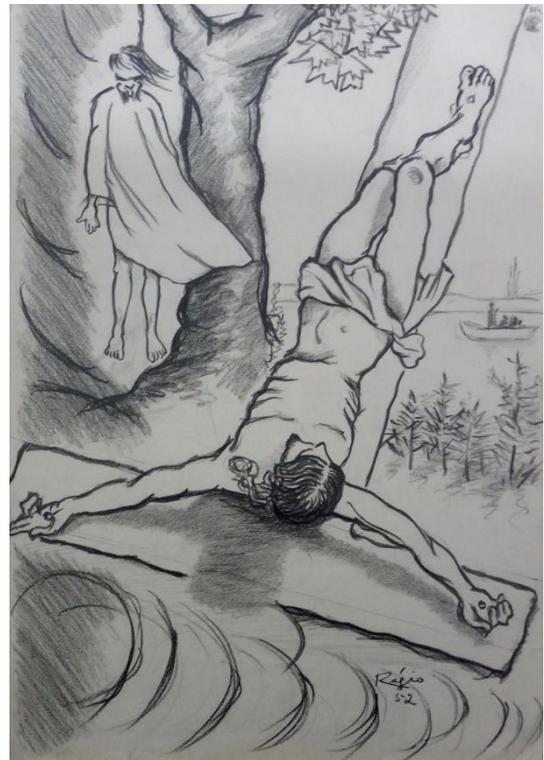
¹⁹ Numa Carta datada de 28/01/1955, remetida de Portalegre, Régio pede ao seu amigo Alberto de Serpa: “Não descuides as litografias d’*As Encruzilhadas*!” Para, em Carta de 20/07/1955, referir que a edição d’*As Encruzilhadas* foi interrompida, deixando o desabafo de que até ele tinha feito as ilustrações. Sobre este assunto, há uma Carta de 29/11/1956, na qual Régio dá conta de que está ocupado com as

Não é fácil fazer uma leitura ajustada dos desenhos que iriam ilustrar *As Encruzilhadas de Deus*, uma vez que José Régio não deixou qualquer indicação de interpretação.

No geral, os desenhos não diferem muito entre si. Vejamos:



Desenho 1

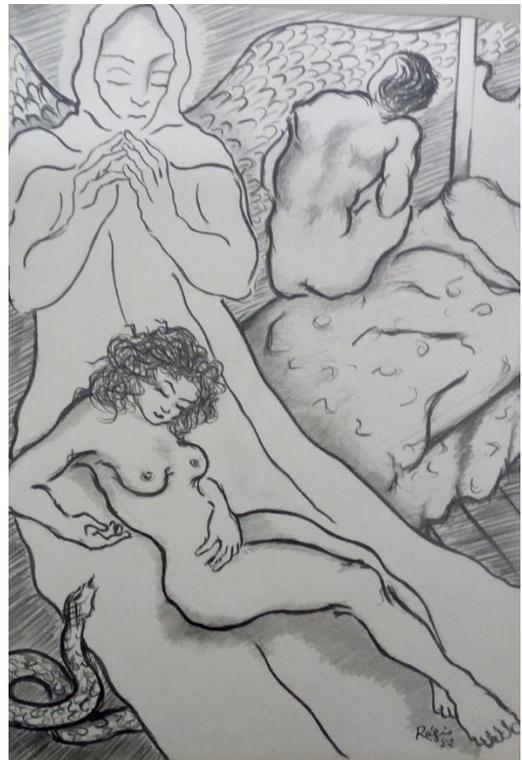


Desenho 2

provas para a última edição d'*As Encruzilhadas*, que está para breve. Mas sem qualquer referência aos desenhos por ele realizados.



Desenho 3



Desenho 4



Desenho 5



Desenho 6



Desenho 7

Observando os desenhos, constatamos que há uma dramaticidade na composição dos mesmos. Foram desenhos realizados com o desejo de o Poeta encontrar o seu equilíbrio interior. A forma que ele encontrou de exprimir o mundo que havia dentro de si, e que não conseguia transmitir através da escrita.²⁰

Enquanto o traço firme exprime a audácia, mas também a raiva; o traço mais leve e suave traduz a sensibilidade e a timidez do Poeta. O traço bem definido que utiliza, e os contornos sombreados, remetem para a grande ansiedade sentida.

O facto de usar um tom único pode transmitir a angústia e o desespero do Poeta. É a negação da cor.

Além disso, a presença de uma figura protetora é uma constante. No primeiro desenho (Desenho 1), a figura de um Anjo, com longas asas, surge por detrás da figura masculina prostrada no chão, com o rosto escondido com a mão esquerda. Ao fundo, vemos umas grades que transmitem a ideia de um espaço exíguo, no qual a figura masculina se encontra confinada.

No segundo desenho (Desenho 2), temos o Cristo pregado numa cruz, completamente despojado de tudo. Ao fundo, numa árvore de tronco grosso, um corpo oscila, suspenso. Alusão a Judas.

²⁰ Cf. Joaquim Pacheco Neves, Os desenhos de Régio (Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1989), p. 23.

No desenho seguinte (Desenho 3) mostra uma enigmática figura com amplas roupagens e longa espada na mão. Vergado a seus pés, de forma contrita, temos um penitente. Ao fundo, uma mulher nua, deitada numa cama.

A figura de uma mulher nua domina o próximo desenho (Desenho 4). Encontra-se deitada sobre a parte inferior das vestes trazidas pela figura protetora, que vigia, de mãos postas, a tentação da serpente. Ao fundo, o Poeta só.

A figura central do desenho seguinte (Desenho 5) encontra-se nua, provavelmente, entre às árvores; de braços abertos e de pernas enterradas no lodo, enleadas pelo corpo de uma serpente que ameaça atacar. As árvores despidas, remetem-nos para a ideia do lamentável abandono a que o sujeito está voltado.

Um Anjo, no desenho seguinte (Desenho 6), corre ao encontro do Poeta despido, sobre terra, de braços pendentes como ferido por uma angústia, uma dor dilacerante. De notar a presença de um arbusto espinhoso (que podemos associar a uma sarça), como que aludindo ao encontro de Deus e Moisés no Monte Horeb.

No último desenho (Desenho 7), um Anjo desce de encontro ao Poeta caído no caminho, com vegetação pouco desenvolvida. Caminho que remete para o percurso de vida do ser humano. De olhos cerrados, a figura masculina encontra-se em tronco nu e de costas para o Anjo.

Os dois últimos desenhos (Desenho 6 e Desenho 7) são os que, provavelmente, estariam destinados a ilustrar a “Sarça ardente”, como podemos comprovar pelos versos:

“(…) Tempo!, detém-te! E vós, criações de dantes,
Que errais por celestiais, irreais estradas,
Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia... em mim é Deus.”
(est.16)

“Caí farto de mim, Senhor!, exausto,
Farto de mim, de tudo, exausto, imbele,
Impotente ante esse excesso do teu fausto
E sem vida ante a Vida..., (..)”
(est.23)

“(…)
Assim falava eu, a sós comigo
(Que sou contradição, mêdo, aflição)
E aquela Luz, que ao certo eu nem convinha
Em que fôsse luz tua ou noite minha...,”
(est.25)

“Assim falava, quando uma Figura
Ante mim se esboçou, se alevantava,
Que nos astros pousava a fronte pura,
Os pés na humilde terra que eu pisava.
Suas asas vibrando em lá que altura
Faziam êste vento que soprava...
E os seus abertos olhos mais que humanos
Eram grandes e fundos como oceanos.”
(est.26)

131

“Sôbre o verme que sou, lento, descia
O olhar dêsses dois poços de clarões.
Sua bôca selada se entreabria
Como as ondas, as rosas, os vulcões...
E a sua voz, imensa sinfonia
De palrar de águas e ecos de trovões,
Disse à pobre minh’alma confundida:
“Tu me recusas, tu, que achaste a Vida?””
(est.27)

“Fôrças da terra e anjos do céu!, valei-me,
Que eu sou medida, e vi a Vida imensa!
(…)
Eu ouvi-te, meu Deus! e continuei-me
Em confusões, em dúvida, em descrença...
Mas para além do que é em mim limite,
Não há um só poro meu que te não grite!”
(est.28)

Ao longo desta reflexão, foi nossa intenção demonstrar a faceta religiosa do escritor José Régio. Ele que sempre apresentou, ao longo da sua vida, uma diversidade de facetas – o que fazia dele um homem plural - ligadas às artes e às letras. Facetas que o ser humano assume, consoante os contextos, as expectativas e os desejos, e que culmina no que cada um é.

Régio foi professor e poeta, desenhista e colecionador de antiguidades. Nos livros, nos desenhos e nas coleções encontram-se as diferentes facetas que ele foi construindo para si e sobre si.

Não podemos esquecer, contudo, a faceta que o seu ego assume perante os outros e perante si próprio. Daí que, descortinar o eu de Régio é uma tarefa destinada ao fracasso.

A faceta de escritor é, de facto, a mais conhecida; a de desenhista, nem tanto. Por isso, consideramos ser pertinente a análise da escrita e do desenho, dado que contribuem para um desvelar do interior do Poeta, de como ele se vê e como o veem os outros.

Régio, que se apresentava como “um doido que por acaso nasceu com juízo”²¹, escolheu precisamente o género literário da poesia para expressar o seu pensamento religioso, em cujo percurso podemos encontrar semelhanças com os nossos próprios itinerários de vida.

Ele foi criado no seio de uma família tradicional e religiosa, passando a sua infância e adolescência a aceitar as verdades que lhe eram transmitidas. Depois, já jovem e adulto, começa a tomar consciência e a analisar os conceitos que sempre lhe foram passados e que sempre recebera como certos. Levanta um complexo mundo de dúvidas e indagações que irão povoar as linhas das suas obras. No final da vida, Régio, mais esclarecido das incertezas que o povoam, consolida as bases da sua crença. O Poeta de “Sarça ardente”, que durante anos vivera “numa espécie de labirinto quanto à vida religiosa”²², torna-se um ser verdadeiramente consciente de que Deus o perseguia, Deus o marcara e o escolhera. Ele que declarara tantas vezes: “Preciso de Deus! Nasci para Deus!”²³, prosseguindo “consentiria Deus em que eu o conhecesse?”²⁴

As dúvidas e interrogações que Régio se colocava sobre, de modo especial, sobre Deus e o papel da religião, são em tudo muito semelhantes às colocadas atualmente pelo ser humano do século XXI.

²¹ José Régio, *Páginas do Diário Íntimo* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000), p. 36.

²² José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, p. 117.

²³ *Ibidem*, p. 119.

²⁴ *Ibidem*, p. 130.

Toda a sua obra representa o drama cristão: o ser humano que quer chegar a Deus levando consigo todas as misérias, uma vez que, para Régio, o humano é o campo de batalha no qual o Bem e o Mal se enfrentam, sem haver qualquer vencedor. Na realidade, é esse “dualismo antagónico” que seria “o ponto de partida do carácter conflituoso (...) em torno de que gravita boa parte da criação artística do Poeta.”²⁵ É, de facto, um conflito entre o humano e o divino, que leva Régio a dissecar o eu, de uma forma aflitiva, angustiante e pungente.²⁶

Maria Luísa Aguiar
Centro de Estudos Regianos
FLUP

²⁵ Luiz Piva, *José Régio – o ser conflituoso. Dualismo e Estilo* (Porto: Brasília Editora, 1977), p. 29.

²⁶ Cf. Feliciano Falcão, *Memória Viva* (Portalegre: Edições Calibri/ Câmara Municipal de Portalegre, 2003), p. 60.

A voluptuosa revolta do corpo: uma leitura de *O vestido cor de fogo*

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O
seu vórtice estonteante. O corpo grave.

Clarice Lispector, *A via crucis do corpo*¹

135 «Mas é assim que devem viver marido e mulher? É este o lar que sonhei?»²: são estas as perguntas cruciais da longa confissão do narrador anónimo do conto *O vestido cor de fogo*. Perguntas angustiantes que revelam o desajuste entre as expectativas individuais e a realidade vivida e a partir das quais se desenvolve o dilema do protagonista, atormentado pelas dúvidas e pelas obsessões.

Justo e errado, virtude e ignomínia, honestidade e imoralidade constituem os princípios que orientam a visão sobre o mundo do narrador e protagonista do conto regiano, o qual se interroga para entender as causas profundas do fracasso de seu casamento com Maria Eugénia.

A partir da sua perspectiva de «moralista regenerador»³, ele reflete sobre a sua relação com a mulher na tentativa de descobrir quais foram os seus erros e as suas culpas que o desviaram do caminho certo e o afastaram do sonho de «devar uma vida limpa, corajosa, activa, calma apesar dos inevitáveis embates, iluminada até o fim pelo amor santificado duma verdadeira esposa, o respeito dos filhos, a honestidade do lar...».⁴

Portanto, a busca de respostas torna-se, por meio da narração confessional, num intenso ato de autoconhecimento que desvenda os sentimentos mais íntimos e ocultos do protagonista, levando-o a mergulhar no fundo abismo da irracionalidade e das paixões.

Sob a aparência do desabafo de um homem decepcionado pela impossibilidade de moldar o mundo exterior de acordo com os seus ideais de virtude e honestidade revela-se, então, uma outra realidade na qual se afirma uma lógica diferente –

¹ Lispector, Clarice, *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco editora, 1998, (epígrafe).

² Régio, José, *Histórias de mulheres: conto e novela*. 5ª ed. Porto: Brasília Editora, 1978, p. 239.

³ *Idem*, p. 226.

⁴ *Idem*, p. 261.

inapreensível pela razão – que identifica o corpo como seu símbolo e seu meio de expressão.

O desejo, a volúpia, o prazer carnal e a sensualidade desestabilizam o sistema de valores morais do narrador-protagonista, envolvendo-o no conflito entre material e espiritual, bem e mal, amor e paixão, alma e corpo. Estas oposições não são, porém, apenas objeto das reflexões do narrador, mas, no plano narrativo, materializam-se no casal através da caracterização ambígua dos dois cônjuges.

O anonimato encobre a verdadeira identidade do protagonista, conhecido a partir somente da sua voz narrativa: uma voz desprovida de corpo por meio da qual se expressam as percepções, sentimentos e pensamentos que constroem a subjetividade da personagem.

Através da confissão, delinea-se, portanto, um retrato psíquico do eu narrativo, enfatizando as suas qualidades morais e espirituais:

Era pois, por esse tempo, um simpático rapaz ingénuo, saudável, idealista, – a ponto de várias vezes ter que esconder de meus camaradas precisamente as excelências do meu carácter. Até já por esse tempo suspeitava que os mais dos homens odeiam, desprezam ou escarnecem as nossas mais autênticas virtudes, – pelo menos quando as não sustentam as trombetas da celebridade, os triunfos matéris, ou quaisquer bens de igual jaez. Não obstante a minha ingenuidade e a minha inexperiência, até já por esse tempo suspeitava esta dolorosa verdade. Cria, no entanto, que sempre as nossas verdadeiras virtudes acabam por se impor – e nos impor. Estava, pelo menos, decidido a impor as minhas.⁵

A perspectiva dualística do protagonista impõe os princípios e os preceitos do «tipo social da família a que pertencia»⁶, isto é, uma família tradicional e burguesa, criando assim um discurso que se autolegitima, justamente, pela respeitabilidade e probidade do narrador. De acordo com essa visão, então, os fatos contados parecem contrariar a honorabilidade do narrador-protagonista, prejudicando também a fiabilidade da sua confissão; por isso, logo no início de seu relato ele afirma:

Se neste esboço do que então era me favoreço a mim próprio, não sei. Tal não é minha intenção. Mas tão vulgar se torna iludir-se a gente quando fala de si! principalmente quando pinta um auto-retrato duma época sempre lembrada com

⁵ *Idem*, p. 228.

⁶ *Idem*, p. 226.

embebecimento! Não devo, não posso garantir a semelhança objectiva deste meu breve auto-retrato. Só posso garantir a minha sinceridade ou boa-fé ao esboçá-lo. Isso, posso.⁷

Esta espécie de *captatio benevolentiae* patenteia as boas intenções com que ele se dispõe a apresentar-se e, ao mesmo tempo, parece pedir que se acredite também na genuinidade e na sinceridade de um outro retrato que traçará: aquele de Maria Eugénia, o *outro* com que o protagonista se relaciona e se confronta. O primeiro encontro com a mulher acontece, emblematicamente, durante um baile de Carnaval em que é a aparência de Maria Eugénia a fascinar e a seduzir o protagonista. São principalmente os detalhes físicos a compor o retrato da mulher, da qual, embora seja revelado o nome, não é possível conhecer os pensamentos e as opiniões. Ela é, de certa forma, silenciada pelo homem, o qual parece adotar, desde logo, uma atitude paternalista:

Eis a minha mais pertinaz lembrança da Maria Eugénia que primeiro conheci. Propriamente do que dissemos essa noite, não conservo recordação nenhuma. Decerto, eu mal sabia o que estava dizendo; e a qualquer coisa que ela dissesse acharia encanto. Foi a sua pele, foi o seu colo, foram os seus cabelos e os seus olhos, foi o seu pescoço alto, foi o riso daquela sua boca pequena, escarlate, carnuda, foi o que nela havia de inquietantemente feminino aliado a não sei quê de criancice, – que desde logo me atraíram. Por isso entro aqui nas particularidades do seu retrato. Mas durante meses julguei que sobretudo me inspirava ela um meigo sentimento de ternura. De facto, a minha ternura por ela era muito real. O género dessa ternura, é que eu não sabia ainda distinguir.⁸

A ternura com que ele se apaixonou caracteriza a imagem da mulher ao longo da narração, atribuindo-lhe, porém, traços de imaturidade e infantilidade que justificam a relação assimétrica que se estabelece entre o casal. Maria Eugénia, «mais amimada que educada»⁹, suscita a vontade de protegê-la, confirmando, por conseguinte, a concepção idealizada do amor a que ambiciona o protagonista:

⁷ *Idem*, p. 228.

⁸ *Idem*, pp. 230-231.

⁹ *Idem*, p. 233.

Tudo, na pessoa física de Maria Eugénia, exercia em mim uma atracção de carácter secreto ou fatal. O ela ser pequenina, o ter o pescoço quase demasiado alto, o mostrar, quando ria, (e tantas vezes ria!) um dentinho meio sobreposto aos mais, – bem podia eu entender que se tornassem defeitos para outro. Para mim, adquiriram qualquer coisa de íntimo e tocante, que me enternecia. [...] E a macieza da sua pele, os brilhos doirados do seu cabelo, a gentileza e firmeza das suas formas, a luminosidade dos seus olhos variando entre o castanho-claro e o verde, – faziam-me sonhar a posse dessa adorável criaturinha como uma felicidade que eu não merecia. A mim próprio me prometia tratá-la com requintes de amante poeta, e carinhosos cuidados de pai ou irmão mais velho; ainda que a diferença das nossas idades não fosse grande. Mas ao meu lado, Maria Eugénia parecia tão frágil, tão delicada, quase tão pueril...!¹⁰

Através de uma espécie de avaliação dos detalhes físicos da mulher que a tornam desejável – pois «eram *coisas dela*, particularmente suas, faziam parte dela»¹¹ – realiza-se, em certo sentido, um *desmembramento* do seu corpo que passa a representar um objeto a ser possuído pelo homem, o qual afirma, assim, a sua suposta superioridade moral, intelectual e social em relação à jovem:

Sem dúvida a sua cultura era deficiente, mesmo para uma rapariga. Facilmente entristecia se a contrariavam. E, muito feminina, simultaneamente muito infantil, guardava consigo não sei quê que eu não conhecia, onde eu não entrava, que ela defendia, reservava ou disfarçava como instintivamente, e, por isso, exacerbava quase dolorosamente a minha contínua curiosidade de ela, o meu tão delicado como violento e másculo desejo de a fazer toda, toda minha. Tão meiga e frágil, tão maleável, tão pronta a satisfazer-se com qualquer pequena condescendência, tão inclinada à jovialidade e à fantasia, – decerto se deixaria moldar como cera branda logo que soubesse eu tocar-lhe com dedos finos, finos e firmes, dedos de marido e amante...¹²

A reificação do corpo de Maria Eugénia, que após a consumação do casamento apresentará uma conotação exclusivamente sexual, faz com que o narrador-protagonista assuma um ponto de vista dominante que pretende estabelecer a *ordem das coisas* e impõe um papel de menor importância à mulher.

Neste sentido, a personagem regiana parece encarnar o que, nos termos de Pierre Bourdieu, pode ser definido como *visão androcêntrica* ou *falo-narcísica* que organiza a realidade

¹⁰ *Idem*, pp. 232-233.

¹¹ *Idem*, p. 233.

¹² *Ibidem*.

social segundo um sistema de oposições cujos principais extremos são representados pelo masculino e pelo feminino. Contudo, não se trata apenas de uma polarização do mundo, mas de construções sociais e ideológicas que pressupõem a predominância do modelo masculino, considerado como padrão normativo ao qual toda a sociedade se conforma. Segundo esta perspectiva, portanto, a *visão androcêntrica* é essencialmente «neutra»¹³, pois é a partir dela que se estabelecem os preceitos à base da ordem social e dos mecanismos simbólicos cujo principal alvo é o corpo:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros*.¹⁴

Ao princípio biológico da diferença sexual corresponderia, então, a criação do conjunto dos chamados *habitus*, ou seja, todas aquelas *disposições*, que por meio da «construção social do corpo»¹⁵, separam rigidamente o que pertence ao âmbito masculino do que é ligado a aquele feminino:

O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente *performativa* de nomeação que oriente e estructure as *representações*, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma *definição diferencial* dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero [...] para produzir este artefacto social que é um homem viril ou uma mulher feminina¹⁶.

¹³ Bourdieu, Pierre, *A dominação masculina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 18.

¹⁴ *Idem*, pp. 18-20.

¹⁵ *Idem*, p. 34.

¹⁶ *Idem*, p. 33.

Em *O vestido cor de fogo*, a origem social do narrador, «nascido e crescido no seio duma família burguesa – portuguesa à maneira tradicional»¹⁷, marca o seu pensamento em relação à vida conjugal e à atitude da mulher, criando um complexo de «conceitos, preconceitos, juízos, costumes e crenças»¹⁸ que refletem não apenas os valores familiares, mas também os padrões éticos e morais impostos por uma sociedade patriarcal.

De acordo com Michel Foucault, a família fundada sobre a autoridade masculina representava o centro da sociedade burguesa que sustentava a união conjugal finalizada à reprodução, circunscrevendo as relações sexuais só ao âmbito do casamento:

La sexualité est alors soigneusement renfermée. Elle emménage. La famille conjugale la confisque. Et l'absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire. [...] Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret. Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond: la chambre des parents. Le reste n'a plus qu'à s'estomper; la convenance des attitudes esquivé les corps, la décence des mots blanchit les discours. Et le stérile, s'il vient à insister et à trop se montrer, vire à l'anormal: il en recevra le statut et devra en payer les sanctions.¹⁹

As expectativas fortificadas pela aprendizagem no seio familiar parecem, portanto, concretizar-se no casamento com Maria Eugénia, que constitui pelo homem o «início duma felicidade que eu ansiava por experimentar, por assegurar. E eu ansiava não só possuir Maria Eugénia, como principiar completando a sua educação ao sabor do meu feitio; ou antes: dos meus sonhos, e do lar que idealizava».²⁰

O início dessa felicidade revela-se, porém, diferente do que ele esperava, pois, como afirma na sua confissão, «era de embriaguez o estado em que vivia [...] aspirando à felicidade mais regular, mais tranquila, mais honesta, em que decerto ia entrar, e depois decorrer, a nossa vida comum»²¹. A paixão inebriante que atrai, como uma força incontrastável, os dois cônjuges, leva-o a explorar os subterrâneos da sua alma, descobrindo os prazeres sensuais e corporais que neles habitam: «só agora, porém, conhecia verdadeiramente a voluptuosidade, – ou a minha capacidade de me afundar

¹⁷ Régio, José, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, pp. 9-10.

²⁰ Régio, José, *op. cit.*, p. 235.

²¹ *Ibidem.*

nela».²² O desejo carnal envolve os dois e confunde suas naturezas, subvertendo os papéis sociais de marido e de mulher e arrastando-os na espiral descendente que leva ao ínfimo da matéria corpórea e da volúpia:

Só agora, que me casara, sabia o que era ter uma amante, que era minha mulher. Quero dizer que a minha embriaguez se comunicara à minha bela cúmplice. A voluptuosidade era como um tépido, mole, envolvente chão movediço em que nos enterrávamos devagar, devagar, enlaçados, multiplicado e requintado o prazer de um pelo outro.²³

No encontro sexual realiza-se, então, um ato de fusão que neutraliza as oposições e apaga as diferenças entre os dois, colocando-os fora dos esquemas dos deveres conjugais através de uma íntima e recíproca compreensão que se expressa através dos prazeres do corpo. Como afirma Michela Marzano:

L'altro, che in un primo momento il soggetto riconosce come *altro*, come *diverso* da sé, sembra temporaneamente perdere, al momento dell'incontro sessuale, la propria *alterità*: i due desideri si trovano, si mischiano, quasi si confondono. È allora che si rispondono a vicenda, e che si instaura una sorta di comprensione íntima, un'esperienza al tempo stesso affascinante e terrorizzante, animata dalla dialettica del dono e della perdita.²⁴

O espelhamento produzido pela união carnal com Maria Eugénia suscita, porém, as perplexidades do protagonista em relação à honestidade da vida conjugal. A lascívia e a sensualidade que caracterizam o relacionamento contrariam, de facto, os seus ideais e suas ambições, subjugadas por uma outra vontade que não obedece à racionalidade.

Cria-se, portanto, uma oposição entre *amor conjugal* e *amor-paixão*²⁵ em que Maria Eugénia passa a encarnar o polo negativo, suscitando as dúvidas e as perplexidades do marido:

²² *Idem*, p. 236.

²³ *Idem*, pp. 236-237.

²⁴ Marzano, Michela, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*. Milano: Mondadori, 2012, pp. 35-36.

²⁵ Para aprofundar veja-se: Ariès, Philippe, «L'amour dans le mariage», in Ariès, Philippe, Béjin, André, *Sexualités occidentales*. Paris: Edition de Seuil, 1994, pp. 138-147.

Como podia aquela criaturinha tão frágil, tão delicada, tão espiritual e franzina, corresponder assim, nos meus braços, ao meu delírio...?

E nem ousava levar adiante o meu pensamento, sentindo que estava a ofender minha mulher. Hoje, posso ousar dizer tudo: Ora me parecia haver em Maria Eugénia uma chama sempre mais ou menos pronta a ser ateadada, e levantar labaredas, ora (e a imagem diz afinal o mesmo, só é mais brutal...) ora uma pequenina fera terrível, insaciável, que, por menos que eu a provocasse, estava pronta a rugir, a manifestar-se, a estorcer-se...²⁶

Ao longo da confissão do protagonista, a imagem da esposa assume traços cada vez mais pejorativos: a vulgaridade e mediocridade do seu estilo de vida; a sua origem familiar; a exuberância da sua feminilidade; a sua vaidade e o seu excessivo materialismo amplificam o ciúme e a suspeita da infidelidade de Maria Eugénia e tornam-se objetos da rejeição do marido que vê nela um obstáculo à realização das suas aspirações superiores.

142

Na descrição de Maria Eugénia, o narrador parece, então, fornecer indícios e pistas que levariam a atribuir à mulher a culpa da incompatibilidade entre eles e, por conseguinte, do fracasso do casamento; contudo, este aspeto manifesta-se apenas ao nível superficial da narração, pois a estratégia discursiva utilizada no conto regiano permite, de um lado, afirmar o que é supostamente a verdade, enquanto, por outro desmantela essa verdade por meio das perguntas que compõem a confissão objeto do conto.

Numa espécie de jogo de espelhos que desvenda as aparências, o movimento *de dentro para fora* da escritura regiana permite mostrar a densidade e a complexidade dos sentimentos humanos cuja representação é levada ao paroxismo, justamente, quando Maria Eugénia se veste com o vestido cor de fogo.

O corpo da mulher *moldado* por um vestido que parecia «como se ao mesmo tempo o cobrisse e o desnudasse»²⁷ acende o ciúme e a ânsia de possesso do marido em relação à

²⁶ Régio, José, *op. cit.*, p. 237.

²⁷ *Idem*, p. 265.

beleza daquele corpo, objeto do seu obsessivo desejo e da sua paixão, que se oferece, quase nu, ao olhar cobiçoso dos outros homens:

«bem sabes que já és uma mulher casada...uma senhora...E eu quero-te só minha! Tenho ciúmes, bem sabes, quando os outros algumas coisas podem ver, sequer, da tua beleza».²⁸

Maria Eugénia desafia a autoridade do marido, mas o seu não pode ser considerado um verdadeiro ato de rebelião finalizado a reivindicar a sua liberdade; pelo contrário, ela parece contribuir à reificação sexual do seu corpo, confirmando a sua submissão ao marido e tornando-se cúmplice, de certa forma, do que Bourdieu define como «violência simbólica»²⁹, isto é, aquela:

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado.³⁰

A explosão da violência que torna a mulher «insignificante, frágil, indefesa, como uma criança»³¹ e que destrói o símbolo do seu ardor e da sua sensualidade – o vestido cor de fogo – revela-se uma descida no abismo dos instintos mais brutais e das paixões violentas, exacerbando o prazer carnal entre os dois:

«E nessa noite, o nosso delírio ultrapassou o das nossas primeiras noites de amor. Nunca o meu prazer fora tão profundo; e eu bem sabia que o dela igualava o meu».³²

²⁸ *Idem*, p. 267.

²⁹ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 7.

³⁰ *Idem*, pp. 7-8

³¹ Régio, José, *op. cit.*, p. 269.

³² *Idem*, p. 270.

A descoberta do seu lado obscuro que o liga inextricavelmente à mulher provoca a fuga do homem e o desenlace do casamento, à procura da salvação e da regeneração da própria alma. Por isso, o afastamento da vida conjugal e, em particular de Maria Eugénia, parece expressar a recusa àquela dimensão instintiva e passional que aprisiona o espírito na materialidade do corpo e de suas *cruéis exigências*.

Através da sua confissão, o narrador não encontra as respostas às suas perguntas, nem consegue afirmar a sua verdade, pois continua a ser atormentado pelo seu fracasso existencial:

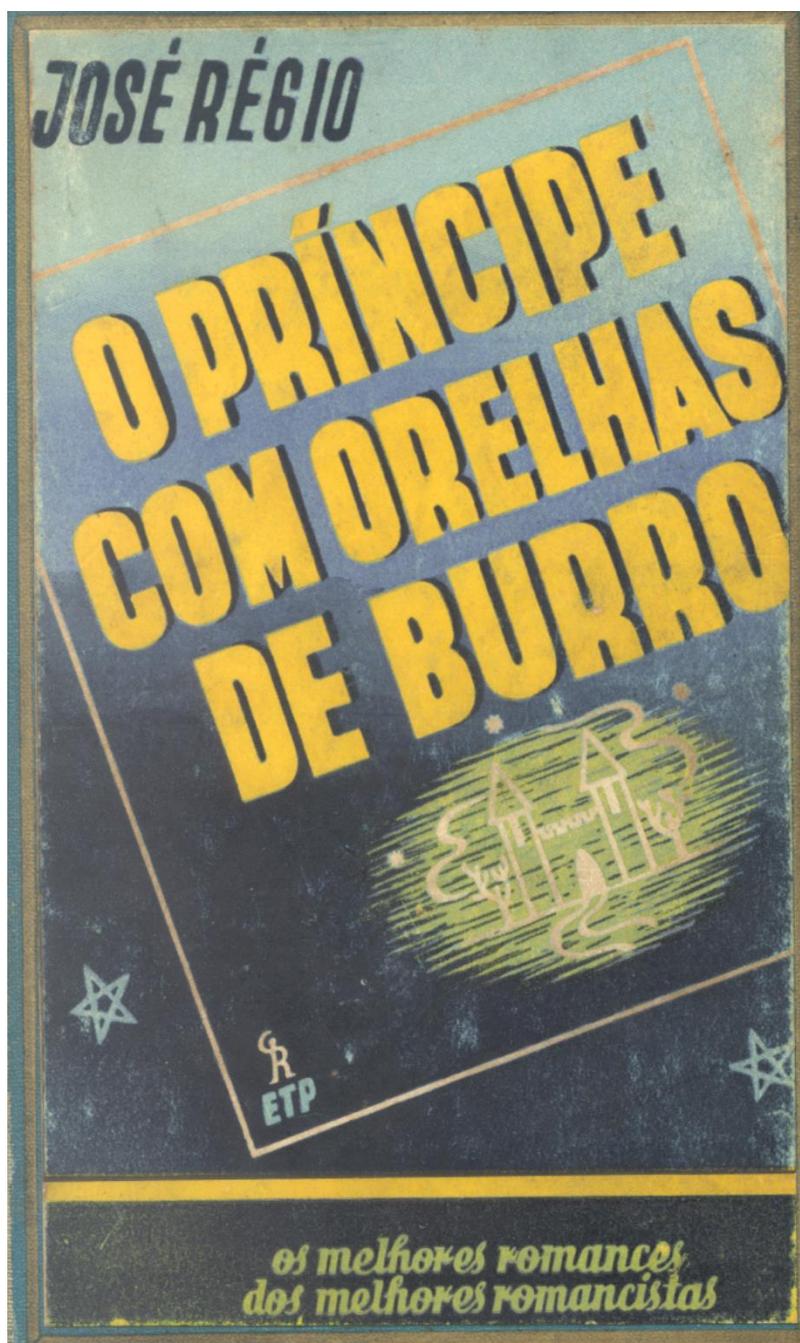
Sabem o que é um homem perfeitamente desenganado, todavia não mau, e persistindo sempre em respeitar qualquer coisa de superior que nem sabe bem definir? Eis, me parece, o que fiquei sendo. Mas a lembrança do meu casamento sempre me ficou pungindo, e nunca a remexo sem que dois profundos sentimentos se me descubram como enraizados na alma: o da revolta, ou indignação, e o do remorso. Revolta contra uma traição de que fui vítima – que traição porém? – e remorso dum crime de que me sinto culpado sem saber qual, sem saber porquê.³³

144

Para o conflito entre corpo e alma, entre espiritual e material que aflige a consciência da personagem regiana não há saída: a impossibilidade de chegar à verdade relega o homem a uma condição trágica – que é aquela de todos os seres humanos – suspenso entre a culpa pelas suas fragilidades e a revolta contra as suas faltas.

Luigia De Crescenzo
Università degli Studi Roma Tre

³³ *Idem*, p. 277.



Capa da 1.ª edição de *O Príncipe com Orelhas de Burro*.

Régio e Kafka revisitados à luz da *teoria mimética* de René Girard

Provavelmente o homem só produz
monstros por uma única razão:
poder pensar a própria humanidade.
José Gil

Partimos de uma série de leituras, sem qualquer imposição metodológica, das obras do antropólogo e crítico literário francês, René Girard, por tudo o que elas comportam de extraordinário e insólito, mas também de emancipador, num sentido evangélico. O entrelaçamento dos temas de Girard com os autores em foco—Régio e Kafka—afiguram-se-nos naturalmente. Lançamo-nos, pois, às leituras sem plano prévio, numa espécie de voo de trapézio sem rede. Em todo o caso, *O Príncipe com Orelhas de Burro* de José Régio e *A Metamorfose* de Franz Kafka são as obras de que nos ocupamos. O desafio que se impõe é reconhecer expressões da *teoria mimética* de Girard¹, sem preocupações antropológicas, mas apenas no encaixe de certos traços literários, indiciantes de uma sequência mimética: nomeadamente, a instalação do desejo mimético²; a seleção da *vítima expiatória* que deverá assumir rasgos vitimários, absolutamente singulares, de forma a justificar a raiva que se junta contra ela; o ritual,³ que contém a violência coletiva para expulsar a vítima e a reconciliação final que resulta de uma polarização unânime.

O monstruoso, presente nas duas obras em questão, sob a forma de devir-animal, impõe-se como ponto de partida para a *teoria mimética*; uma vez que, enquanto sinal de anormalidade, expulsa o ser, por si só, da comunidade e instala-o obrigatoriamente no papel de *vítima expiatória*. Numa ótica de discurso moralmente estabelecido, deparamo-nos

¹ Baseamo-nos na teoria do audaz e polémico antropólogo francês René Girard, que remonta às origens de todo o edifício cultural e social em que assenta a nossa civilização, para investigar os mitos e os ritos fundadores e perpetuadores de toda a organização social, reinterpretando-os à luz de uma inovadora teoria do sagrado, assente na *teoria mimética*. Para tal servir-nos-emos, sobretudo, da leitura das obras do autor *Critique dans un souterrain* e *La violence y lo sagrado, Le Sacrifice* e *El chivo expiatorio*, onde se encontra reiteradamente exposta a sua teoria do desejo mimético e do sacrifício fundador, como forma da sociedade humana reencontrar o equilíbrio, após os períodos de crise.

² Na senda do desejo mimético, defendido por Girard, referimo-nos apenas à *mimesis de antagonista*, que faz convergir todos os indivíduos, sobre o mesmo adversário, responsabilizando-o pela crise na comunidade e não à *mimesis de apropriação*. (Cfr. Éric, 2005: 77).

³ Segundo Girard, para que o sacrifício tenha eficácia é necessário que ele seja sagrado, de forma a continuar a ajudar a sua comunidade a proteger-se e a não recair na crise. Passa, pois, a ser responsável pelo retorno à calma tal como era da desordem precedente. (*idem*: 79)

com uma relação analógica entre beleza/ bondade e fealdade/ maldade, que faz com que a monstruosidade física ande de mãos dadas à monstruosidade moral, isto é, com que o mal natural (quer sob a forma de orelhas de burro ou de escaravelho), se compreenda como expressão de uma culpa da crise intestina que se propaga na respetiva comunidade e assegure a raiva surda, que inspira em todos. Ou seja, o ser monstruoso vai assumir, por si só, rasgos vitimários, absolutamente singulares e únicos, para justificar a fúria coletiva que se avoluma contra ele.

Omnipresente na mitologia, o ser-monstro é sempre aquele que é fulminado pelo raio divino, fazendo necessariamente convergir sobre si o papel de *vítima expiatória*, polarizadora de todos os males dessa comunidade. É nesta disposição de propensas vítimas sacrificiais, que devemos entender, tanto o papel do Príncipe com Orelhas de Burro, como o de Gregor, o homem-escaravelho de Kafka.

Por isso, se compreende que o monstruoso se ligue ao sobrenatural. De facto, tanto o Príncipe Leonel⁴ como o jovem vendedor Gregor Samsa⁵ são invadidos pela monstruosidade, sob os auspícios do fantástico, em forma de enfeitiçamento, assumindo contornos de *monstros fabulosos*, oriundos de um *contacto direto sem mediações entre os homens e os deuses*, segundo esclarece José Gil em *Monstros*⁶. Decalcado da experiência original do rito, o homem-monstro é sempre um mediador externo à comunidade, que faz reverter a violência autodestrutiva em violência salvadora ou pacificadora, transfigurando-a em sagrado, como garante da continuidade da ordem.

Ainda assim, ultrapassando o arquidiscurso tradicional – em que a fealdade do monstro, o encantoa ao domínio do esconjurado e do maldito, ou seja, do *teologicamente absurdo* – José Régio vai reaproveitá-lo, enquanto símbolo de expressão de superhumano

⁴ De facto, a chegada ao mundo do Príncipe Leonel é envolta de sobrenaturalidade e mistério, como um nascimento iniciático. Recorde-se, por exemplo, que é por intermédio de um Arcanjo, que lhe aparecera em sonhos, que a Rainha deixa o palácio e vai para o imenso e misterioso bosque. Também a Rainha apresentava sinais de sofrimento latente: «Até trazia rubis de sangue na cara» (Régio, 2001: 23), quando regressara ao palácio, mas o seu sorriso e os seus olhos —espelhos da alma— estavam envoltos por uma aura de sobrenaturalidade.

⁵ Já a metamorfose de Gregor aconteceu inexplicavelmente, sem a aparente ajuda de nenhum feitiço exterior, mas claro de forma inverosímil, com contornos sobrenaturais, muito próximo do onirismo. Quando Gregor se preparava para enfrentar mais um dia de caixeiro-viajante, reparou que tinha as costas duras como uma couraça. Diz Pietro Citati que «Nenhuma metamorfose animal – nem em Ovídio, nem em Dante – alguma vez fora tao minuciosa, tão completa, tão capaz de nos implicar sem remédio» (Citati, 2001: 76).

⁶ Em ambos os casos, recorda o filósofo contemporâneo, o monstro surge «por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem)» (Gil, 1994, 14).

ou de para-lá-do-humano. Tal condição de bestialidade humana, porquanto revelação da centelha do divino no discurso régio, é precisamente confirmada por Luiz Piva: «O monstruoso como fonte de luz, como grau no desabrochar integral do ser, é tese sempre presente na obra de Régio. A deformação física, símbolo das coisas divinas, liberaria o ser humano do entrave do próprio corpo, facultando-lhe a ascensão ao plano do sobrenatural» (Piva, 1977: 69).

Assistimos, por conseguinte, nestes seres inacabados delineados por Régio a um percurso iniciático de sofrimento nobilitante, restando como símbolo de amplificação espiritual e libertação do imanente; como se bafejados pelo estigma da anormalidade fossem, natural e especialmente, iluminados pelo Destino, tornando-os singularíssimos seres, portadores do *olhar de anjo*⁷ a que se referia o filósofo russo Léon Chestov.

Tal lúcida clarividência, de iluminação iniciática, foi justamente intuída pela Rainha Elsa, aquando do nascimento do Príncipe, em *O Príncipe com Orelhas de Burro*: «Bem sabia», diz a Rainha ao Rei, «que o nosso filho seria marcado pelo destino. Só um sacrifício dele e um meu permitiriam o seu nascimento. Aceitei o dele porque me foi prometido que o seu destino seria grande...apesar de tudo!» (Régio, 2001: 34). Recorde-se que foi preciso a Rainha abandonar sozinha o palácio, embrenhar-se no negrume virgem do bosque e, após visita misteriosa ao Génio da Floresta, regressar em tão ansiado estado de Graça, envolta numa iluminação iniciática. Tocada pela visão dos iluminados, preparava-se também ela para completar o seu percurso de sofrimento, morte e libertação: «Mas o que todos achavam (...) é que a bondade da rainha se manifestava, agora, com uma manifestada radiação (...) Chegava a ser inquietante, sim! Dir-se-ia que a rainha se preparava para morrer» (*idem*: 24).

Subsiste um elo intuitivo, fortemente premonitório, entre estas criaturas assinaladas pela anormalidade, numa adivinhação de monstruosidade mútua. Compreende-se, pois, à luz de tal rede indefinida de similitudes e parentescos subtis, que o Aio, em *O Príncipe de Orelhas de Burro*, simpatize com Rolão Rebolão e que este persiga constantemente o Príncipe, adivinhando-lhe algo de misteriosamente oculto, numa espécie de reconhecimento subliminar entre seres-bestas: «A cada passo o apanhavam, agora, tentando entrar furtivo nos aposentos mais secretos de sua alteza; ou, já dentro, procurando meter-se em qualquer esconderijo, e manter-se sem dar sinais da sua presença» (*ibidem*: 79). Tal intuição do monstruoso leva Rolão Rebolão, visionariamente, a dizer: «Os

⁷ Chestov a propósito da *Alegoria do subterrâneo* de Dostoievski, alude a dois tipos de olhar: os olhos naturais, próprios da visão vulgar e os olhos de anjo, reveladores da visão sobrenatural. (Cfr. Chestov, 1960: 30).

monstros adivinham-se uns aos outros!» (*ibidem*: 200). É o mesmo presentimento que o Pajem Leonardo decifra no Aio, identificando-o com o *velho membrudo, barbaçanas, de olhos volúveis de reflexos como os lagos* que visitara a câmara da Rainha antes da sua morte⁸. No entanto, esse sentimento que os irmana, leva-os instintivamente a protegerem-se dos outros, pelo que se tornam exímios na técnica do disfarce, como se verifica através dos conselhos que Rolão Rebolão dá ao Príncipe, precisamente antes de este fazer a sua confissão pública: «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...» (*ibidem*: 248). O bobo-aleijão parece, de facto, reconhecer que a mesma particularidade, que aproximava os seres marcados pela excecionalidade, simultaneamente os repelia dos outros, os de consciência comum, face à incapacidade de compreensão geral para tolerar a verdade. Assim também Dostoïevski «parece ter estado convencido que a fealdade e o horror só existem, neste mundo, para esconder, dos olhos daqueles, que ainda não são dignos, o supremo mistério da criação» (Chestov, 1960: 83).

É justamente tal ambiguidade, vivida nesta espécie de ritual de máscaras, que faz com que o monstruoso se manifeste através do *duplo* e da fragmentação⁹. De facto, a mitologia está impregnada de exemplos de coincidência entre o *duplo* e o monstruoso- recorde-se, por exemplo, que Dionísio – o deus da máscara do panteão grego– era simultaneamente homem, deus e touro. Conhecido como o deus da ilusão teatral, apresentava-se usualmente «como deus no *theologeïon*, como estrangeiro lídio «com ar de mulher» no palco, ambos vestidos com o mesmo fato, ostentando a mesma máscara, indiscerníveis e no entanto distintos» (Vernat, 1993: 168). Igualmente Girard insiste nessa habilidade intercambiável do *duplo* presente em todo o monstruoso em *La violencia y lo*

⁸ Ao reconhecer no Aio o mesmo ser monstruoso que visitara antes a Rainha na sua Câmara, o pajem experimenta uma verdadeira emoção perante a confirmação de uma verdade já intuída, e desta forma surge entendida a existência como uma rede de homologias universais: «não podiam saber os que o troçavam, vendo-o seguir o Aio com tão ardente curiosidade, a emoção que experimentara o pobre monstro-poeta ao reconhecê-lo! (...) não obstante o seu disfarce, era o mesmo gigante que uma vez atravessara o corredor, dirigindo-se para a Câmara da Rainha, no dia em que o reino festejava o nascimento do príncipezinho» (Régio, 2001: 66).

⁹ Já na Grécia, a máscara e o monstruoso se encontravam profundamente interligados. Jean-Pierre Vernant, um dos maiores especialistas da cultura Grega, refere-se à máscara de Górgona, marcada pela frontalidade, mas também pela monstruosidade. «Quaisquer que sejam as modalidades de distorção escolhidas, - explica o teórico- a figura serve-se sistematicamente de interferências entre o humano e o bestial, associadas e misturadas de diversas maneiras» (Vernant, 1993: 70). Acrescenta ainda «Trata-se de seguir Hesíodo até aos confins do mundo onde a Teogonia localiza as Górgonas e as associa a toda a linguagem de monstros que lhe são aparentados» (*idem*: 77).

sagrado: «Não há monstruoso que não tenda a desdobrar-se e não há *duplo* que não esconda uma monstruosidade secreta» (Girard, 1998: 166). Ora, tais *duplos* monstruosos, que se poderão manifestar no ser –quer exteriormente, quer interiormente– vão ser convocados a participar no fenómeno de violência, ainda que apenas uma das vítimas polarize o papel de *bode expiatório* – neste caso, o jovem Príncipe. Aliás, a generalização de *duplos*, na obra, parecer ser condição necessária de garante da unanimidade de violência e, conseqüentemente, manutenção do seu prolongamento, até culminar no seu ponto máximo de crise.

É, por conseguinte, como conseqüência de prolongamento do próprio ser n' *o outro*, que podemos compreender a conceção proteiforme dos *duplos* de Leonel na obra de Régio¹⁰. Uma vez que, sob as mais diversas figurações externas – sob a forma do Aio, ou do Génio dos Bosques, ou do falso mendigo, ou do Cego –, todos estes rostos surgem como reparações da própria imagem do Príncipe Leonel, isto é, enquanto reduplicações do seu *eu*, que parecem, ao longo do percurso iniciático do Príncipe, assumir-se como guias e patamares, dotados de contornos irrealis, fantasmais, de inspiração sobrenatural, como prolongamentos mascarados de si próprio¹¹. Revelam-se, muitas vezes, de forma dissimulada, escondendo-se daqueles que só acreditam no que parece evidente ao olhar. Hábeis a exprimir a ausência na presença. Assim se entendem as palavras de Girard em *Critique dans un souterrain*: «O autoconhecimento é perpetuamente mediatizado pelo conhecimento do outro» (Girard, 1993: 87).

Ora, neste jogo de ocultação/revelação, o espelho encontra-se profundamente ligado à figuração simbólica do *duplo*, sendo, segundo Jean-Pierre Vernant «o meio de alguém se conhecer, de chegar a si, de se reencontrar, mas na condição de se separar, de se dividir, de se pôr à distância de si próprio. No e pelo espelho, a minha figura, – esclarece o autor– a minha pessoa, mostram-se na espécie do exterior, do estranho, do outro» (Vernant, 1993: 98). O espelho como revelador do autêntico, assumido aqui como pedra

¹⁰ Daí que no momento de autorevelação, Leonel, perante o reflexo da sua deformidade física, vacile entre a imagem refletida no espelho e o olhar do Aio, que se assume como prolongamento do seu próprio ser: «Dir-se-ia que, mirando-se ora no espelho ora nos olhos do Aio, nesse e nestes procurava a confirmação de não serem mais que medonha farsa da fantasia burlesca» (Régio, 2001: 104).

¹¹ Por esta razão se compreende que o Príncipe, já intuindo uma série de correspondências internas, subtis e misteriosas, se vá reconhecer preso nas malhas de um fado inflexível. Esse parece ser, de facto, o motivo pelo qual o Falso Mendigo lhe suscitava uma impressão tão intensa e perturbante de o ter já conhecido: «Voltara, ao mesmo tempo, a inquietá-lo, mais poderosa que nunca, a estranha impressão de lhe lembrar o seu interlocutor não sabia quem, alguém muito familiar, mas cujo nome, cuja própria imagem, não conseguia evocar (...). Leonel não podia crer que tal encontro fosse mera obra do acaso...» (*idem*: 126).

de toque para distinguir o real do ilusório, como lugar de conjugação de opostos (o humano e a besta), é igualmente divulgado por Leonel ao monstro poeta-anão: «É verdade, Rolão Rebolão. Mas também é verdade que os monstros só procuram espelhos» (Régio, 2001: 200)¹².

Descoberta a sua disformidade, na forma singularíssima de orelhas asininas, Leonel sai do palácio e devota-se à solidão, abandonando-se a uma predisposição extraordinária para o sofrimento, vivida com um *orgulho subterrâneo*: «A ideia de que ninguém, em todo o orbe terrestre, por esse belo alvorecer de maio, poderia ser mais desgraçado do que ele — deixou de ter o amargo com que surgira para se revestir de uma espécie de orgulho do sofrimento extremo» (*ibidem*: 109). De facto, a *anagnorisis* vivenciada pelo Príncipe faz dele o ser mais infeliz e miserável à face da terra, isolando-o num psicologismo de exceccionalidade típico do “Estou só e eles estão todos”. É justamente esse *orgulho subterrâneo* em se pensar único, que o expulsa do universo comum a todos. E nesta expressão extremada de sofrimento, o Príncipe-monstro enceta o seu percurso iniciático, de penitência dolorosista, próprio de quem expia o pecado de uma culpa que datava muito antes dele. Ei-lo, pois, perante um dos maiores mistérios de todos os tempos: o mistério do pecado original: «Tinha as mãos esfoladas e sujas de terra, as unhas partidas, a cara sangrando dos espinhos das silvas por entre que passara, e gretados e rotos os finos sapatos palacianos» (*ibidem*: 111)¹³.

E é frente a frente à sua bestialidade, despidas todas as máscaras, que o jovem monstro exclama, desta vez com uma voz visceral (que nos relembra a própria voz do *homem subterrâneo*), toldada de compreensível assombro e amargura, de alguém que reconhece a desproporção do incomensurável pacto de que faz parte: «Era abusar das criaturas criá-las monstros para que pudessem qualquer coisa entrever da perfeição..., da verdadeira perfeição, ..., exatamente por se reconhecerem monstros» (*ibidem*: 180). Compreende, pois, a extensão do seu hediondo crime, ostentado em forma de monstro

¹² Frente-a-frente consigo próprio, Leonel vê-se como nunca antes se tinha visto. O espaço do espelho revelou-lhe uma dimensão do desconhecido, através do qual, a sua imagem ao desdobrar-se se aparenta a uma realidade de outro mundo como, aliás, esclarece Luiz Piva: «É pelo espelho que Leonel chega ao conhecimento da sua realidade física.” Vê-tel”, diz-lhe o Aio. E diante do cristal, esgarçado o turbante, empinam-se-lhe as orelhas, peludas, compridas (...) A descida “aos abismos do espelho” revela-nos a disposição constante de Régio para o autoconhecimento, para a dissolução das aparências, a queda da máscara, a preocupação de um quotidiano a desmistificar» (Piva, 1977: 57).

¹³ Esta experiência recorda-nos a própria opção pelo sofrimento nobilitante de Dostoiévski a que se refere Chestov: «acontece que o homem prefere o sofrimento ao bem-estar; o caos e a destruição são talvez preferíveis à ordem» (Chestov, 1960: 70).

e, à medida que toma consciência disso, encaminha-se, qual filho único de Deus, para que se cumpra o sacrifício supremo de resgate de todas as imperfeições humanas: «Sofro...muitas vezes...pensando na imperfeição de tudo o que existe ... nas imperfeições que há em todos nós» (*ibidem*: 188). Escravo voluntário da dor, faz recair em si todo o formigueiro do monstruoso humano e assume o papel de *bode expiatório* de uma humanidade inteira.

Na realidade, ainda que ignoradas pelos outros, as orelhas de burro são para ele expressão visível de uma Culpa Adâmica que terá necessariamente de ser redimida, elevando-o à categoria de *cordeiro de Deus*, o Sacrificado. Trata-se, por certo, de um gesto de excessiva e incomensurável lucidez, aquele que leva Leonel a integrar-se nesse mecanismo vitimário: «Que degradação, que sublimação, que martírio, que transgressão estariam na base das suas imperfeições (...) como da sua monstruosidade? como da sua bestialidade?» (*ibidem*: 195). Ora, tal sede de sofrimento, tal prodigioso ascetismo espiritual, só poderá ser compreendido à luz de uma clara antecipação da eficácia libertadora do estado em que se encontra: «uma agonia quase gostosa, pois se acompanhava duma impressão inefável de levitação. Poderia dizer-se que à medida que ia sendo vencido, o seu sofrimento se demudava em libertação e alegria» (*ibidem*: 195).

Na realidade, sem ter havido o efeito turbilhão de mimetismo coletivo de perseguição, o sacrifício de Leonel é, efetivamente, apresentado como um ato livre, de expressão fortemente altruísta, isto é, como um autossacrifício, ainda que vá ao encontro da vontade divina. Assistimos, por conseguinte, aqui a um genuíno esforço em reabilitar o processo vitimário, tão singular e único como o que foi vivido por Cristo, na Crucificação, neste propósito de se entregar à multidão sem resistência, na qualidade de *vítima expiatória*, entrando pelo próprio pé, no altar do sacrifício ¹⁴.

O gesto heroico de tirar o turbante, símbolo supremo de todas as máscaras, demonstra que o Príncipe previa que, descoberta a sua verdadeira natureza, seria automaticamente instalado na condição de *vítima expiatória* e objeto de linchamento espontâneo, isto é, reconhecido como único responsável de todas as maleitas e crises do reino, tal como supusera acontecer em relação à princesa Leonilde, figurativa aqui da hipócrita *consciência comum* do reino da Traslândia.

¹⁴ O sacrifício de Leonel deverá, por conseguinte, aproximar-se de uma lógica mimética que teve precisamente origem no homicídio da paixão de Cristo, com tudo aquilo que tem de singular e único: «A par e passo que se ia descobrindo, (...) a testa do Príncipe orvalhava-se de gotas vermelhas como rubis...gotas de sangue! Sua alteza suava sangue» (*ibidem*: 249).

Com efeito, sublinhe-se, a confissão do Príncipe é baseada na profunda convicção, de que iria haver uma inversão da relação real entre ele e a comunidade, que transformaria, futuramente, a violência do sacrifício – gerado com a descoberta do grande escândalo que era a sua monstruosidade – em violência purificadora e redentora, na senda da dolorosa experiência da Paixão de Cristo: «Se a todos vos reuni hoje (...) foi para vos dizer algumas coisas capitais, e vos fazer uma confissão e dar um exemplo de não menor importância. Durante todos estes anos da minha vida, e até ao momento em que realmente me vi, andei cego a respeito de mim próprio, de todos os homens, do mundo em geral, e de quase todas as coisas da nossa pátria em particular! (...) Tenho observado, aprendido, e meditado muito em pouco tempo. Devo-o não a mim próprio, que andaria cego toda a vida, mas a Deus; e, abaixo de Deus, ao homem de que se serviu Deus para me esclarecer» (*ibidem*: 233). Ao tentar exhibir as suas orelhas asininas, Leonel entrega-se, pois, humilde e corajosamente, tal como é, na sua inteira monstruosidade, elevando-se à altura dos maiores mártires, disposto à imolação: «eu não sou santo!, sou um monstro; um monstro no corpo e na alma! Quis Deus, porém, insuflar-me coragem para um momento de santidade: aquele em que me vou mostrar tal como sou, e humilhar-me e confessar-me diante de vós todos (...) Como exigir de outrem sinceridade, humildade, boa vontade, coragem, —começando eu por vos enganar a todos?» (*ibidem*: 243). A intencionalidade é clara e não deixa margem para dúvidas: Leonel pretende desencadear sobre si todas as formas possíveis de violência coletiva, pois só assim o seu gesto sacrificial de redenção do pecado humano teria a eficácia desejada. Não poderemos, portanto, encontrar espontaneidade no seu sacrifício, uma vez desempenhar mimeticamente o papel do Crucificado, ocupando, voluntária e deliberadamente, a posição de *vítima expiatória*, sobre quem a violência coletiva se iria abater sob a forma de violento e incontrolável contágio mimético.

E, de facto, é preciso admitir, que embora o vulcão já fervesse de impaciência pronto a imolar a vítima, se o sobrenatural não interviesse na transfiguração do que havia de animal asinino em humano perfeito¹⁵, o processo sacrificial de violência coletiva, desencadear-se-ia, por ventura, automaticamente, numa espécie de *verdadeira caça à bruxa*.

Onde, afinal, a sua monstruosidade? Bem vistas as coisas, a revelação da sua

¹⁵ Servindo-se de uma técnica exímia de suspense, o narrador relata-nos este último gesto, sem evitar socorrer-se da paródia, que o Príncipe, perante uma multidão ansiosa, desoculta uma bela cabeleira ondeda e basta e as suas orelhas, longe de serem de burro, não eram «nem pequenas nem grandes, normais, graciosamente delineadas...» (*ibidem*: 250).

bestialidade, não chega a dar-se, nem tão-pouco o fenómeno subjacente de contágio coletivo de violência, logo Leonel nunca chega a posicionar-se, para os outros, como motor de crise sacrificial. Ainda assim, é preciso reconhecer, que sem o reconhecimento coletivo de culpa; o ritual não deixa de se cumprir, enquanto expressão de *violência catártica*, resgatadora da ordem, semelhante à morte de Jesus – que *enquanto cordeiro de Deus, tirou o pecado do mundo*. Por esta razão, sublinhamos, o sacrifício de Leonel afasta-se do discurso mitológico e aproxima-se, efetivamente, do Evangelho¹⁶.

Tal como Cristo – que tendo sido vítima, inocente, do contágio mimético de violência coletiva – antecipou o próprio calvário e se entregou, com resignação e humildade, ao sacrifício redentor; assim também o Príncipe caminha, lúcida e voluntariamente, para a morte, porque reconhece a pregnância metafísica desse ato, como um destino a cumprir. Reconhecemos, por conseguinte, a condição sacrificial do Príncipe, muito próximo do mito do Crucificado, em que a *vítima expiatória*, parece ser em tudo humana, demasiado humana e inocente no seu sofrer, e não um ser mítico, assombroso, maléfico que é preciso extirpar.

Olhando a morte de frente, Leonel adquire, por fim, a *visão sobrenatural*, de quem está prestes a desvendar o eterno enigma da existência: «Agora é que ele queria a vida, agora que vencera a sua disformidade, e era agora que ia morrer, sentia-o» (*ibidem*: 252). Desacorrentado do imanente, sente-se arrebatar pelo poder formidável do transcendente. À semelhança da ressurreição de Cristo, também o Príncipe levita em êxtase, engolido por um mar de luz sobrenatural. A sua morte resta, assim, como símbolo de redenção humana e não enquanto purga ritual das maleitas do reino da Traslândia.

É, portanto, na esteira do discurso bíblico, que o autossacrifício do Príncipe poderá ser compreendido, não só como símbolo de singularidade do drama bíblico, mas, simultaneamente, na senda do pensamento girardiano, de desconstrução da ilusão

¹⁶ Nos Evangelhos, a expressão *bode expiatório* é substituída pela de *cordeiro de Deus*, que tem as suas raízes no Sacrifício de Abraão, ao substituir o sacrifício humano do filho pelo do animal. Segundo René Girard, «à semelhança do *bode expiatório*, explica a substituição de uma vítima por todas as outras, mas substituindo as conotações repugnantes e maledicentes do bode pelas do cordeiro, completamente positivas, que expressam melhor a inocência desta vítima, a injustiça da sua condenação e a falta de causa de repulsa de que é objeto» (Girard, 2002: 156). Por isso, continua Girard «Jesus é constantemente comparado e ele próprio se compara a todos os *bodes expiatórios* do Antigo Testamento, a todos os profetas assassinados ou perseguidos pelas próprias comunidades, Abel, José, Moisés, o servo de Jeová etc» (*idem*: 156). Para além da expressão da inocência da vítima sacrificada, que subjaz ao discurso evangélico, também se deverá compreender que a consequência metafísica da crucificação de Cristo foi muito para além do que previam as palavras de Caifás, circunscritas a uma lógica ritual do sacrifício: “É preferível que só um homem morra, do que um povo inteiro”.

mimética que justificava o contágio impuro, falso e arbitrário de todas as *vítimas expiatórias* narradas nos ritos sacrificiais¹⁷.

Perante o derradeiro momento do Príncipe, parece que ouvimos o cético Chestov, colérico e impiedoso, com a sua voz cavernosa de subterrâneo, sem disfarçar as injúrias, apontar o dedo diretamente a Deus, responsabilizando-O pelo papel de agente sacrificador, isto é, de carrasco cruel: «*Cur Deus Homo?* Porque foi necessário que Deus se tornasse homem e suportasse as torturas incríveis que o Evangelho narra? Por, de outro modo, não ser possível salvar o homem e resgatar-lhe o horror e a vileza. Tão monstruosa a fealdade, tão profunda a queda, que nenhum tesouro da terra chegaria para resgatar a culpa: nem prata, nem ouro, nem hecatombes, nem as mais admiráveis das obras. Era preciso que Deus entregasse o filho único; era preciso cumprir-se o sacrifício supremo. Só assim o pecador poderia ser salvo» (Chestov, 1960: 36). Na verdade, para este fideísta feroz, o sacrifício aparece como fruto da vontade de um Deus despótico, que sacrificou o próprio filho inocente, para resgatar toda a monstruosidade e fealdade que mancha todo o humano. E por isso mesmo, a sua voz inconfundível – selvática, azeda e medonha – não cessa de bradar: «*Deus exige o impossível. Deus só exige o impossível*» (*idem*: 43). Na verdade, o *impossível* cumpriu-se e Cristo voltou à terra, desta feita, sobre a forma de um príncipe com orelhas de burro, para se fazer sacrificar, disposto a sofrer de novo a pior das violências, por amor aos homens.

Também em *A Metamorfose* de Franz Kafka, o tema do monstruoso se liga à questão do duplo¹⁸ e poder-se-á interpretar à luz da *teoria mimética* girardiana, mas, como vamos ver, com contornos diferentes. Antes de mais, convém perceber que o submisso caixeiro-viajante que, em *A Metamorfose*, se vê transformado num monstruoso escaravelho, não parece ser mais do que uma possibilidade onírica, de expressão fantástica, de

¹⁷ Já para o crente Girard, o grande ensinamento do drama evangélico, com a crucificação de Cristo, é inocentar todas as vítimas sacrificadas como *bodes expiatórios*, subvertendo o jogo sacrificial e dessacralizando-o. Se não atentemos nas palavras do próprio: «O sofrimento da Cruz é o preço que Jesus aceita pagar para oferecer à humanidade esta representação verdadeira da origem de que permanece prisioneira e para privar, como o tempo, o mecanismo vitimário da sua eficácia» (Girard, 2002: 179).

¹⁸ Ao resultar do paroxismo de crise, a animalidade em Kafka deverá ser entendida como desejo de libertação e de desvio em relação à opressão e à violência que diariamente o escritor sentia face a um pai opressor. A questão de devir-homem no animal e de devir-animal no homem, ou seja, a metamorfose é entendida por Gilles Deleuze como «a conjugação de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquizo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar» (Deleuze, 2002: 68-69).

desdobramento interno do *devoir-animal* de Kafka¹⁹. De facto, não seria a primeira vez que Kafka se serviria nas suas obras numa espécie de mecânica do sonho, para revelar identidades mascaradas de si próprio. Como aliás, nos confirma Éric Faye em *K.»: «A mise en rêve como forma literária, permitiu a Kafka conduzir um processo de troca de identidade, típico da atividade do cérebro em fase de sono» (Faye, 1998: 23). Desta forma, se compreenderia, por exemplo, que após a metamorfose, Gregor não reagisse com estupefação, alarmando-se muito mais em não conseguir chegar a tempo ao trabalho, aparentemente, incapaz de distinguir o normal do absurdo. Sem dúvida plausível, mas como já anteriormente referimos, acreditamos que, em *A Metamorfose*, o fantástico é demasiado consistente, ao longo da narração, para ser totalmente limitado ao onírico.*

Ora, tal como em Régio, a noção de culpa é central na personagem e liga-se, de forma indelével, ao monstruoso. Mas, culpado de quê? Tal como Leonel, é culpado de existir, de nascer humano com a nódoa cravada do pecado original. Enfim, se dúvidas houvesse, a sua mancha, em forma de monstruoso escaravelho, é manifesta prova de uma grave falta. Efetivamente, não há margem para dúvidas, o mal físico tão escandalosamente ostentado, parece ser símbolo de uma culpa transgressora: qualquer que seja o caso, o pecado de desobediência à autoridade do pai, aos valores da ação eficaz, ou da Lei Opressora. O importante, não é reconhecer a origem da culpa, o importante é reconhecê-lo culpado. Só dessa forma, se instalará no papel de *vítima expiatória* e polarizará sobre si, o movimento de violência mimética. Gregor Samsa é, portanto, culpado, insistimos, por ter renunciado à *consciência comum* e se ter transformado nesse ser repugnante e maldito habitante do subterrâneo escuro, abjeto e fétido, que semeia a divisão e discórdia entre a família e a cobre de vergonha. A condição de monstruosa fealdade em que Gregor se metamorfoseara, instala-o automaticamente no elemento sacrificial por excelência. Na verdade, à luz do mecanismo vitimário, Gregor é culpado –de uma culpa, tão ilusória como a de Leonel, mas inteiramente real e legitimada para os outros – precisamente, a de coexistir entre o humano e o animal, dois mundos que deviam ser mantidos à distância.

¹⁹ Apropriámo-nos aqui da aceção que a expressão *devoir-animal* tem para o filósofo José Gil, para quem a monstruosidade é sempre algo latente no humano, situando-se numa zona de indiscernibilidade entre nós e o outro: «O *devoir-animal* está sempre latente em nós; com menos evidência, mas não com menos intensidade, o *devoir-vegetal* e o *devoir-mineral*. E o que é um *devoir* senão a experimentação de todas as nossas potências – afetivas, de pensamento, de expressão? Quem não experimentou já o movimento de passagem a barata de Kafka, ou de petrificações, como contam as lendas populares? *Devoir-inseto*, *devoir-pedra* ou *devoir-pássaro*, são sempre atualizações do possível em nós como uma exigência do *devoir-si-próprio*» (Gil, 1994:137).

É nesta lógica de desvio à autoridade estabelecida, que segundo o filósofo Gilles Deleuze em *Kafka, para uma literatura menor* se deverá compreender o monstruoso da personagem kafkiana em *A Metamorfose*: «Gregor não só se transforma em inseto para fugir ao pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parece apenas um zumbido –*Ouviste-o falar? Era uma voz de animal, disse o gerente*» (Deleuze, 2003: 34). Segundo Deleuze, o mal de Gregor é natural ou físico e resulta do castigo do mal moral, ou seja, do pecado da desobediência ou da rebelião contra o pai, entendido, como a Lei ou a Razão. O facto é que, tanto a interpretação religiosa como a pagã da culpabilidade de Gregor, exprimem sempre uma natureza intrínseca, consubstancial e inata de culpa, tal como um «tumor com o qual tem de viver até ao fim da narrativa» (Faye, 1998: 16). E é esse tumor que vai contaminar e corroer toda a família e o instala, automaticamente, no papel de *bode expiatório*. Também aqui Pietro Citati não se compadece dessa falta e instala-o no papel de sacrificado: «A metamorfose de Gregor é uma culpa, um pecado, um capricho que deve ser punido com feroz severidade» (Citati, 2001: 83).

O excesso de presença em Gregor é só por si exasperante para o pai, que não consegue reprimir a violência em relação ao filho: «O pai empurrava Gregor implacavelmente, emitindo assobios selvagens. Mas Gregor não sabia ainda como fazer para recuar, só o fazia lentamente, pois já não conseguia dar meia-volta, caso contrário já teria regressado ao quarto. Mas temia exasperar o seu pai, enquanto tentasse dar a volta, e que a qualquer momento a bengala do pai o atingisse com um golpe mortal no dorso ou na cabeça» (Kafka, 2002: 31). O pai Samsa lança sobre Gregor o castão da bengala e a sua raiva descontrolada, provoca-lhe um profundo embaraço e vergonha íntima. Dificilmente encontraremos uma descrição tão constrangedora das humilhações vividas por um ser esmagado pela evidência da sua repugnância. Mais do que nunca, as impressionáveis palavras de Chestov veem-nos à memória, quando se referia a Dostoïévski: «Em verdade, o homem que tomou consciência de si poderá respeitar-se? Com efeito é possível respeitar o impotente e mesquinho? O homem subterrâneo é ofendido, expulso, espancado. E ele, ele parece procurar apenas ocasião de sofrer mais e melhor. (...) O homem subterrâneo é o mais infeliz, mais miserável e lamentável dos seres» (Chestov, 1060: 51). E nesta experiência extrema de culpa e de vergonha, Gregor ruminará até ao fim dos seus dias, escabrosos pormenores da sua humilhação.

A metamorfose de Gregor deverá, em suma, ser compreendida como dinamismo transgressor, geradora do escândalo e instaladora do paroxismo de crise no seio da sua

família; isto porque, transformando-se nesse ser repugnante, Gregor é culpado, já o dissemos, de desafiar as leis estabelecidas, isto é, os limites da razão, justificando naturalmente o contágio da violência unânime da família contra si, que só poderá ser interrompida com o gesto sacrificial, enquanto mecanismo catártico apaziguador. De facto, a violência unânime e espontânea, que o transforma em *vítima expiatória*, faz dele o único elemento da comunidade reconhecidamente culpado, inserindo-o no ciclo da teoria mimética, na esteira dos ritos sacrificiais.

Ainda assim, o gesto de violência do pai que volta a perseguir o filho pela sala, ferindo-o com uma maçã que «ficou literalmente cravada no dorso de Gregor» (Kafka, 2002: 62), adequa-se perfeitamente ao discurso bíblico, como símbolo adâmico da punição, perante o desvio do pecado de Origem, enquanto expressão moderna e pessoalíssima de paródia, tão ao gosto do escritor de Praga. O referido gesto de violência do pai em direção ao filho também não passou despercebido a Pietro Citati, interpretando-o à luz do sacrifício de Abraão: «Qual cena grotesca e tremenda, onde o sacrifício de Isaac por Abraão é finalmente levado a cabo, onde distinguimos o arrepio do sagrado e o cumprimento da Lei» (Citati, 2001: 84). Efetivamente, as analogias são claras, tal como Abraão se assume como mediador de Deus, consciente da eficácia metafísica do seu gesto sacrificial; também aqui, o Senhor Samsa acredita no seu veredito, reconhecendo-se como retificador do cumprimento da lei, num sistema cerrado de representações miméticas, isto é, como garante restaurador da ordem natural e elemento apaziguador da paz familiar.

Ora, à medida que assistimos a um desencadear cada vez mais violento de tensão e mal-estar na família, mais legítima é a culpa da vítima a imolar e maior a eficácia de transferência coletiva dessa culpa, que persiste em manchar e contaminar a família. Destruí-lo é expurgar o mal e o pecado da comunidade e restabelecer a ordem, uma vez que a eficácia do sacrifício, consiste precisamente em acreditar que os pecados da família são expulsos conjuntamente com ele.

Tal condição singularíssima de ser instala, irremediavelmente, o jovem num mundo de desvio, que é por natureza isolado e marginalizado em relação aos outros, o conhecido *mundo subterrâneo* de Dostoievski. Tal como esse homem esquelético e barbilongo que, em *Cadernos do Subterrâneo*, se apresenta como um *rato de consciência alargada*, também Gregor, o homem-escaravelho, vive isolado e marginalizado, no seu submundo, entregue orgulhosamente à imundice e aos despejos da família. E tal como o *rato de consciência alargada*, assim Gregor silvará «até às últimas, até aos mais escabrosos pormenores, a sua humilhação» (Dostoievski, 2000: 23). Por isso, assistimos nauseados à descrição de toda

a nojice e ao amontoar gradual à sua volta de um lodaçal fétido e imundo que amplifica a sua humilhação e condição de marginalidade: «Manchas de sujidade enchem as paredes, montículos de pó e excrementos entremeados espalhavam-se aqui e ali pelo chão» (Kafka, 2002: 7). Estigmatizado pela família, a degradação moral e autodesprezo de Gregor parece nutrir-se de pormenores cada vez mais vergonhosos e humilhantes ao longo da narrativa, elevando-o a categoria dos seres mais ignóbeis e infelizes do universo, colaborando no seu sacrifício.

O papel da irmã de Gregor é altamente ambivalente na obra²⁰, uma vez que, apesar da repulsa que não esconde perante a animalidade exposta do irmão, não deixa de assumir a missão de cuidadora de Gregor, com o desvelo necessário de quem reconhece nesse ato a porta da sua redenção. De facto, Grete se, aparentemente, parecia compadecer-se da monstruosidade do irmão, funcionando como mediadora possível entre os dois mundos: o mundo da individualidade/ do desvio e o mundo da ordem/ da razão; quando se depara com a impossibilidade de solucionar o conflito, reconhece o irmão como catalisador da crise e, portanto, culpado da desordem familiar, instigando o movimento coletivo de violência familiar contra ele: «É preciso que ele desapareça, é a única solução, pai – gritou a irmã» (*idem*: 84). O discurso da personagem insere-se perfeitamente na *teoria mimética*, uma vez que, ao reconhecer Gregor como elemento culpado e gerador do caos, explode numa indignação contagiosa que desaguará inevitavelmente sob a forma de linchamento espontâneo, com o intuito claro de expulsar o causador da desordem, por forma a reestabelecer rapidamente o apaziguamento na família e o recuo no caos²¹.

Apesar de tudo, o processo sacrificial de Gregor é diferente do de Leonel, precisamente, nesta questão de reconhecimento coletivo da culpa, aproximando-o mais fielmente do conceito de *bode expiatório*, inerente ao discurso mitológico e distanciando-o

²⁰ Gregor, percebendo o esforço da irmã, tenta poupar-lhe a visão da sua deformidade, o que contribui para acentuar ainda mais a sua humilhação: «Compreendeu que a sua vista lhe era sempre insuportável e assim permanecia a seus olhos, sendo grande o seu esforço sobre si própria para não fugir perante o espetáculo de uma simples parte do corpo dele que se avistasse de fora do cadeirão» (Kafka, 2002: 49).

²¹ O seu posicionamento ambíguo é muito próximo da figura do Satã enganador e despoletador da crise, a que referia Girard: «Satã é o mimetismo que convence toda a comunidade de forma unânime de que essa culpa é real. E a essa arte de convencer devemos uns dos nomes mais antigos, mas tradicionais, o de *Acusador* do herói no Livro de Job. Acusador diante de Deus e ainda mais diante do povo. Com a transformação de uma comunidade diferenciada numa massa histórica, Satã cria os mitos. Representa o princípio de acusação sistemática que surge do mimetismo exasperado dos escândalos. Quando a desafortunada vítima fica isolada, privada de defensores, nada pode já protegê-la da desenfreada massa» (Girard, 2002: 57). Tal como Satã, também Grete funciona como elemento de contágio da violência familiar.

do conceito redentor do discurso evangélico de *cordeiro de Deus*. A sua culpa, apesar de igualmente ilusória, é completamente interiorizada e objeto de contágio por todos os membros da família, o que não chega a acontecer em *O Príncipe de Orelhas de Burro*.

A sua morte é, por conseguinte, de natureza inteiramente sacrificial, ainda que não deixe de colaborar no seu papel de *vítima expiatória*, que carrega os pecados dos seus familiares. Por isso, entrega-se ao sacrifício e, pensando uma última vez na sua família com ternura e amor, perdoa-lhes. Também aqui a Pietro Citati não passou despercebido o sentido lenitivo e apaziguador da morte de Gregor: «O valor supremo já não é o sonho da silenciosa leveza animal, ou a expectativa do “alimento desejado e desconhecido”, ou a vida incestuosa com a irmã, ou o ato de escrever sem levantar a mão do papel na solidão do subterrâneo: é o sacrifício, a *caritas*. Antes de morrer, Gregor possui o dom que talvez só possa perceber-se nesse transe: a paz de espírito vazio e contemplativo. Escuta pela última vez o relógio da torre bater as três horas da manhã. Vê o céu clarear fora da janela. Depois baixa a cabeça e exala debilmente o último suspiro. Se tinha vivido nas trevas morre na luz» (Citati, 2001: 88). A metamorfose do malfeitor em benfeitor sagrado é imediata e o seu efeito é extraordinário na família.

De facto, tudo parece estar subentendido. Concluído o sacrifício, a ordem da família é reposta, desembaraçando-a, finalmente, da vergonha. Carpem pela última vez o sacrificado, elevando-o dessa forma à condição de sagrado, isto é, de redentor dos seus pecados, por forma a reestabelecer-se o espírito reconciliatório entre todos: o senhor Samsa recupera a dignidade, que aparentemente perdera e expulsa os hóspedes de casa e Grete, bela e jovem, retoma a energia habitual. Por isso, depois de saírem de casa todos juntos, para apanhar o elétrico para os arredores da cidade, pensam nas perspetivas do futuro: «Para eles foi como que uma confirmação dos seus novos sonhos, cheios de esperança, logo que ao chegarem ao destino, observaram a sua filha, a primeira a levantar-se, distender o seu corpo jovem» (*idem*: 95). A morte sacrificial de Gregor assumiu, por conseguinte, uma lógica apaziguadora para a família, ainda que ilusória e temporária, cumprindo-se desta forma, o ciclo mimético, que está na origem de todos os mitos fundadores e afastando-a da intencionalidade metafísica da Paixão de Cristo, de redenção do pecado humano. É precisamente devido ao reconhecimento do efeito temporário do sacrifício, que o senhor Samsa, prevendo já a próxima crise no seio da família, escolhe um novo *bode expiatório*, neste caso mulher da limpeza: « – À noite, vou despedi-la – disse o senhor Samsa, sem obter qualquer resposta da sua mulher ou da sua filha, pois parecera que a mulher da limpeza tinha perturbado, de novo, a serenidade apenas recuperara» (Kafka, 2002: 93). Isto é, para garantir que o mecanismo funcione de novo e se

reestabeleça, mais uma vez, a unidade no seio da família, o pai prepara-se para reviver a *mimesis* ritual, sinalizando já uma nova vítima²².

Na verdade, tanto o príncipe Leonel da Traslândia como Gregor Samsa parecem ter olhado de frente o *Anjo da Morte*, «aquele que desce ao homem para separar a alma do corpo» (Chestov, 1960: 19) e foram, de certo, presenteados com a *dupla visão* de que tanto nos fala Chestov a propósito da *Alegoria do subterrâneo* de Dostoïevski: «Ora aconteceu a Dostoïevski, no subterrâneo, o mesmo que a Platão na sua caverna: abriram-se-lhe os novos olhos, e apenas vê sombras e fantasmas, onde todos veem a realidade; entrevê, no que para todos não existe, a realidade verdadeira e única» (*idem*: 30). Em todo o caso, foi preciso descerem ao mais fundo da sua animalidade, tombarem no mais inexprimível sofrimento, mergulharem no maior lodaçal de imundice, experimentarem a mais esmagadora e atroz solidão para, finalmente, vislumbrarem a verdade. Resignados ao absurdo da existência, só a morte parece ter sentido para eles, no que ela encerra, não só de apaziguadora e reconciliadora, no caso de Gregor para os seus entes queridos; como também de redentora, no caso de Leonel, para todo o humano.

Como vimos, os temas sacrificiais misturam-se nas nossas leituras e os monstros figuram aqui como testemunhas omnipresentes da desordem que se incendia à sua volta numa labareda contagiosa de culpas e de ódios, tao ilusórios quanto enganosos, imanizados com um poder fabuloso de provocar crises, mas também de as fazer cessar. Ambas são histórias de violência, de culpa falaciosa e de morte! E as personagens destacam-se, naturalmente, enquanto símbolo da injustiça de todas as vítimas perseguidas e odiadas sem razão, na história humana. A *teoria do mimetismo* aplicada a obras tão díspares, permite-nos concluir que os mecanismos vitimários se continuam a alastrar ao longo dos tempos, basta pensarmos nas perseguições histórica ou em universos totalitários. Continuamos, pois, a assistir a múltiplos fenómenos de violência que se parecem reproduzir-se, mimeticamente, numa lógica de contágio do “todos contra um”.

²²Nestas duas obras, a *teoria mimética* demonstra-nos que a culpa do sacrificado foi sempre ilusória. Ou seja, tanto na narrativa de Régio como na de Kafka, as vítimas eram falsamente e ilusoriamente acusadas, vítimas de uma ilusão mimética, a quem não era permitido ter voz para se defenderem. Ainda que a narrativa do Príncipe se aproxime do discurso evangélico, que como *cordeiro de Deus*, inocente, se sacrifica pelos homens; já na narrativa Kafkiana, Gregor, representante aqui do discurso do mito, posiciona-se cabalmente como *bode expiatório*, sucumbindo ao contágio coletivo da família que o acusava falsamente, para justificar o afastamento e linchamento. Portanto, também ele se assume como vítima de uma culpa ilusória. Ora, a originalidade do pensamento girardiano foi defender que o Evangelho permitiu, precisamente, desmontar essa máquina de fabricar *bodes expiatórios* e reabilitar as vítimas falsamente acusadas.

Reabilitam-se *bodes expiatórios* injustamente condenados, todos os dias; pois como diz o antropólogo: «A verdade é extremamente rara nesta Terra. Há mesmo razões para pensar que deveria estar totalmente ausente. Com efeito, os impulsos são unânimes por definição. Sempre que se verifica um, persuade todas as testemunhas sem exceção. Faz de todos os membros da comunidade falsas testemunhas inabaláveis, pois incapazes de perceberem a verdade» (Girard, 2002: 231). Qualquer possibilidade de concordar com Girard gera um compromisso inalienável com a verdade; tal como, qualquer gesto de violência nos fará reviver a injustiça da Paixão de Cristo, apaziguar os espectros de todos os sacrifícios sangrentos e esconjurar, para sempre, todos os monstros mitológicos.

BIBLIOGRAFIA:**BIBLIOGRAFIA ACTIVA**

KAFKA, Franz (2002). *A Metamorfose*. Público Comunicação Social: Porto. Trad. João Crisóstomo Gasco.

RÉGIO, José (2001). *O Príncipe com Orelhas de Burro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. Obra Completa.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

BATAILLE, Georges (1998). *A literatura e o mal*. Lisboa: Veja. Trad. António Borges Coelho.

BARANOFF-CHESTOV, Natalie, *Vie de Léon Chestov I. L'homme du souterrain, 1866-1929*. Paris: Éditions de la Différence. Trad. Blanche Bronstein- Vinaver.

BARANOFF-CHESTOV, Natalie, *Vie de Léon Chestov II. Les dernières années, 1928-1938*. Paris: Éditions de la Différence. Trad. Blanche Bronstein- Vinaver.

BENJAMIN, Walter (2016). «Franz Kafka, no décimo aniversário da sua morte» in *Ensaïos sobre Literatura*. Porto: Porto Editora. Col. Obras de Walter Benjamin. Trad. João Barrento.

BLANCHOT, Maurice (2003). *L'écriture du désastre*. France : Gallimard.

BORGES, J. L. (1992). «Kafka e os seus percursores». In Jorge Luís Borges. *Obras Completas (1941-1960)* Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 303-305

CHESTOV, Leon (1926). *La Philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*. Paris : Éditions de la Pléiade. Trad. De B. Schloezer.

CHESTOV, Leon (1949). *L'idée de Bien chez Tolstoï et Nietzsche* (Philosophie et prédication), Paris, Libraire Philosophique J. Vrin. Trad. Rageot-Chestov et G. Bataille.

CHESTOV, Leão (1960). *As revelações da morte*, Lisboa, Círculo do Humanismo Cristão, Livraria Morais Editora. Trad. Prefácio e Notas de Jorge.

CHESTOV, Leon (1981). *Spéculation et révélation*. Paris : L'âge D'Homme. Trad. Sylvie Luneau, Preface Nicolas Berdiaev.

CHESTOV, Leon (1998). *Kierkegaard et la philosophie existentielle*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris : Bibliothèque des textes philosophiques. Trad. T. Rageot et De Schloezer.

CITATI, Pietro (2001). *Kafka, Viagem às Profundezas de uma alma*. Lisboa : Cotovia. Trad. Ernesto Sampaio.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor (2000). *Cadernos do Subterrâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2002). *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa : Assírio & Alvim. Trad. Rafael Godinho.

ELIADE, Mircea (2003). *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.

165

ELIADE, Mircea (2000). *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70. Trad. Samuel Soares.

FAYE, Éric (1985). *K*. Lisboa: Editora Pergaminho. Trad. Inês Gurreiro.

GIL, José (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.

GIRARD, René (1993). *Critique dans un souterrain*, Paris, Grasset. Col. Biblio Essais.

GIRARD, René (1993). *Critique dans un souterrain*. Paris: Grasset.

GIRARD, René (1995). *Shakespeare, los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama, Trad. Joaquín Jordá.

GIRARD, René (1996). *Quando empiecen a suceder estas cosas... Conversaciones com Michel Treguer*. Madrid: Ediciones Encuentro. Trad. Angel Barahona.

GIRARD, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. Trad. Joaquín Jordá.

GIRARD, René (2002). *La ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona: Anagrama. Trad. Francisco Díez del Corral.

GIRARD, René (2002). *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama. Trad. Francisco Díez del Corral.

GIRARD, René (2003). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette Littératures.

- HAEUSSLER, Eric (2005). *Des Figures de la violence (Introduction à la pensée de René Girard)*, Paris: L'Harmattan. Col. Crise e Antropologie de la relation.
- MAFFESOLI, Michel (1985). *L'Ombre de Dionysos*. Paris. Librairie des Méridiens.
- MANTEAU, Danièle (2000). *Leçon Littéraire sur le mal*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MAUREL, Olivier (2000). *Essais sur le mimétisme*. Paris: L'Harmattan.
- MINOIS, Georges (2004). *As Origens do mal, uma hipótese do pecado original*. Lisboa: Teorema. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira.
- NUNES, João Manuel de Sousa (1994), «O numinoso na ficção narrativa de Régio», *in* AA.VV. *Ensaio Críticos sobre José Régio*, Lisboa, Asa, 139-156.
- OTTO, Walter F. (2011). *Dioniso*. Barcelona: Herder.
- PIVA, Luiz (1977), *José Régio — o ser conflituoso. Dualismo e Estilo*, Porto, Brasília Editora.
- ROSSET, Clément (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Trad. Enrique Lynch Barcelona: Tusquets.
- RUFINO, Rui (1998), «De uma vertente filosófica em Régio», AA.VV. *Boletim de Centro de Estudos Regianos*, nº2, Vila do Conde: CER, 46-49.
- SENA, Jorge de (1991). *Maquiavel, Marx e outros estudos*. Lisboa: Cotovia
- STEINER, George (2002). *De la Bible à Kafka*. Paris: Bayard Éditions.
- TUCHERMAN, Ieda (2004). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega.
- VERNANT, Jean-Pierre (1993). *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Teorema Trad. Tela Costa.

**“As Historietas dum Colecionador de Antiguidades”
em *Há Mais Mundos* de José Régio**

*Há Mais Mundos*¹, a segunda e última antologia de contos de José Régio parece afastar-se, tanto temática como temporalmente, da primeira compilação de curtas narrativas deste autor: *Histórias de Mulheres*². Assim, nesta última privilegia-se um “realismo psicológico” centrado no protagonismo da personagem feminina e no âmago da respetiva *psiqué*. A aditar: cada uma das diegeses que compõem este *corpus* é tecida e norteadada pela relação, comportamento e mentalidade humanas que, ficcionalmente vivenciadas, validam subliminarmente uma moralidade. Em *Há Mais Mundos*, evidencia-se a exploração rica de um traço que de algum modo já se destacara no berço da produção literária deste autor (os *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1925): o alegórico e o fantástico que parecem quase ofuscar a exploração do real e do concreto na ficção. Este aparente afastamento é, todavia, contrariado pelo tratamento profundo e psicológico que o ser ficcional tem e que se aproxima daquele que é feito em *Histórias de Mulheres*. Além disso, e atendendo paralelamente à moralidade que conseguimos inferir subtil e habilmente nesta última coletânea, em *Há Mais Mundos* estabelece-se um apólogo em que personalidades de índole diversa – reais, imaginárias, inanimadas – denunciam lições de sabedoria ou ética.

Na verdade, nestas duas coletâneas de curtas narrativas, apresenta-se não uma fronteira ou muito menos uma rutura, mas um *continuum* e uma conseqüente interseção temática. De facto, nelas se vinca o caminho da originalidade imanente à literatura regiana, um ato que não se esgotava numa finalidade, mas num meio em que se visava:

“Um primado absoluto da liberdade da criação; proeminência do individual sobre o colectivo, do psicológico sobre o social, do intuitivo sobre o racional; princípio da total independência da arte e da crítica em relação a qualquer poder; prática, enfim, da mais tónica intransigência perante todas as expressões inautênticas, todas as glórias fáceis ou

¹ A primeira edição de *Há Mais Mundos* data de 1962.

² A primeira edição de *Histórias de Mulheres* data de 1946.

fabricadas artificialmente, todos os produtos e todas as manobras de mediocridade mais ou menos organizada.”³

Deste modo, *Há Mais Mundos* representa um objeto da criação literária genuína e livre de imposições coletivas que visassem normas pré-estabelecidas e, conseqüentemente, fronteiras entre temas que se poderiam afigurar como inconciliáveis. Assim, composta por sete curtas narrativas (algumas delas com características genológicas que se aproximam muito da novela), nelas se estabelecem dois grandes lineamentos temáticos – o universo alegórico-fantástico e a profundidade psicológica do ser ficcional – que, conquanto se destaquem isoladamente mais numas do que noutras diegeses, presentificam-se em todas. De facto, não há um tratamento uniforme e coeso destes temas, averiguando-se, antes uma conjugação dinâmica dos mesmos, promovendo-se a uma variação que, tão tipicamente regiana, se opõe a um ato uniformizador.

Assim, podemos considerar que, destas curtas narrativas, três estão profundamente enraizadas no contorno dimensional temático do alegórico-fantástico. De facto, e como os próprios títulos anunciam – “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo”, o “Conto do Natal” e “Os Três Reinos” –, nestas diegeses vinga o universo simbólico e mágico dos contos tradicionais e de fadas numa ambiência conotadamente medieval, se bem que, de acordo com Paiva, “Régio acentua pelo excesso, e portanto pela ironia, elementos de um imaginário que a tradição transmite como de época.”⁴ Demarcam-se, então, nestes elementos do universo medieval imbuído no fantástico, outros que são reais e atuais: a simbologia aponta, então, para toda uma lição de ética intemporal num prisma de alegoria.

Entretanto, gradualmente e a par, vai-se descortinando, nas personagens, uma grande profundidade psicológica, sendo que a ação por elas desencadeada acaba por manifestar-se também ela complexa. De facto, emerge nestes seres ficcionais o ser que, movido na e pela trama das relações inter-personagens, se revela racional, social e emocionalmente intrincado e, por isso, ininteligível; aspetos assinalados em “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo”:

³ Cf. Mourão-Ferreira, David, *Presença da “Presença”*, Brasília: Brasília Editora, 1977, p. 12.

⁴ Cf. Paiva, José Rodrigues de. «*Há Mais Mundos – O Fantástico e o Alegórico em José Régio*». *Boletim Centro de Estudos Regianos*. N.ºs 12/13, Vila do Conde: 2004, 202.

“Tanto mais duvidamos quanto mais sabemos, ou julgamos saber. E sobre nós mesmos, homens, se torna ainda maior a nossa perplexidade! Por certo somos mais complicados que as pedras e as plantas, os animais a que negamos razão e até os fenómenos siderais. Quem sabe? Talvez nem nos convenha sabermos demais sobre nós mesmos! Pelo menos, divulgar-se demais tal sabedoria. Talvez, também, nos aterre a penetração excessiva em mundos ainda escuros, incluindo os que em nós próprios se prolongam para além, para aquém, dos nossos gestos e palavras, da nossa atividade [sic] diária, dos nossos tratados sobre as faculdades da alma.”⁵

A vertente alegórica e fantástica patente nestas curtas narrativas é visada também noutras três, todavia dinamiza-se subliminarmente, destacando-se nelas um realismo analítico enraizado numa dimensão psicológica humana, densa, múltipla, contextualizada na demência mental, em que se valida a instabilidade, a angústia e o auto-conflito das personagens que as protagonizam. Falamos nós de “O Fundo do Espelho”, “Os Paradoxos do Bem” e “Os Alicerces da Realidade”. Na verdade, estes contos, enraizados no domínio do imaginário, do mágico e do simbólico, enfatizam uma vertente que se consome numa análise pragmática do retrato mental humano, em que as respetivas personagens representam vários espelhos/reflexos do homem.

Resta-nos, por fim, abordar um conto desta coletânea: “As Historietas dum Colecionador de Antiguidades”. De facto, este aparta-se visivelmente da esfera dominante do fantástico e do mágico, pois que se consome no que à partida nos parece ser apenas a narração de uma história que se passara com o autor, ou melhor, o relato de um acontecimento autobiográfico perfeitamente enquadrável na vivência de José Régio, pois que este fora um colecionador de objetos vários, muitos deles instituídos no patamar das antiguidades, conforme Teresa Pinhal detalha:

“A diversidade das suas coleções contempla as louças, de que se destacam os já mencionados pratos ratinhos, os barros de Estremoz, numerosos móveis dos séculos XVII e XVIII, os estanhos, os ferros forjados, os bronzes, a cerâmica, os vidros, as várias pinturas do século XV, XVI e XX (de artistas como Domingues Alvarez e Diogo Macedo), ex-votos, as gravuras, as rendas, as peças lapidares, livros do século XVII e XVIII, valiosas obras históricas e literárias, primeiras edições dos mais notáveis escritores portugueses da primeira metade do século XX (com dedicatórias

⁵ Cf. Régio, José, *Há Mais Mundos*. 3ª ed. Porto: Brasília Editora, 1973, pp. 42-43.

autografadas) e centenas de esculturas de diferentes materiais, versando temáticas religiosas, em que sobressaem os Cristos, as Virgens, os santos e as caixas das *alminhas* do purgatório.”⁶

No âmbito desta associação personagem-autor, estão também outros aspetos que ao longo da narrativa se vão demarcando, sendo que o primeiro se anuncia logo no começo:

“Tinham-me chamado *«para ver umas coisas»* - fórmula já conhecida. Apresentei-me na casa indicada, que era de boa aparência: casa antiga, com esse aspeto ao mesmo tempo nobre e rude que têm por aqui certas moradias apalaçadas. (...) Pertencera, esta, a uma família que *«vivera bem»*, e a senhora que me apareceu era a última representante feminina da família.”⁷

170

De facto, o autor tinha várias formas de granjear as peças que enriqueciam gradualmente as suas coleções, não só promovendo pessoalmente viagens de prospeção em várias regiões (quer nos arredores de Portalegre, quer nos de Vila do Conde), como visitando feiras de antiguidades e estabelecendo “uma alargada rede de contactos entre colecionadores e compradores, antiquários e investigadores”⁸, com quem praticava a compra, venda e revenda de artefactos. Ainda, além de ter os seus intermediários que, conhecendo os seus gostos e querências, lhe facilitavam uma aquisição célere e atempada de objetos que iam aparecendo; era abordado por privados que tinham conhecimento dos seus gostos e paixões e que, ou lhe ofereciam as peças, ou lhas vendiam por necessidade de sustento.

Dentre todos os objetos colecionados por José Régio, a arte sacra era a que mais o cativava, aspeto este bem visível na evidência do grande número de peças religiosas por ele colecionadas. E, de facto, na curta narrativa “As Historietas dum Colecionador de Antiguidades”, os objetos que são apresentados ao protagonista para a respetiva compra são três imagens de santos em marfim: um Cristo crucificado, uma Nossa

⁶ Cf. Pinhal, Teresa, *O Coleccionismo em José Régio*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, setembro 2011 (Dissertação para obtenção do grau de mestre em museologia), p. 31.

⁷ Cf. Régio, José, *op.cit.*, p. 225.

⁸ Cf. Pinhal, Teresa, *op. cit.*, p. 43

Senhora da Conceição e um Santo António de Lisboa. Os olhos desta personagem espelham, então, nesta diegese, os do colecionador minucioso, interessado e ávido:

“Eram as coisas que pretendia vender-me, estas imagens de marfim, - e cintilaram a meus olhos como jóias. Sobretudo o pequeno Cristo morto, numa cruz de pau-santo com aplicações de prata, era duma perfeição e uma finura, uma expressão conseguida à custa de subtilíssimos toques, (tenho-o vivo na memória, e perdi-o há um par de anos) que puseram em sobressalto o meu coração de colecionador. A Nossa Senhora e o Santo António não atingiam o mesmo requinte. Nem por isso deixavam de ser notáveis, e, possivelmente, do mesmo artista.”⁹

171

Com efeito, este olhar nada mais reflete do que o do próprio autor da narrativa que, apreciando as outras duas imagens, demora aprazivelmente o seu olhar na do “pequeno Cristo morto, numa cruz de pau-santo com aplicações de prata”¹⁰. Ora, não nos é alheio o colecionismo e a paixão particulares de Régio pelas imagens de Nossas Senhoras, Santos Antónios e Cristos Crucificados que constituem grande parte da sua coleção e que ainda hoje podemos observar no seu legado. Mais: estes últimos destacam-se pelo número avultadamente superior de peças colecionadas, com histórias várias e curiosas de aquisição, que apenas corroboram esta sua preferência. A este dado factual, acrescentamos o facto de Jesus ter sido uma figura recorrente na obra literária e desenhista de Régio, sublinhando-se, mesmo, o gosto específico pelo Cristo crucificado, pois que segundo o próprio autor:

“Assim, morrendo, retoma Jesus a mais doce e, ao mesmo tempo, sobre-humana palavra do Sermão da Montanha: a que mais nos custa arrancar sinceramente do coração mesquinho, porque envolve amorosa caridade por quem nos calunia, ofende, humilha, atormenta, mata. *Consumatum est.*”¹¹

Outra atitude colecionista deste autor, no âmbito da aquisição específica desta categoria de objetos de arte sagrada, concretizava-se numa outra prática comum: a da aquisição de santos em marfim. Com efeito, ficava com os que mais lhe agradava e

⁹ Cf. Régio, José, *op.cit.*, p. 226.

¹⁰ Cf. *ibidem*.

¹¹ Cf. Régio, José, *Obra Completa: Confissão dum Homem Religioso*. Porto: Brasília Editora, 1971, pp. 105-106.

praticava a revenda dos remanescentes que considerava inferiores, com vista a obter uma margem de lucro grande¹². Assim se poderia justificar a expressão “perdi-o há um par de anos”, a qual acaba por ser clarificada no final na diegese de “As Historietas dum Colecionador de Antiguidades”, quando refere:

“Há um bom par de anos que não possuo as três pequenas imagens. Alguma vez as terei possuído? Não é meu costume, não é, vender qualquer peça que verdadeiramente me agrade. Aquelas bem me agradavam! Mas lá as perdi, lá foram, vendi-as, não sei como ou porquê: Primeiro, o Santo António com o Menino no livro, e o seu sorriso deliciado, quase garoto ou malicioso, no lábio juvenil. Depois, a Nossa Senhora de mãos delicadamente postas, a cabeça airosa e inclinada no seu jeito de ave. Foram ambos cedidos por baixos preços, a uns quaisquer, já não me lembra quem. E por fim o Cristo, o meu admirável Cristozinho como não torno a encontrar outro, humanissimamente morto e divinamente imortal, - entregue também não sei como, não sei porquê, também por baixo preço, a um colega que logo mo namorou sem acreditar que eu alguma vez lho cedesse.”¹³

Com esta indicação da revenda dos “santinhos”, parece-nos assim podermos finalmente epilogar a compilação de toda uma série de dados que apontam para o facto de que este conto constitui a narração de um episódio que poderia ter-se passado com José Régio, corroborando-se, assim, a existência de um limiar autobiográfico. Mas Régio não se esgota aqui, pois a estes traços acrescem valores nitidamente regionais: o patamar da diferença que se opõe à uniformização; da genuinidade e da sinceridade que se opõem à falsidade e ao vazio da hipocrisia; do individual livre que se opõe ao coletivo punidor. Na verdade, a todo um perfil colecionador, dotado de uma conduta uniforme e aparentemente rotineira, associa-se, traça-se e destaca-se uma diferença: um novo padrão de comportamento cuja origem se institui na profundidade da *psiqué* humana que, individual e individualizável, se consome no relacionamento com os outros.

De facto, neste conto constatamos que ocorrera um acontecimento que conduzira o colecionador a seguir outro caminho que não o habitual nas suas aquisições, nas suas paixões e nas suas vendas pois que, depois de adquirir todas as peças, pelas quais nutrira uma especial paixão, – e em especial o seu “admirável Cristozinho” – por

¹² Ventura, António, *Correspondência Familiar: Cartas a seus Pais*. Portalegre: Centro de Estudos Regionais da Câmara Municipal de Portalegre, 1997, p. 133.

¹³ Cf. Régio, José, *Há Mais Mundos*. 3ª ed. Porto: Brasília Editora, 1973, p. 237.

baixo preço, acabara por vendê-las. Justificara-se esta ação no arrependimento e na repulsa em relação ao seu comportamento colecionador egocêntrico e calculista que gerara e conjugara uma série de situações tristes, penalizando, de algum modo, os outros intervenientes.

Na verdade, no próprio título, sugere-se uma forma de autodesprezo, na medida em que, associada à inferência de que o colecionador se trata do autor, o uso do nome no grau diminutivo – “historietas” – ausenta-se de qualquer conotação habitual de carinho ou apreço que este grau habitualmente inculca aos nomes, conotando o desdém por alguns episódios vivenciados no âmbito do colecionismo de antiguidades.

Com efeito, na diegese em foco, narram-se várias ocorrências desaprazíveis que se relacionam intimamente com o mote dado na sua epígrafe: um colecionador dirige-se, em vezes distintas, a uma casa outrora opulenta, para avaliar e adquirir determinadas peças de arte sacra, estando sujeito à experiência de situações desagradáveis. A personagem feminina que se apresenta como a intermediária manifesta, então, um certo anseio em vender as peças que expõe, em virtude de toda uma necessidade de sustento que o espaço circundante decadente e a própria manifestavam: “A dona pediu-me um preço quase irrisório pelas três peças. Logo declarou que ou vendia as três ou nenhuma, e parecia rezear que eu não estivesse pelos ajustes.”¹⁴

Aparentando, *ab initio*, outrora ter tido um estatuto sócio-económico superior, esta personagem gradualmente, e em dois episódios distintos, denota determinadas atitudes que marcam a necessidade urgente de, através da venda desses “santinhos”, fazer face a necessidades económicas atuais; aparentar um *status* inexistente e suportar alguns vícios que, em virtude da penúria evidente, pareciam ter-se instituído:

“No dia seguinte, à hora marcada, de novo me apresentei na casa em questão. De novo me recebeu a senhora da véspera, agora reintegrada no seu papel de senhora: de única representante feminina duma família que vivera bem, e pertencia à nobreza. (Lembrava-me agora de ter ouvido dizer que era gente nobre.) Hoje não bebera. Logo vi que não, o que me deu grande alívio. Estava empoada como na véspera, com o mesmo vestido um pouco pretensioso para a sua idade, mas decente.”¹⁵

¹⁴ Cf. *idem*, p. 226-227.

¹⁵ Cf. *idem*, p. 233.

Na verdade, conquanto se averiguem as condições miseráveis que apresentara toda esta transação e que deixam entrever no protagonista um certo embaraço e a intenção de compensar esta situação, prevalecia nele, o egoísmo e a pretensão quase indiferente do colecionador:

“O meu coração de colecionador pelintra (e um pouco artista, se mo permitem) desafogou num imenso alívio, senti-me respirar melhor, o pequeno quarto cheirando a bafio iluminou-se-me todo... eu podia, eu ia possuir aquelas três pequenas maravilhas, eu que temera não ter dinheiro para as pagar! Ao mesmo tempo me senti constrangido: Preferiria que a senhora me tivesse pedido mais. Não muito mais, não muito: Um colecionador pobretão pode lá caprichar em demasias de escrúpulos?! Um pouquinho mais. Estava, pois, ao mesmo tempo radiante e hesitante, com os olhos as três imagens e ruminando nem bem sabia o quê: talvez qualquer processo de dar mais esse pouquinho sem ver o *negócio ir por água abaixo*.”¹⁶

Associada a uma série de fatores que vincam a emergência económica doméstica evidenciada na personagem feminina – como o uso desatualizado do pó de arroz e da indumentária desadequada que repete em distintas situações; a obstinação em vender os santinhos a um preço “irrisório” e a sugestão da dependência do álcool – está uma atitude sua, pois que contraria de forma bem vincada e obstinada a sua afilhada que tentara inviabilizar o negócio. De facto, tendo-se sentido desconfortável com toda aquela situação vivenciada, é o episódio da exasperada tentativa da afilhada da personagem em inviabilizar a transação que mais marca o protagonista e nele induz dúvidas e alterações no padrão frio da mera aquisição comercial:

“Pois assim estava eu como digo, imaginando comigo qualquer subterfúgio que me permitisse mascarar a minha mesquinha e gratuita generosidade, quando senti abrir-se outra porta no quarto, e entrar uma terceira pessoa. Era uma rapariga, que se agarrou à velha empoadada suplicando-lhe que não vendesse «os santinhos». Já devia saber do que se tratava. A velha empoadada sacudia-a de si com palavras cada vez mais ásperas, depois gaguejadas; e a rapariga já chorava e não desistia. «Lá se vai tudo!» eis o primeiro pensamento, naturalmente egoísta, que assaltou um apaixonado amador de velharias de arte. Durante momentos foi como se o mundo

¹⁶ Cf. *idem*, p. 227.

acabasse. Mas a velha não parecia disposta a ceder. E, então, senti-me bem pouco à vontade.”¹⁷

Então, ao constrangimento assumido pelo próprio protagonista, alia-se uma certa tristeza – “O mais curioso é que estava triste, e continuava constrangido”¹⁸ – pois que esta terceira personagem despoletara nele uma nova consciência: a de que o ato egoísta dele o cegara, privando-o de perceber toda uma situação que o chocava, pois que estava a causar danos relacionais entre terceiros.

De facto, a afilhada desta personagem feminina, Maria Felícia ou “Maria Mandioca” (assim pontualmente designada pela sua madrinha), queria manter consigo os “santinhos” por quem nutria um grande afeto e, cuja venda sabia mais tarde vir a ser motivo de arrependimento, principalmente por parte da sua madrinha que, naquele momento, estava ébria. À forma pouco recatada e rebelde (até, porque a criança, além de dever um certo respeito pela idade e estatuto não familiar da “senhora”, anunciava desempenhar um papel subalterno que parecia configurar-se no papel de pequena criada que estabelecera com a sua patroa um laço afetivo e dela auferira uma certa proteção), aliara-se um desespero conjugado em lágrimas e gestos. Todo este acontecimento incomoda o protagonista que até então apenas fora conflituado pelo preço irrisório que lhe fora pedido e que sabia não poder ultrapassar (pois que o negócio poderia vir a sofrer nova reviravolta que não lhe seria propícia) e pela paixão e ambição urgentes por aquelas peças – aspetos que percebemos configurar sempre o colecionador.

É precisamente a personagem infantil que o faz ponderar naqueles que podem ser considerados os verdadeiros constrangimentos de um ato comercial. A condição humana fá-lo minorizar um debate interior – o do egoísmo que se processa na posse para satisfação própria –, e gera outro: o de medir o comportamento humano dos outros, o de sentir altruísmo; o de alterar-se, também. O autor adivinha, assim, que fez alguém infeliz e consigo transporta essa culpa que o faz posteriormente desfazer-se dos fantasmas que isso relembra: os “santinhos”. Mas Régio não se desfaz de todos os fantasmas. Teima em trazê-los consigo, em revivê-los neste conto. O desprezo por uma sua atitude claramente exposta nesta história representa nada mais que uma forma de redenção.

¹⁷ Cf. *idem*, p. 227-228.

¹⁸ Cf. *idem*, p. 230.

Assim, a dimensão fantástica que até ao momento presenteava toda a compilação de *Há Mais Mundos* esvai-se neste conto; todavia a alegórica presentifica-se e evidencia-se de um modo claro. Na verdade, o que parece constituir um relato de um episódio real, triste e degradante passado com o autor – e que dele poderia deixar uma imagem negativa e fria – estatui-se numa moralidade: a de que o homem não é perfeito e, ao expor o seu mais íntimo, cruel e feio traço humano – o do egoísmo, o do coletivo, o da hipocrisia –, redime-se. Na verdade, assim manifesta a capacidade de reconhecer em si a falha e de procurar anulá-la em ações vindouras. E assim se liberta: olhando para trás, refletindo e desprezando o passado, para assim projetar um futuro diferente, motivo de regozijo.

Este contorno temático da exibição clara das imperfeições do homem que se sujeita, assim, às maiores críticas e à devassa, nada mais é do que a evidência da sua humanidade, da sua individualidade, da sua genuinidade. É, também, uma forma de libertação que combate um coletivo padronizador e punitivo. Na verdade, o homem deve expor-se, libertar-se, variar-se e recriar-se pois, conforme José Régio: “Há pessoas, e hoje muitas a quem a diversidade irrita. A mim (e a outros, felizmente) a uniformidade sufoca-me”¹⁹.

Régio apresenta-se, assim, na máscara da personagem, desenvolvendo outras mais; assim se recriando, assim se redimindo, pois segundo o próprio:

“Continua vida 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 nesse Entrudo miserando...)

¹⁹ Ventura, António e Amaro, Luís, *Correspondência. José Régio*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 183.

Encontrar-me? Iludir-me? Ai que o não sei!
Sei mas é ter no rosto ensanguentado
O rol de quantas máscaras usei...

177

Mais me procuro, pois, mais vou errado.
E aos pés de Mim, um dia, cairei,
Como num vestido impuro e remendado!”²⁰

Maria José M. Madeira D’Ascensão

Instituto Politécnico de Portalegre, Portugal

²⁰ Cf. Régio, José, “Baile de Máscaras”, *Obras Completas: Biografia*. Lisboa: Brasília Editora, 1969, p. 59.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GALHOZ, Maria Aliete, “«O Fundo do Espelho», conto de *Há Mais Mundos* – uma recorrência regional do «duplo tensional»”, *Boletim Centro de Estudos Regionais*, n.º 12/13, Vila do Conde: CER, jun./dez. 2004, pp. 193-196.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da “Presença”*. Brasília: Brasília Editora, 1977, p. 12.

PINHAL, Teresa, *O Colecionismo em José Régio*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, setembro 2011 (Dissertação para obtenção do grau de mestre em museologia).

PAIVA, José Rodrigues de (2004). “*Há Mais Mundos* – O Fantástico e o Alegórico em José Régio”. *Boletim Centro de Estudos Regionais*, n.º 12/13, Vila do Conde: CER, jun./dez. 2004, 197-203.

PIVA, Luís. *José Régio - O Ser Conflituoso*. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1975.

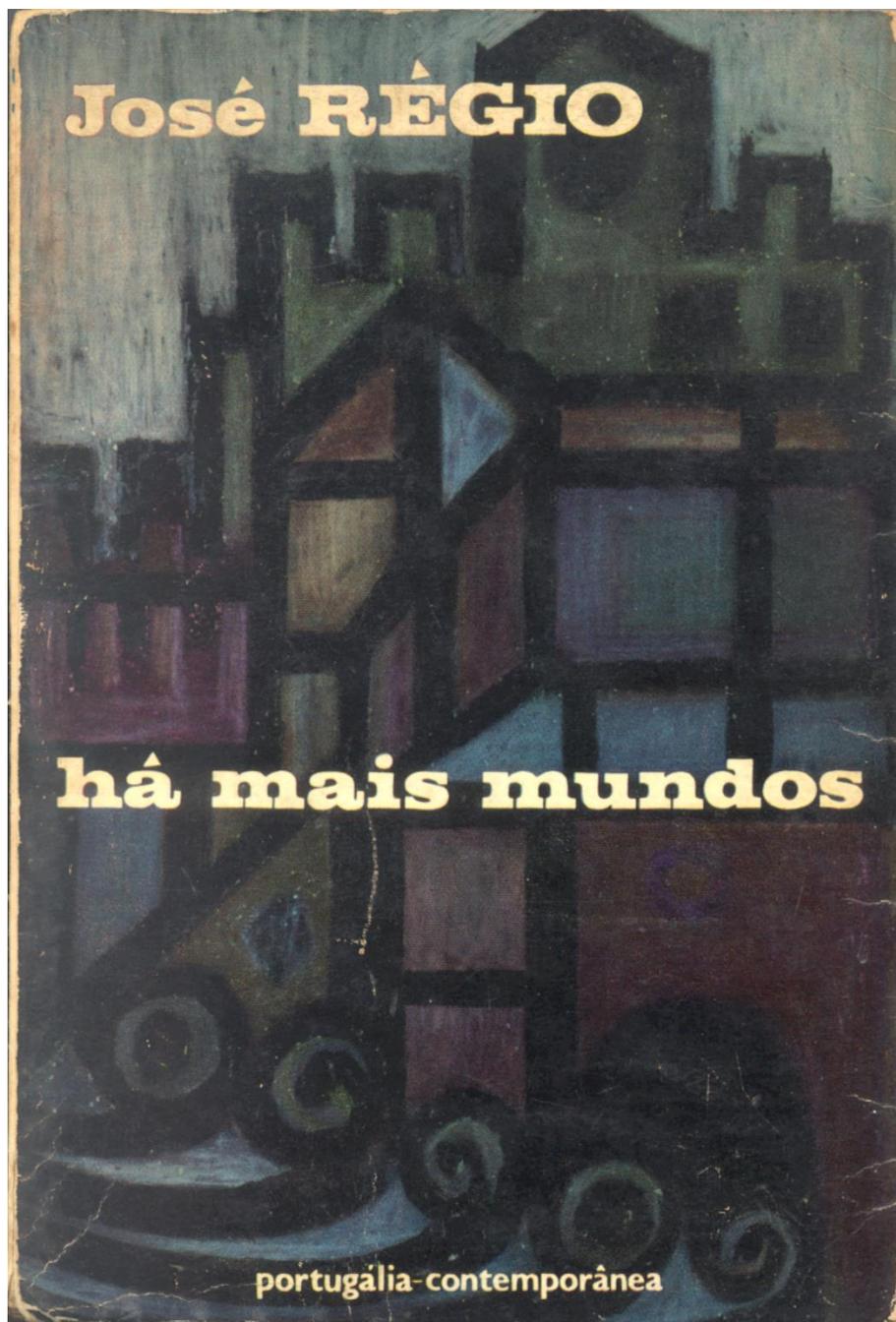
RÉGIO, José, *Há Mais Mundos*. Porto: Brasília Editora, 1973.

RÉGIO, José, *Obra Completa: Confissão dum Homem Religioso*. Porto: Brasília Editora, 1971, 81-106.

RÉGIO, José, “Baile de Máscaras”, *Obras Completas: Biografia*. Lisboa: Brasília Editora, 1969, p. 59.

VENTURA, António e Amaro, Luís, *Correspondência. José Régio*. Lisboa: Círculo de Leitores. 1994, p. 183.

VENTURA, António, *Correspondência Familiar: Cartas a seus Pais*. Portalegre: centro de Estudos Regionais da Câmara Municipal de Portalegre, 1997, p. 133.



Capa da 1.ª edição de *Há Mais Mundos*.

Recontar-se como espelho de si: *Páginas do Diário Íntimo de José Régio*.

*L'universo (che altri chiama la Biblioteca)
si compone d'un numero indefinito, e forse infinito,
di gallerie esagonali con vasti pozzi di ventilazione nel
mezzo, bordati di basse ringhiere.*

J.L. Borges, *Ficciones*, 1944²¹

*La memoria è un campo di rovine psicologiche,
un rigattiere di ricordi*

Gaston Bachelard²²

Ce que j'écris ici, je ne l'écris qu'à moi.

Valéry²³

181

O aforismo de Borges em epígrafe a estas breves notas sobre o *Diário Íntimo* de José Régio, corresponde à função de sublinhar, se tal fosse necessário, como esta fadiga escritural do autor português em estudo nasce no labirinto de uma metafórica biblioteca: a «Biblioteca de Babel», de que Borges nos recorda a misteriosa analogia com o universo.

A Biblioteca/cosmos, impenetrável e interminável, onde em vão o homem – imperfeito bibliotecário – busca o «Catálogo dos catálogos, a ordem, o ἀρχή (origem)», apresenta, segundo Borges, um ponto que cria a dúvida e induz a esperar que a confusão não seja total e ilimitada.

Neste sentido, o *Diário Íntimo* regiano revela-se em eloquente sintonia com a sua característica de género autobiográfico, embora particular, na sua inusitada mistura de crónicas e reflexões pessoais sobre os acontecimentos que o rodeiam e envolvem diariamente. Portanto, o *Diário* do vila-condense, no aspeto textual, coloca-se na zona de confirm – por isso, incerto e oscilante – do *journal intime*, por um lado, nas anotações pontuais de lugar e data da escrita; para além de, naturalmente no alheamento, na solidão, numa espécie de *voyeurismo*, em sentido lato, geralmente com pontas de egotismo, solipsismo e do “fragmento” autobiográfico de várias dimensões; por outro, na intensidade de significados convocados e na espessura linguística que,

²¹ Borges, Jorge Luis, «La Biblioteca de Babel [1974]», in *Ficciones*, (Tr. Ital. *Finzioni*, de Franco Lucentini), Xª Ed., Milano: Mondadori, 1996, p. 680.

²² Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie* [1960], (Tr. ital. Giovanna Silvestri Stevan, *La Poetica della Réverie* [1993], Bari, Edizioni Dedalo, p. 110.

²³ Valéry, Valéry, *Autobiographie*, org. do Centro documentazione e studi Paul Valéry, Roma: Bulzoni, 1983, s/p.

numa estrutura diarística definitivamente subtraída às regras do conto de si – em primeiro lugar à relação intercorrente entre tempo histórico e tempo individual – faz emergir, ao provocar uma crise à Nietzsche, de instância heróica, a vida individual sem lhe organizar de fora o desenvolvimento.

Mas género ambíguo também no alternar-se assimétrico de prosa e de epistolografia, que testemunha, caso fosse necessário, uma insuprimível tensão dialética interior entre o eu narrante e o eu narrado, entre o rosto e a máscara que só marginalmente tem a ver com a instância autobiográfica ou diarística.

«Deste modo – como diz Clara Rocha – consagra-se a dualidade do *eu*, simultaneamente sujeito e objeto da narração, mas entidade demiurga num e noutro papel»²⁴.

Na verdade, tendo em conta o que acima afirmámos, em José Régio o elemento narcisístico tem mais que ver com o desejo de afirmação de si, do que com uma atitude egotista de sobrepor-se ao outro.

Assim, o *Diário* regiano, no seu ambivalente desdobramento em narrativa e em epistolografia, remete continuamente, por um lado, para a recordada duplicidade do eu, enquanto por outro tende à conciliação dos opostos veiculando uma mensagem unívoca de forte tensão moral.

Há, de resto, um momento fundador e experiencial, em que sentimos forte o impulso de contarmos, pressentindo nós próprios o claro sinal de uma mudança do curso da nossa vida, que se vai abrindo a uma nova estação, representada pela maturidade. É realmente com a maturidade psicológica mais que física que as nossas interrogações sobre o significado da nossa existência em relação connosco e com os outros, dá origem a problemáticas e reflexões inquietantes. Com o universo mundo animado ou inanimado. É esse o momento em que o nosso olhar e, mais ainda, a nossa reflexão nos dão testemunho da realidade de um devir dentro e fora de nós, um tempo não captado, mas que agora nos assalta e nos faz recuar até nós, no nosso íntimo mais secreto. A partir daquele instante – e para o futuro – não somos e nunca seremos mais os mesmos: «È l'evento che conta, che sanziona la transizione verso un altro modo di essere e di pensare. È la comparsa di una necessità che cerca di farsi spazio tra gli altri pensieri»²⁵, e que requer um pouco do nosso tempo para nos ocuparmos de nós mesmos, para viver mais o nosso eu.

A vivência quotidiana é uma condição de mudança, determinada pelo esquecimento ou pelo passar dos anos. Sobretudo se temos ou vivemos uma vida cheia de afetos, na dor ou no

²⁴ Rocha, Clara Crabbé, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra: Livraria Almedina, 1977, p. 150.

²⁵ Demetrio, Duccio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Cortina Editore, 1995, p. 21.

prazer, que marcam as nossas existências tornando-se recordações, mais ou menos intermitentes, não poucas vezes indeléveis. É nestas contingências que sentimos a necessidade de nos confessar com o nosso amigo fiel, ainda que inanimado – o diário – com o qual estabelecemos uma relação que se torna cada vez mais estreita e obsessiva. Raramente, psicologicamente liberatória. O diário – justamente definido *íntimo* por Régio – absolve, na maioria das vezes, a tarefa de confidente do sujeito introvertido, muitas vezes tímido, incapaz de se voltar para o mundo exterior, expondo abertamente o seu pensamento. Daqui, por exemplo, o pânico, o pavor – muitas vezes manifestado nas próprias páginas íntimas do *Diário* – que os pensamentos mais recônditos do autor, albergados e ciosamente protegidos na interioridade mais oculta, confessados ou confiados confidencialmente nas páginas do próprio *Journal intime* – segundo a lição de Philippe Lejeune – possam ser lidos por estranhos mesmo depois da morte do autor, induzindo-o a refletir, a subtrair-se ao ato *exibizionista*, sobre a oportunidade arriscada de se confessar. Numa passagem realmente clarificadora de 1949, o Nosso Autor escreve:

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 ideais.

(Também não haverá nisto – até nisto!! – algo daquele exibicionismo publicista, daquela vaidade literária, do escritor que nada quer perder do que escreve?).²⁶

Ou ainda, de modo muito mais explícito, não hesita, ele mesmo, a declarar a sua idiossincrasia ao manifestar-se intimamente ao leitor, não por vergonha ou temor ou pânico do outro, do estranho que poderia julgá-lo impiedosamente, empurrando-o para uma forma de introversão cautelativa; mas por uma espécie de *horror vacui* ao encontrar-se só e indefeso em cena, semelhante à trepidação do ator que – indefeso e interiormente adverso ao público que sente como inimigo e pronto a ridicularizá-lo – se mostra em palco para recitar as partes que lhe couberam.

Afirma, de facto, rapidamente na seguinte passagem de 1923:

A única vantagem que me vem deste estado é que, sendo tímido, ando plenamente «a vontade» entre os homens: tal é o desgosto, o cansaço e o tédio que eles me inspiram. Em

²⁶ Régio, José, *Páginas do Diário Íntimo* [1994], 2ª Edição, Lisboa: INCM, 2000, p. 144.

certos momentos, sinto-me um semideus exilado, atacado de *spleen*, e tão superior a tudo que nada o pode atingir ou cansar mais...

— O meu orgulho, às vezes, é o apoio de quem não tem mais a que se apoiar...

— O meu desdém, às vezes, é a defesa de quem não sabe defender-se.

— As vezes, as minhas *blagues* são as máscaras de quem precisa de ser sincero...²⁷

184 Como se vê através desta breve e incisiva passagem, escrita em idade muito jovem (vinte e dois anos), o sujeito manifesta já as suas hesitações, se não mesmo a aversão à confissão dos seus pensamentos ou atos eclatantes que o possam colocar num ângulo mau na opinião do leitor. Não se trata de um estado de alma compreensível, próprio de um jovem escritor principiante. Mas de uma clara repulsa contra a escrita diarística na qual ele não se reconhece, não a considerando como *arte*. A arte da escrita, da criação artística, residia, no seu modo de ver, nos géneros codificados, como a poesia, o romance, o teatro, etc., mas não na obra confessional. Contudo, não desiste e, ainda que mantendo as suas demoras todas intatas e sempre recorrentes, os papéis escritos vão-se acumulando um sobre o outro, acabando por deixar um testemunho de si de mais 371 páginas (como se verifica na edição póstuma da INCM, de 1994).

O que o inquieta é o pensamento que os estranhos possam emitir juízos críticos inoportunos e infundados sobre ele, interpretá-lo na intimidade do seu eu. De facto, o significado da nossa vida começa a aparecer quando as linhas da nossa existência desenham uma conformação legível e, às vezes, reconhecível, mais pelo destinatário do que pelo protagonista do enunciado. Aqui, inevitavelmente, permanece sempre uma série de guias e estrias regulares, intermitentes ou excêntricas, deixadas atrás ou à sua volta. O *Diário*, portanto, aos olhos de Régio acaba por delinear-se, psicologicamente, como uma meada enredada, de fios cruzados, que o põe em ânsia, despertando nele quase um temor pânico, reportando à luz factos não edificantes, que julgava enterrados para sempre no esquecimento do tempo.

Daqui, como recordado acima, um estado interior de impaciência para com outros, sentidos como intrusos, quase inimigos:

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.²⁸

²⁷ *Idem*, p. 31.

²⁸ *Ibidem*.

A única consolação para ele, é a de se refugiar no *mirante*, longe de todos, fechado nos seus pensamentos ou imerso em vagas leituras, como o *Mafarka, le futuriste*, de Marinetti ou a *Confissão Dum Rapaz do Século*, de De Musset, a que faz de *pendant* um inteiro, entediante dia de chuva, seguido de uma imensa aurora amarela. Testemunho, este, do espírito do sujeito que, após um inteiro dia cinzento, sombrio, retoma a serenidade:

Todo o dia tem chovido. Enterrado na cadeira de lona, ouvia em redor a monotonia da chuva. E o meu espírito, flutuando ao sabor do que ia lendo, atravessou as fases mais diversas. Agora anoitece. Parou de chover. E, súbito uma grande aurora amarela se fez no poente, galgando até meio-dia. É imprevisto e belo.²⁹

E, contudo, como sublinha Anna Dolfi:

[...] forse nessuno che ipotizzi, come il diario, la caduta dell'ultimo schermo (l'occhio dell'altro, i giochi criptici del dire e non dire, il nascondersi nelle maschere dell'immaginato) per verificare un'unica e spesso totale coincidenza delle tre figure: chi scrive, colui di cui si scrive, chi legge.³⁰

Um triângulo, portanto, em que a vítima sacrificial parece o próprio sujeito do enunciado, que se põe em jogo, revelando-se impudicamente aos outros dois, alheios à dúvida e às perplexidades psicológicas que o atormentam. Um espelho, pois, da interioridade caótica e muitas vezes da impotência de escapar, de revelar-se de algum modo, de ultrapassar afinal o limiar do não dizível. Assim o diário, o que dele foi deixado inédito pelo autor – como, no presente caso, o de José Régio – se revela como um último e imprevisível desafio do literato de fama nacional, que de alguma maneira, ao revelar-se, abre uma espiral de leitura para a obra maior. Não para uma análise psicanalítica – embora muito em voga no tempo vivido pelo Mestre – mas para deixar um testemunho de si aos outros dois atantes do triângulo.

Como mais uma vez reitera Dolfi,

Oggetto del tempo vuoto, della volontà spenta, della nebbia grigia dell'anima, il diario potrà, su lunga distanza, diventare illeggibile allo stesso autore [...], apparire nient'altro che

²⁹ *Idem*, p. 33.

³⁰ Dolfi, Anna, «Premessa» in Dolfi, Anna (org.), *“Journal intime” e Letteratura Moderna*, Atti di seminario, Trento, 1988, Roma: Bulzoni, 1989, pp. 7-8.

registrazione di una troppo generalizzata cadenza umana, se quel coraggio di cui si diceva non sarà stato capace di portarlo più oltre.³¹

Pelo acima explicitado, creio não ser necessário alongarmo-nos excessivamente sobre a escrita diarística de Régio. Direi apenas que ela é veículo não só de uma mensagem de extraordinário orgulho e alta concepção de si e de tudo o que é humano, que deixa entrever o elevado temperamento moral de um intelectual, de um poeta – se note a orgulhosa reivindicação de uma qualificação que remete referencialmente para um modo empenhado de conceber a vida – que, em toda a sua experiência de literato empreendeu uma corajosa e furiosa batalha contra o arrivismo difuso entre os intelectuais, prontos a baixar-se à prepotência de um regime absurdo. Uma corajosa e heróica batalha, a de Régio, contra o mal, na mais ampla e polissémica aceção do termo, mas também o desconcertante testemunho, que nunca perdeu a capacidade de se revoltar, de dizer um “não” firme, absoluto à prepotência e à cobardia de tantos seus colegas, que em busca de lucro, honrarias e empregos bem remunerados, baixaram a cabeça. O *Diário íntimo* de Régio, afinal, fazendo nossa a lição de Béatrice Didier sobre o discurso teórico e concetual do *Journal intime*, delinea-se no sujeito como espaço fechado, um «*dedans*» e, mais raramente, um abrir-se ao exterior, um «*dehors*», fortemente conflitual. Delineia-se, deste modo, uma visão fundamentalmente egotista, que cria conflitualidade com o outro. Pensemos no combate pessoal com Vitorino Nemésio, que tinha escrito uma crítica negativa na *Revista de Portugal* (1938) por ele dirigida sobre a obra narrativa regiana *Jogo da Cabra Cega*, provocando o ressentimento do poeta de Portalegre; o tom deveras ofensivo com António Botto, que tinha recusado pagar-lhe uma dívida de 1027\$00; e as constantes desavenças literárias com João Gaspar Simões, que o ofenderam sobretudo perante uma longa amizade pessoal, iniciada em 1927, ao tempo da fundação da revista *Presença*, com o qual, juntamente com Branquinho da Fonseca, tinha partilhado a responsabilidade da direção.

O *Diário*, portanto, como expressão e testemunho de um *homo religiosus*, isto é, de um homem, absolutamente dedicado a uma religião “outra” – no sentido etimológico do termo – toda ela imanente e terrena; a uma *religio hominis*, que se baseia e se funda na plena recuperação do sentido de dignidade do homem; na suprema afirmação do seu direito inalienável de exercer realmente o seu “livre arbítrio”. Uma religião absolutamente laica, na qual o homem, senhor do seu destino, colocado no centro do universo, estabelece um pacto de mútuo apoio com os outros homens e de harmoniosa relação e integração com a natureza. É o caráter orgulhoso do eu regiano que se torna resistência, compromisso de não ceder nem sequer perante a ignorância ou

³¹ *Idem*, p. 10.

à futilidade do mal. E a resistência ao mal é por ele exercida em primeiro lugar no desenvolvimento de uma personalidade absolutamente coerente, que continuamente se interroga e se problematiza. Mas a valorização do tempo implica a recuperação mental dos acontecimentos que o caracterizam, a fim de mantê-los na memória (daqui o sentido do *Diário*), como cirros no céu límpido: é necessário reeditar as experiências dispersas na memória de modo que se liguem, se unam para ter um sentido e uma função.

Contudo, estas suas concepções não o impedem de frequentar ritos e festividades religiosas tradicionais, de vila, mostrando com este gesto uma extraordinária capacidade de não faltar ao costume religioso da comunidade de província, e à educação recebida dos pais e parentes. Não se trata de uma religiosidade de superfície, mas de respeito pelo ensinamento familiar recebido.

Todavia, precisamente por este sentimento buscado na prática religiosa, não são raros os sentimentos de tédio, de melancolia, de prostração psíquica relacionados com a sua vida passada em solidão. Escreve, de facto, ao amigo José Marinho, com o qual nos anos seguintes terá não poucos contrastes e divergências de pontos de vista em temas de literatura e/ou de arte, que irão provocar a rotura de uma amizade, conduzida realmente, por parte de Régio, com um esforço de vontade muito generoso. No entanto, no momento juvenil, não sendo ainda acabado o sentido da verdadeira amizade, confia ao amigo:

O que eu chamo tédio, sabe? É este vazio, este desgosto, este cansaço de alma, de coração e de espírito que faz com que em certos momentos (porque não podem deixar de ser momentos) a nossa vida seja estéril e insuportável... Estes julgo-os momentos de total negação. Mas um nada basta para transformar este tédio em abandono, em angústia, em revolta, em azedume, em amargura, em resignação, em outras maneiras de tédio.³²

Sobre tudo isto, a minha inoportunidade na vida e a clara consciência da minha miséria.³³

O que eu sou, afinal, é um pobre ser essencialmente humano, conscientemente humano.³⁴

E ainda, atingido por uma forma grave de depressão, confessa ao *Diário*, único, confidente fiel, em março de 1924:

³² Régio, José, *op. cit.*, p. 40 (trecho de 1923).

³³ *Idem*, p. 44 (trecho de 1923).

³⁴ *Idem*, p. 51 (trecho de 1925).

Há muito que não escrevo duas linhas neste caderno. Para que? Tenho vivido e sofrido tudo o que se não pode dizer... Sinto-me hoje tão 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 me não fiz para a vida. 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.³⁵

188 É exatamente no culminar deste cansaço da alma, deste vazio interior, desta solidão infinita que nos deixa um breve, tocante trecho de confronto orgulhoso e, ao mesmo tempo, amargo com pontas de velada ironia, que acaba por sublinhar – se ainda houvesse necessidade – uma reivindicação dos seus dotes que soa tristemente como pessoal derrota da incapacidade de emergir para a vida, como os outros. Leiamos:

Eles têm a força da violência, eu tenho a força da insinuação; eles têm os privilégios da saúde, eu tenho os privilégios da doença; eles são desejados pelas sensualidades das mulheres, eu sou desejado pela sensibilidade das mulheres; eles, quando vencem, deixam atrás de si revoltados – eu, quando venço, deixo atrás de mim agradecimentos; eles são fortes, eu sou delicado; eles podem ter beleza, eu, tenho a graça; eles são alma feita corpo, eu sou corpo feito alma.³⁶

Assim, fazendo referência ao ensaio «Le Journal intime», de Béatrice Didier, a estudiosa francesa avança a sua proposta crítica sobre o género, come se estivesse a ler o *Diário íntimo* de Régio, quando sublinha que:

Le Journal, d'autre part, correspond souvent à une écriture de la depression e de la mélancolie. Le diariste écrit dans des moments de basse tension. Si bien que le texte aura tendance à refléter, en ce domaine comme d'autres, les jours le moins glorieux. Rien n'empêche, bien entendu, de consigner aussi les «matins triomphants», [...] mais l'écrivain sera davantage porté à son journal dans les périodes où il souffre d'incertitudes.³⁷

Efetivamente, o autor do *Diário*, em análise, confessa – quase fazendo eco do famoso aforisma de Paul Valéry, colocado em epígrafe, onde o poeta francês sentencia, marcando

³⁵ *Idem*, p. 41.

³⁶ *Idem*, p. 46 (trecho de 1924).

³⁷ Didier, Béatrice, «Le discours amoureux dans le journal de Stendhal», in Anna Dolfi, (a cura di), *op. cit.*, 1989, p. 141.

fortemente o caráter íntimo e personalístico do seu diário, que «Ce que j'écris ici, je ne l'écris qu'à moi», (confessa o nosso autor) ao seu caderno os seus pensamentos mais recônditos, enquanto sofre de uma inquietação interior que o afunde na dúvida, na incerteza, sentindo os seus sentimentos completamente insuficientes. Ainda que o diário forneça ao actante narrador uma imagem incerta, desajeitada, sob todos os aspetos, mostra, ainda mais, uma postura desconsolada, perturbada.

A atitude de Régio, o seu sofrido colocar-se defronte às páginas em branco do caderno, é testemunho de uma luta, de um corpo a corpo entre o sujeito que se vê obrigado a indagar interiormente e, ao mesmo tempo, a pesada dificuldade de se abrir ao exterior, o medo de ser mal entendido e até, de comprometer a boa fama adquirida com as outras obras claramente literárias. Tudo isto leva ao aparecimento de um cansaço psicológico insustentável. O recontar-se delineia cada vez mais uma personalidade paradoxal. Por um lado, toda a sua vida e os seus escritos parecem voltados para a construção e configuração de uma imagem positiva de si no âmbito da intelectualidade portuguesa do tempo; por outro, *malgré lui*, sente-se arrastado – cada vez mais incapaz de rebelar-se – para a escrita diarística, à qual, todavia, o tenderia a dar um sentido estratégico também a este tipo de exercício literário, na tentativa de plasmar a em tudo a sua personalidade. Mas a tarefa, como amplamente ilustrado acima, torna-se cada vez mais árdua.

Não se trata, de resto, em Régio, de uma banal inspiração autobiográfica, mas de uma forma não declinável – direi mesmo decisiva – que tende a plasmar a personalidade através do diálogo do cruzamento dos géneros escriturais. Noutros termos podemos perguntar-nos se não se trata de um conto *stricto sensu*, funcional a narrar a génese da personalidade assumida pelo autor, *lui même*. Ou se, pelo contrário, não diz respeito a uma modalidade de se expor inteiramente, uma espécie de pacto autobiográfico, na feliz definição de Philippe Lejeune. Por outro lado, para um escritor que se abriu proficuamente a todos os géneros literários, não será impossível colocar o *Diário íntimo*, com plena legitimação, num “espaço autobiográfico”. Todavia, não há dúvida que o texto, aqui assumido como objeto de estudo, se revele como resultante de todos os textos que o sujeito estava a escrever nos vários géneros, colocando-se legitimamente num pessoal espaço autobiográfico, onde se define a imagem de um Régio, como autor e personalidade literária de primeiro plano no panorama das letras portuguesas do tempo.

No entanto, configurando-se como enunciador complicado em si, a própria enunciação desenha-se na indecisão do sentido, que provoca incerteza no leitor perante a postura do narrador em relação ao que este último conta. Mas a dúvida, a insatisfação, apesar dos seus esforços e a angústia de criar uma escrita legível, permanece lá. E causa-lhes uma dolorosa prostração, a ponto de o fazer exclamar:

Serei eu um literato como qualquer outro? Com as mesmas susceptibilidades, as mesmas vaidades, a mesma avidez de aplauso, o mesmo feroz amor-próprio as mesmas mesquinhas? Ai de mim! Creio que também sim – numa certa medida. Há, porém, aspectos do meu ser pelos quais me evado a esses miseráveis ferros; e são tais aspectos que devo fazer prevalecer! Até a minha criação literária só pode ganhar com um triunfo meu sobre o literato ferido...³⁸

Tenho-me sentido bem pouco feliz: Preocupações de dinheiro e saúde, um cansaço e um aborrecimento sem causa determinada, escasso gosto de viver, desgosto das estreitíssimas críticas feitas aos meus livros, persistência na impressão de vazio e desespero que me deixou a Sua morte...³⁹ Reaparecendo a espaços, em luta com o meu poderoso instinto vital, um desejo de renunciar a tudo – tudo – e ficar esperando a morte nuns finais de vida contemplativos.⁴⁰

Afigura-se aqui, na verdade, uma insatisfação crescente e lacerante, que o fere cada vez mais agudamente, dia após dia, ano após ano, e que, no fim vida, lhe torna quase impossível, e completamente inaceitável a existência, muitas vezes quando – consumados já todos os lutos familiares – apagados todos os afetos mais caros e do apoio e conforto das pessoas amadas, se acentua nele o pessimismo não só pela perda dos seus, mas também – aspeto quase completamente fisiológico nele – pelo asfxiado panorama cultural e literário aviltado pelo quase moribundo poder ditatorial, do qual, não se reconhecendo nele, sempre se manteve longe.

Assim, a 14 de janeiro de 1966, três anos antes da sua morte, declarava: «A literatura e as artes estão hoje sujeitas a modas, preconceitos, correntes e contracorrentes que ignoram, parece, qualquer sentimento de beleza e força perduráveis».⁴¹

Estas considerações levam-no a questionar-se se, também ele, é um literato como tantos outros e que, talvez, o seu amor próprio o impeça de se avaliar plenamente e de não compreender objetivamente o seu valor. Trata-se de um rápido exame de consciência que, porém, se desvanece rapidamente.

O pessimismo, ao contrário, é permanente e parece nunca o abandonar, tanto que no seu diário confessa:

³⁸ Régio, José, *op. cit.*, p. 93 (trecho de 1947).

³⁹ Da própria mãe, falecida em 28 de Abril de 1946.

⁴⁰ Régio, José, *op. cit.*, p. 99 (trecho de 1947).

⁴¹ *Idem*, p. 369.

Demais cansa-me o esforço para dar tudo; e renuncio, contentando-me com o menos que dou: Os outros não saberão que eu tinha mais para dar... E se a página lida lhes fizer suspeitar que sim, lá essa página conseguiu alguma coisa que já é, mas ainda não basta.⁴²

Com este enunciado, o sujeito reitera o conceito, várias vezes expresso, de buscar uma vida solitária, longe, tanto das confusões e rumores da cidade, como da convivência com outras pessoas, sobretudo com os colegas intelectuais, que sente, na maioria das vezes, vanagloriosos e animados por pequenas invejas entre si. Iluminante, neste sentido, é um sucinto excerto do *Diário*, em que evidencia a sua aspiração à vida simples e solitária:

Trabalhar como se trabalhasse só para mim – sabendo, no entanto, que ainda há seres humanos capazes de apreciarem o meu trabalho. Desinteressar-me tanto quanto possível das críticas feitas às minhas obras, quando estiver eu criando. Só procurar satisfazer-me a mim próprio – tornando-me, porém, cada vez mais exigente: sabendo sempre como sempre fico longe do ideal. [...]. Simplificar cada vez mais a minha vida. Renunciar de vez a tudo que nela é supérfluo ou me não 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.⁴³

É curioso notar como ele elegeu uma famosa metáfora como símbolo do seu distanciamento, ou melhor, do seu refugiar-se na solidão, no trabalho e sentindo alívio no sentido de paz, que tudo em volta o envolve, uma famosa imagem kafkiana «a Tana», a toca reiteradamente nomeada ao longo de todo percurso do *Diário*. Efetivamente, o sujeito para definir a sua vida solitária, não podia deixar de evocar um ícone da cultura ocidental, simbolicamente referencial ao mal-estar psicológico de boatos e tagarelices de brigadas nos cafés de intelectuais, ou considerados como tal. A “toca”, a par daquela tornada célebre por Kafka, é um lugar protegido e quase inacessível aos outros, onde pode embalar, não perturbado, a sua solidão, enquanto cria as suas obras da arte literária.

De resto, como Kafka, o nosso autor oscila entre a hesitação, por um lado, de mostrar e publicar a sua obra, sobretudo estas notas autobiográficas; e, por outro, escondê-la ou queimá-la.

⁴² *Idem*, p. 99 (trecho de 1947).

⁴³ *Idem*, pp. 120-121 (trecho de 1948).

Como não pensar, em semelhantes ocorrências, mesmo como hipotética comparação do Nosso Autor, com *O homem solteiro*, protagonista de um famoso conto de Kafka, que cito em português na louvável tradução de Álvaro Gonçalves:

[Era] um solteiro de certa idade. Uma noite subia até ao seu apartamento, o que era um trabalho penoso, pois morava no sexto andar. Enquanto ia subindo, pensava, como fizera frequentemente nos últimos tempos, que esta vida completamente solitária era bastante enfadonha, que ele tinha de subir estes seis andares literalmente na clandestinidade, para depois chegar ao seu quarto vazio, vestir o seu roupão, de novo literalmente na clandestinidade, acender o cachimbo, ler um pouco a revista francesa que assinara havia anos, enquanto bebia uma aguardente de cereja feita por ele próprio, e finalmente, passada meia hora, ir para a cama...⁴⁴

Para além da metáfora da faticosa subida das escadas para chegar ao sexto plano, que o *solteiro* enfrenta todas as noites, não podemos deixar de notar a semelhança entre a existência e o cansaço moral do sujeito, com a da personagem kafkiana. Ambos em idade mais que madura, reclusos quanto a aparecimentos em público ou encontros noturnos. Ambos tranquilos em espírito e na mente, em segurança na tranquilidade da própria “toca”, a personagem kafkiana no próprio, severo *quarto de dormir*, o autor do *Diário íntimo* no mirante, do qual acima fornecemos abundantes indicações tanto do lugar, onde está colocado, como da utilização que dele faz o autor, também ele *solteiro*. A este propósito escreve Ernesto de Oliveira:

O Régio numa determinada altura da sua vida, de resto já bastante madura, 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 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.⁴⁵

⁴⁴ Kafka, Franz, *Os Contos*, vol. I^o [2004], Trad. para português de Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende, Lisboa: Assírio e Alvim, p. 185.

⁴⁵ Oliveira, Ernesto de, «J.R., um homem atento e raro», *DN*, 17 de Set. 1970; reprod. in *AC*, n.º esp., p. 61.

É interessante notar como o enunciado agora citado de Ernesto Oliveira parece evocar um outro grande intelectual português que, por puro acaso, quase contemporâneo do nosso dramaturgo, foi movido para a recusa do casamento para não comprometer – como grande intelectual que era – o desenho de uma sublime obra poética e, *lato sensu*, literária. Quero fazer referência a Fernando Pessoa que, para não prejudicar o seu projeto, recusou desposar Ophélia, para se unir, como ele veio a declarar, com a literatura.

Isto acontece a 29/9/1929, quando, aos quarenta e um anos de idade, de modo categórico e mais explícito nas intenções de resolução da relação, Pessoa comunica, por carta, a Ophélia:

Cheguei à idade em que se tem o pleno domínio das próprias qualidades e a inteligência atingiu a força e a destreza que pode ter. É pois a ocasião de realizar a minha obra literária, completando umas cousas, agrupando outras, escrevendo outras que estão por escrever. Para realizar essa obra, preciso de sossego e um certo isolamento. [...]. Toda a minha vida futura depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve. [...] É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigir-me os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro.⁴⁶

Sem recorrer a fáceis paralelismos sobre as motivações que levaram Fernando Pessoa e José Régio à escolha da recusa do matrimónio por amor à arte que, aos olhos deles, não admitia outros interesses ou compromissos de vida a dois, inconciliável com as suas aspirações. Na verdade, no autor do *Diário íntimo*, aqui e ali aparecem tímidos e fugazes pensamentos de uma improvável vida conjugal, como antídoto à força do chamamento sexual, ao qual depois nunca dará seguimento, encontrando o necessário alívio na frequência em Lisboa ou no Porto de casas proibidas. Como de resto confessa que lhe acontece na cidade do Porto, na festa de S. João em 1949, quando, de noite deambulando eufórico pela cidade «dei largas à sexualidade longamente reprimida. Não me arrependi de ter ido; de me ter deixado viver um pouco segundo a minha natureza sentimental, bestial e obscura».⁴⁷

De notar – mas sem qualquer intenção escandalosa nem de reprovação da nossa parte – como um intelectual de grande e rígida profundidade criativa, como José Régio, seja atormentado por irreprimíveis pulsões sexuais, que muitas vezes lhe provocam remorsos, acompanhados por um estado de depressão psicológica, causando-lhe formas de prostração durante dias seguidos.

⁴⁶ Pessoa, Fernando, *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, org. de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 230.

⁴⁷ Régio, José, *op. cit.*, p. 149 (trecho de 1949).

E contudo, fantasias eróticas, improvisamente e frequentemente, lhe enchem a mente. Como quando chega a imaginar, com citações sobrepostas, a posse física do corpo da mulher. Escreve, a propósito:

Esta fome doutro corpo que nos leva a palpá-lo, a agarrá-lo, a cheirá-lo, a mordê-lo, a lambê-lo, a penetrá-lo... Isto com uma espécie de furor misterioso em que o amor e o rancor se fundem... isto com verdadeira exigência de absoluto.⁴⁸

194

E ainda:

Ainda uma noite destas, porém, fui urgentemente ao Porto (já no fim da tarde, passada na Póvoa em tentativas vãs), e me entreguei plenamente ao vício. Tudo, nessa noite, me correu favorável ao mesmo vício. Na manhã seguinte, estava roído de escrúpulos e temores; e a imaginação comprazia-se-me em imagens e recordações das que chamam obscenas.⁴⁹

A tais pulsões sexuais ele opõe uma volenterosa luta interior, procurando, dentro do possível, resistir-lhes com determinação, como relaciona várias vezes no *Diário*. Vejamos um exemplo:

A sexualidade continua em mim poderosa e violenta. Por isso é meritória a castidade (relativa) em que vivo, e que muitas vezes me desequilibra fisiologicamente. A imaginação vingá-se-me dessa castidade forçada atingindo, por vezes, extremos de obsessão e até perversão. Vivo dias e dias numa luta: porque resolvi não me deixar ser escravo dessa violenta sexualidade.⁵⁰

Todavia, para lá destas perturbações sexuais – se assim podemos chamá-las – a coisa que mais angustiava o Mestre, era a incompreensão talvez até a malvadez dos críticos literários que não lhe reconheciam o valor artístico, parecendo que queriam fazer troça dele, sobretudo das suas obras de dramaturgia, apesar destas serem acolhidas favoravelmente em França e em Itália. O sujeito lamentava-se muito e, frequentemente, a sua aflição transformava-se em raiva, ao mesmo tempo que constatava que essas críticas demolidoras eram solicitadas por qualquer

⁴⁸ *Idem*, p. 285 (trecho de 1955).

⁴⁹ *Idem*, p. 315 (trecho de 1957).

⁵⁰ *Idem*, p. 251 (trecho de 1953).

funcionário do regime. Na verdade, ele tinha sempre mantido uma fria distância e uma clara independência perante Salazar e o seu governo.

E isto – ele compreendia-o perfeitamente – decerto não o favorecia, tanto que algumas vezes estes funcionários chegavam ao boicote. Mas o pesar que mais o magoava, acontecia ao ler as críticas mais ferozes, vindas pelos colegas que tinham colaborado com ele na aventura da *Presença*, desde João Gaspar Simões a Adolfo Casais Monteiro, como também desde Branquinho da Fonseca a Edmundo Bettencourt. O próprio Miguel Torga não amava a obra literária do Régio, que o achava como rival para a *nomination* ao Prémio Nobel⁵¹. Este denegrir constante era intolerável para ele, que o sentia como uma traição por parte dos pertencentes à associação, criada entre eles nos tempos da revista. Sentia-o muitas vezes mesquinho e fruto de evidente inveja, acendendo nele clara aflição. Vejamos:

Não há dúvida que a incompreensão da crítica (?) sobre o meu teatro me envenena. É uma fraqueza de que ainda não pude libertar-me. Chego a ser invejoso dos bons êxitos alheios, da atenção e da admiração que outros dramaturgos provocam – eu que, no fim e ao cabo, fico bastante frio perante os bons êxitos conseguidos.⁵²

[...] Nem o Óscar Lopes, numa entrevista recente, (ele que, no seu estudo, valorizou as minhas obras de criação romanesca) se lembrou de citar o meu nome entre os dos ficcionistas portugueses contemporâneos! [...] Sim, estas coisas envenenam-me.⁵³

Felizmente para ele, apresenta-se-lhe em 1954, um jovem estudioso, desejoso de conhecê-lo, com o qual manterá uma profícua relação de estima e, depois, de amizade, embora, ao primeiro contacto, não lhe inspirasse aquele tipo de simpatia, sentida com David Mourão-Ferreira. Do jovem, porém, impressiona-o muito a pronta e aguda inteligência e o conhecimento direto das suas principais publicações, a começar pela poesia e dramaturgia. Mas também pela narrativa e produção menor, sobre as quais falava com competência de análise crítica. Este – o então jovem

⁵¹ Entre o Régio e o Torga houve uma rivalidade azeda, por causa dos êxitos literários de cada um. Estamos em presença de dois grandes escritores, ciosos dos sucessos editoriais do outro. No ano de 1960, falava-se de galardoar com o Prémio Nobel pela Academia Sueca, um escritor português. Miguel Torga parecia ser o escritor mais favorecido. Isto fez irritar o Régio, que escreveu no *Diário*: Entre a obra de Torga e a minha, não vejo um abismo em seu favor. E a proposta que fez o Aquarone em seu favor – não passa, no fim de contas, da expressão duma opinião pessoal. Quem é esse Aquarone para dar uma opinião *definitiva* sobre toda a nossa literatura contemporânea? (Régio, *op. cit.*, p. 345, trecho de 1960).

⁵² Régio, José, *op. cit.*, p. 318 (trecho de 1957).

⁵³ *Idem*, p. 319 (trecho de 1957).

de vinte e quatro anos, respondendo ao nome de Eugénio Lisboa, nascido em 1930 em Lourenço Marques (Moçambique), ainda vivo – parece-lhe como «um dos rapazes mais inteligentes que em toda a minha vida tenho conhecido». Esta primeira impressão, posteriormente, nos anos seguintes, reforçar-se-á em convicção, favorecendo o aparecimento entre os dois de uma franca, duradoura amizade. Como refere o sujeito, tal acontece não porque o lisonjeiem os juízos persuasivos e, ao mesmo tempo, sapientes do jovem sobre a produção multiforme do Mestre. Referimo-nos a um breve extrato:

Poucos juízos sobre os meus livros, sem a mínima intenção de lisonjear, me têm lisonjeado tanto... Qualquer coisa há nele que me não agrada, e até quase me repele. E, apesar de ele ser, agora, no Café Central, a minha maior atração, e, provavelmente, eu ser a maior atração dele no mesmo Café – o certo é que muitas vezes nos achamos pouco à vontade um com o outro. Quase nunca à vontade, desde que fiquemos sós.⁵⁴

A amizade e a recíproca estima com o jovem letrado, irá aprofundar-se cada vez mais, durando até à morte do sujeito, em 1969. Eugénio Lisboa, a quem devemos dar o seu papel, continuará a cultivar a recordação do grande literato, difundindo e defendendo incansavelmente a memória e a obra até hoje, e dando vida em dezembro de 1997, em colaborazione com Isabel Cadete, «regiana inteligente, competente e dedicada», ao *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, de Vila do Conde que, com cadência semestral irá recolher importantes contributos críticos sobre a obra do Mestre.

Eugénio, na «Nota de abertura» do 1º número do *Boletim*, aposta bem ao recordar quão prejudiciais foram para a difusão da obra regiana as críticas absolutamente negativas e prejudiciais de tantos analistas, que infelizmente naquele tempo passavam entre os mais competentes e seguidos pelos leitores. Escreve o estudioso:

Régio, apesar de uma sórdida campanha de silêncio e de outra, igualmente empenhada e eficaz, de denegrimto, começou a captar a atenção de um bom leque de estudiosos inteligentes, atentos e formidavelmente apetrechados. Mais novos, puderam escapar ao “lobby” mais antigo e souberam afrontar, com frescura e inocência, a energia e o fulgor dos textos. E tanto a ficção, como a poesia e o ensaio do autor de *A Velha Casa* detêm, apesar de uma bibliografia afinal extensa por explorar. A estes investigadores sem preconceitos o *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, independentemente de outros locais igualmente nobres e disponíveis, abre as suas portas: para que aqui se divulgue a obra e o que sobre ela se tem

⁵⁴ *Idem*, p. 269 (trecho de 1954).

dito, retomando-a na sua imensa profundidade e no seu imenso desejo de ser vista “mais por dentro” do que antes foi.⁵⁵

Destas linhas programáticas apenas traçadas, sente-se fortemente o amor, direi a paixão, de um antigo discípulo, de fazer justiça à obra literária de um autor que com competência, brilhantismo de ideias e sentido de justiça crítica, tinha ilustrado as letras portuguesas do século vinte. Infelizmente, as disputas literárias profundamente hostis que, como acima referido, tanto tinham amargurado o Nosso Autor, tenham acabado por fechar num cone de sombra impenetrável os seus escritos. Eugénio Lisboa, através da sua meritória ação de recuperação do valor crítico de todos os contributos literários de Régio, movido por um ainda vivo sentimento de amizade e de colaboração para com o Mestre, desencadeia uma operação de louvor de recuperação e reavaliação estética da atividade desenvolvida pelo estudioso de Vila do Conde no início da primeira metade do século vinte. Esta atitude de Eugénio revela uma forma de sentida gratidão, *post mortem*, para o sustento, também humano, tido na juventude do autor de *A Velha Casa*. De resto, não é por acaso que este último refira no *Diário íntimo* uma sua intervenção neste sentido, para proteção do então jovem intelectual. Escreve a Adolfo Casais Monteiro, em defesa de Eugénio Lisboa:

Resta-me, para provisoriamente arrumar este assunto que dava pano para mangas, dizer que me magoou – isso, sim, magoou-me – a injustiça com que Você falou do estudo do Eugénio Lisboa (um dos rapazes mais inteligentes que tenho conhecido) na minha antologia de versos. Sem dúvida, o estudo tem deficiências e inexperiências. Foi escrito muito à pressa. Mas Você parece não ter querido ver a especial penetração que nele se manifesta. E eu cheguei a pensar, talvez com injustiça (uma injustiça provoca outras) que lhe era antipática a Você o Eugénio Lisboa compreender-me no que Você me não aceita.⁵⁶

Chegados a este ponto, queria fechar estas breves e rápidas notas sobre as *Páginas do Diário Íntimo* (considero importante, até um dever, citar por inteiro o título desta importante obra de José Régio). Aliás, queria deste modo sublinhar quanto ela representa, para lá do simples *recontar-se* de um homem de génio, sobretudo justo, uma *columna miliaria* para compreender como ela envolve de modo *significante* uma época incomensuravelmente complexa, a da primeira metade do século XX, cujas premissas atingem e envolvem todo o nosso mundo de hoje no plano

⁵⁵ Lisboa, Eugénio, ∞, *Boletim: Centro de Estudos Regionais*, n.º 1, Vila do Conde, Ed. Centro de Estudos Regionais, Dezembro 1997, p. 3.

⁵⁶ Régio, José, *op. cit.*, p. 326 (trecho de 1958).

cultural, científico e económico. Penso que as reflexões contingentes de um grande da literatura portuguesa do tempo, sejam, ou melhor⁵⁷, se proponham como *vade-mécum* e modelo humano e espiritual para todos nós que nos encontramos a atravessar uma época plena de contradições de relâmpagos inquietantes.

Piero Ceccucci

Università di Firenze

⁵⁷ A melhor: na *Antologia* organizada pela Tavares Martins dos meus versos. (N. do. A.)

José Régio no cinema: o retrato do poeta pelo olhar de Manoel de Oliveira

O poeta e crítico José Régio, sempre teve uma relação muito próxima ao cinema. Cinéfilo desde jovem e grande divulgador da sétima arte em Portugal, Régio escreveu algumas das críticas mais contundentes acerca das primeiras produções cinematográficas portuguesas, desde textos iniciais que saíram nas páginas da *presença*, até aqueles publicados em outros jornais de grande circulação no final da década de 1960. Desta forma, pensar a relação de Régio com o cinema se faz importante na comemoração do cinquentenário de sua morte, uma vez que o poeta é um grande colaborador do desenvolvimento da crítica lusófona da sétima arte.

Régio, na altura em que ainda era estudante universitário em Coimbra, manifestou interesse em desenvolver algumas experimentações cinematográficas ao lado dos amigos presencistas Branquinho da Fonseca, Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, José Oliveira Neves, Fausto José e Alves Machado. O Grupo Ultra, como se chamava, organizou-se na tentativa de conquistar para si a “glória de fazer cinema em Portugal”, o que, entretanto, não chegou a realizar-se, de fato. Desta forma, seu ímpeto cinéfilo acaba por ser concretizado, em certa medida, através do amigo Manoel de Oliveira, realizador português que teve em Régio grande colaborador da sua produção, além de um mentor na sua formação artística.

Oliveira adaptou diversos textos de José Régio para o cinema, sobretudo da obra teatral; no entanto, o autor de *A velha casa* também permeia a produção oliveiriana como uma presença evidente em um pequeno conjunto de curtas-metragens que resultaram do projeto de realizar um filme sobre o escritor. Durante a década de 1950, os amigos fortaleciam a sua parceria artística com um projeto conjunto que propunha fazer um filme biográfico de Régio que retrataria a vida de artistas, poetas e representantes de outros ofícios, intitulado *O palco de um povo*. A ideia foi discutida e aprofundada pelos dois amigos durante anos, mas não chegou a se concretizar como se havia planejado de início. Depois de filmar *Aniki-Bóbó*, em 1942, um de seus filmes mais antológicos, Oliveira tem um intervalo de quatorze anos em sua produção. Esse hiato se dá devido a uma série de dificuldades para a realização de projetos, dentre as quais destaca-se a falta de investimentos. Nesse período, Oliveira acaba partindo para a Alemanha onde faz um curso de estudos sobre a cor no cinema, o que é primordial para o seu retorno em 1956, com o filme *O pintor e a cidade*, uma espécie de documentário sobre o pintor António Cruz, aquarelista portuense que retratava de maneira

muito sensível os espaços da cidade do Porto, produção fundamental por ser o primeiro filme a cores realizado por Oliveira. Após o retorno triunfal com o cinema a cores, o cineasta retoma a realização de projetos que haviam sido deixados em pausa, dentre eles o ambicioso *Palco de um povo*. Parte das filmagens para essa realização foram realizadas no final da década de 1950 e, segundo o próprio realizador, seria incluído no projeto um filme totalmente dedicado a José Régio, uma espécie de retrato biográfico fílmico. Em carta escrita ao amigo, no final de 1957, Oliveira faz algumas colocações interessantes sobre a ideia do projeto e a intenção de chama-lo *Palco de um povo*:

«Sobre o grande filme do qual fará parte o nosso filme, parece-me ter encontrado um título interessante: “O palco de um povo”. Como se trata de um trabalho excepcionalmente grande e para o tornar espetacularmente mais acessível, este todo é dividido em representações independentes, mas que se articulam no todo. A ideia geral também está mais definida. Depois, com tempo, lhe contarei. Por agora, tratemos de terminar a nossa, ou antes a sua representação de que também já tenho ideia mais concisa». ¹

Oliveira explica, portanto, que a ideia seria fazer uma espécie de série de filmes menores – um políptico cinematográfico, portanto – que fizessem um retrato tanto de artistas portugueses quanto da realidade cultural popular das diferentes regiões do norte de Portugal. Dentre esses pequenos filmes, haveria um sobre a vida e a obra de Régio que teria Vila do Conde como cenário. O poeta vila-condense participou ativamente do processo de criação desse argumento, bem como das filmagens realizadas e, portanto, pedia licença a Manoel de Oliveira para chamar o projeto de “nosso filme”. Licença esta que Oliveira concede com todo o gosto e fica feliz por saber do interesse e carinho de Régio pela ideia dos filmes:

«Esta diversidade de coisas me impediram de pensar no nosso filme – agrada-me que sempre lhe chame assim. De resto, tanto discutimos as coisas que vamos filmar, mesmo quando me furto a explicar-lhe exatamente o que vai ser (eu próprio só saberei a cada momento o que vou fazer) que já fico sem saber se verdadeiramente o filme pertencerá mais a um que a outro. De resto, que posso eu senão beneficiar do que lhe ouça? Não tem sido assim desde a longos anos? E depois, enquanto lhe chamar nosso é

¹ Oliveira, Manoel. (1957a). *Carta pessoal*. → Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em setembro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio, da Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC), sob a cota ct9205

porque está interessado e porque lhe agrada o que se vai fazendo e isto é para mim o maior estímulo. »²

Infelizmente, o projeto em sua totalidade não pode ser levado a cabo e, das filmagens realizadas em Vila do Conde, restaram as curtas e médias metragens que foram concluídos e lançadas a posteriori. São elas *Acto da Primavera* (1963), *As pinturas do meu irmão Julio* (1957-1965), *Romance de Vila do Conde* (1957-2008) e *O poeta doido, o vitral e a santa morta* (1957-2008).

O *Acto da Primavera* é uma obra fundamental na cinematografia oliveiriana e talvez a que tenha lhe rendido os maiores elogios críticos nas primeiras décadas de sua carreira. O filme é a reprodução da representação popular do Auto da Paixão que ocorria anualmente na região da Curalha, pequena aldeia trasmontana do concelho de Chaves. O *Acto*, para além da temática religiosa e da intenção de retrato da cultura popular, também propõe reflexões cinematográficas, na medida em que dissolve algumas das fronteiras entre a realidade e a ficção e problematiza essas duas noções. Segundo António Preto,

«O filme [*Acto da Primavera*] articula diferentes níveis de representação, ficcionando o que parece pertencer ao foro do documental (como, por exemplo, a apresentação inicial da aldeia, dos preparativos para a encenação do auto ou da equipa de cinema que aí se instala para filmar), registrando com uma objetividade documental o que, a priori, seria do domínio do ficcional (a vida de cristo, tratada entre a representação teatral e o ritual).»

3

Assim, o *Acto da Primavera* torna-se uma obra simbólica na filmografia de Oliveira, primeiramente porque é responsável por uma reorientação do cineasta para os campos, após ele ter desenvolvido seus filmes anteriores no contexto urbano do Porto; e, em segundo lugar, por consolidar o interesse deste realizador pela potência da palavra e dos aspectos teatrais que se tornam elemento fundamental em sua estética. Régio aparece nos créditos do *Acto da Primavera* como consultor intelectual do filme, o que parece absolutamente compreensível, uma vez que o filme toca em aspectos caros ao poeta, sobretudo a questão

² Oliveira, Manoel.(1957b) Carta pessoal. → Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em outubro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio, da Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC), sob a cota ct.9202.

³ Preto, António. Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar. In: _____ Loureiro, Filipa, Pinto, Paula (Coords.). Manoel de Oliveira / *José Régio: releituras e fantasmas*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves. 2009, pp. 22-108, p.33.

religiosa que pauta a temática e as reflexões sobre o humanismo que se expressam na narrativa filmico-teatral.

É inegável o fato de que José Régio sempre foi uma influência fundamental para Manoel de Oliveira, mas a colaboração entre os dois artistas não se resume à consultorias e participações nos bastidores. Manoel de Oliveira, após a morte do amigo, começa a adaptar para a linguagem cinematográfica algumas das principais obras dramáticas de Régio⁴, no entanto a vida e a obra do poeta já despertavam o interesse do realizador durante o planejamento de *O palco de um povo*. Das filmagens realizadas nos final dos anos de 1950, surgiram outros três pequenos filmes que têm José Régio como figura central. A primeira dessas produções é finalizada em 1965 e trata das pinturas de Julio dos Reis, intitulado *As pinturas do meu irmão Julio*. A intenção de fazer um filme com as pinturas de Julio já havia sido manifestada pelo realizador português em 1957, quando recebeu os primeiros rolos de filmagem tratada, e verificou a fotogenia das telas do pintor vilacondense e a beleza que elas atribuíam ao ecrã. Em carta a Régio, Oliveira afirma.

«Os filmes que fizemos ainda não chegaram. Veio apenas um pequeno trecho das filmagens de alguns óleos de Julio, os quais deram muito bem. A pintura de seu irmão dá admiravelmente, é fotogénica! Creio que se poderá fazer um interessante filme com os quadros dele. E também muito original.»⁵

As pinturas do meu irmão Julio é um *tour* que a câmara cinematográfica faz pela obra pictórica do artista Julio dos Reis Pereira. A particularidade deste filme já é sentida logo no título, sobretudo pelo uso do pronome em primeira pessoa do singular, o que nos indica que a visita à obra de Julio será guiada pelo próprio irmão do pintor. Constata-se, portanto, que a voz narrativa dessa obra filmica não é a do seu realizador, mas sim a do poeta José Régio.

O curta-metragem se inicia de maneira nostálgica, com as palavras emocionadas de José Régio que entoam os primeiros versos do poema “Vila do Conde espriada”, seguidos de uma breve introdução da persona de Julio e de seu olhar poético e artístico. Esses versos

⁴ *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), adaptação da peça regiana homônima; *Mon cas* (1986), transposição de releitura da peça *O meu caso*; *A divina comédia* (1991) que faz uso de trechos da peça *A salvação do mundo* em seu argumento; e *O Quinto Império: ontem como hoje*, adaptação da peça *El rei Sebastião*. É preciso mencionar também que muitos excertos de outras produções literárias regianas compõem diversos projetos realizados e não realizados de Manoel de Oliveira

⁵ Oliveira, Manoel.(1957b) Carta pessoal. → Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em outubro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio, da Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC), sob a cota ct.9202.

antecipam a entrada do poeta na velha casa em que cresceu com o irmão e onde estão guardados os seus quadros. Diz o poeta, evocando seu poema:

*«Vila do Conde, espraiada
Entre pinhais, rio e mar!
- Lembra-me Vila do Conde,
Já me ponho a suspirar.*

Depois de uma tão longa ausência seria bom voltar à Vila do Conde. Aquelas duas casas, comunicadas entre si, eram verdadeiramente uma só casa. Ali nascemos, ali nos criamos. Gostava de entrar pela porta da casa mais pequena. Uma vizinha guardava, durante as minhas ausências, a velha e pesada chave anacrônica que delimitava os nossos mistérios. Meu irmão Julio também é poeta. Poeta, desenhador e pintor. Lembro-me das suas pinturas. Sempre me comprazia contemplar os seus cartões pintados com cores muito vivas e muito puras. Lembro-me de suas cabeças de mulher se abrindo como flores exóticas. Lembro-me...»⁶

203

O espectador percebe a presença do narrador metonimicamente, pois primeiramente ouve a sua voz, depois vê sua sombra projetada na parede para só então visualizar a mão do poeta que segura a chave anacrônica para abrir a porta mais pequena da casa. Ao abrir a porta e adentrar o recinto, Régio convida o espectador a inserir-se naquele universo íntimo e familiar onde se darão a conhecer as pinturas do irmão Julio, guiadas pela memória de seu irmão.

A fotogenia das pinturas com a qual Oliveira tanto se encantou é amplamente explorada no filme, de uma forma bastante interessante e inovadora. Levando em conta a perspectiva oliveiriana de trabalhar o cinema como arte sincrética capaz de articular todas as outras manifestações artísticas, *As pinturas do meu irmão Julio* mostra-se como um exemplo claro dessa proposta estética, uma vez que mobiliza, para além da pintura e do cinema, os versos da poesia regiana e a música. As múltiplas artes são enredadas aqui com base na intenção de criar um efeito de sentido bastante vanguardista que é pautado no movimento. Em seu ensaio “Esta minha paixão”, Oliveira afirma:

⁶ *As pinturas do meu irmão Julio*. Manoel de Oliveira, Portugal, 1965, documentário, 19', cor. 00:02:50.

«Tal como Da Vinci ambicionava voar à imitação das aves, a ideia de introduzir movimento nas imagens foi uma outra das muitas aspirações que sempre animaram o homem a superar-se à sua comezinha condição. Esta ideia de movimentar as imagens remonta de há muito. Certos pintores, na impossibilidade de poderem dar movimento real às suas pinturas, sugeriam-no, em parte ou no todo de seus quadros, fixando uma expressão de movimento como se fora um instantâneo desse momento ativo. Contudo essa vontade generalizou-se e já se procurava fora da pintura, tornando-se uma obsessão imparável. [...] O cinema nasce dessa obsessão do movimento [...]»⁷

Considerando, portanto, que o cinema nasce da obsessão pelo movimento, Oliveira busca neste elemento o cerne da concepção fílmica dessa película sobre os óleos de Julio . O movimento é aspecto fundamental nesse filme, uma vez que o olhar do espectador é guiado pela câmara que percorre os quadros de Julio de maneira singular e orienta a leitura proposta de cada um deles.

Após adentrar a casa, a câmara conduz o olhar do espectador em uma leitura das obras do pintor, focalizando, em plano detalhe, alguns trechos dos quadros selecionados. A câmara centra-se nas pinturas para introduzir os visitantes em circuitos amplos do imaginário do artista, conduzindo o olhar do espectador através de uma proposta narrativa que se constitui nos recortes imagéticos. O curta-metragem é, portanto, uma sucessão ininterrupta de figuras pictóricas e não apenas a reprodução das telas integralmente filmadas. Oliveira opta por recortar, através do recurso da câmara cinematográfica, detalhes e pormenores destas pinturas, conduzindo o olhar do espectador e contando, através desses recortes, uma outra narrativa. Além disso, por muitas vezes, o cineasta movimenta as pinturas na tentativa de estimular a sensação de que adquiriram vida própria diante do espectador, como se estivessem se manifestando para serem filmadas, tal qual o barco que parece mover-se no ritmo das ondas.

⁷ Oliveira, Manoel. *Esta minha paixão*. In: MACHADO, Álvaro (org.) (2005) **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, pp. 166-173, p. 167.



Reprodução do quadro *Família* (1926-32) e plano-sequência da exibição deste mesmo quadro no filme de Manoel de Oliveira (00:16:00 a 00:16:28).

A animação das imagens de Julio é, portanto, o objetivo central de Manoel de Oliveira nesta película. O realizador assume também o papel de poeta, dando vida àquelas pinturas que, por sua vez, estão carregadas de poesia, no sentido essencial do termo. Essa sintonia concretiza-se no último plano-sequência, quando o realizador filma em detalhes um autorretrato de Julio, intitulado *Família* (1926-32), que o representa justamente na atividade de pintar, em perspectiva metalinguística. No quadro, o modelo observado pelo pintor é seu próprio filho, retratado com caracterizações similares a de um querubim que, em muito, lembra os anjos musicais das produções seiscentistas. Assim, através de um movimento horizontal, seguido de um vertical, a câmara encontra, no canto inferior direito da pintura, a assinatura de Julio e ali se fixa, como fecho para a obra fílmica de Oliveira. O plano final concebe, por fim, a reconstituição da memória em muitos aspectos: a memória de Régio e suas lembranças do irmão, a memória de Julio e sua visão de mundo impressa em óleo sobre tela e a memória do próprio Oliveira que reconta essa história à sua maneira.

Das mesmas filmagens de que resultou *As pinturas do meu irmão Júlio*, nasceu também o díptico *Vida e Morte*, composto pelos filmes *Romance de Vila do Conde*⁸ e *O poeta doído, o vitral e a santa morta*⁹. Esses dois curtas, embora fizessem parte dos rolos de filmagens de 1957, sobre os quais Régio e Oliveira conversam nas correspondências, só foram concluídos no ano de 2008, muito tempo depois. Nos dois filmes que compõem esse díptico, Manoel de Oliveira faz uma montagem das imagens capturadas décadas antes e que mostram a bela Vila do Conde, e alguns planos de seu amigo, sobrepostos pela leitura belíssima dos versos de Régio, realizada pelo ator Luís Miguel Cintra. Em *Romance de Vila do Conde*, particularmente, o poema¹⁰ entoado pela bela voz do ator é o mesmo que inicia *As pinturas do meu irmão Júlio* e que vai descrever através das lembranças evocadas pelo eu-lírico a linda cidade espriada entre pinhais, rio e mar. Nesta película de 2008, porém, temos a leitura do poema na íntegra que, combinado aos planos da cidade, potencializa a evocação das lembranças e da expressão lírica regiana.

A Vila do Conde espriada entre pinhais, rio e mar que leva o eu-lírico aos suspiros é descrita como um refúgio de paz e tranquilidade e até mesmo como um antídoto para as angústias que venham a assolar sua alma, como se dá a perceber nos versos «Se me não vens cá buscar, / Nenhum remédio me vale». É o local para onde o poeta retorna, tal qual um berço de conforto e beleza, descrito nesse poema com uma carga de emoção bastante saudosista. Compostos em um momento em que Régio já não vivia mais na sua cidade natal, os versos expressam o incômodo da distância e o sentimento de aconchego daquele lugar.

Manoel de Oliveira faz uma montagem que evidencia muito bem o sentimentalismo que o poema transmite, apresentando planos gerais da Vila do Conde e do próprio José Régio. Já de início, o realizador inclui um *travelling* que focaliza a cidade e percorre o casario vilacondense ao longo do famigerado aqueduto de Santa Clara até culminar na Igreja de São João Baptista. Há um aspecto interessante com relação a esse *travelling* inicial que é o fato de ser a mesma sequência que se vê no filme *As pinturas do meu irmão Júlio*. Não exatamente a reprodução da mesma imagem, mas o mesmo padrão de sequências, o que cria uma espécie de simbiose entre os dois filmes, motivadas evidentemente pelo fato de terem sido filmadas na mesma ocasião. No entanto, o que se vê em *Romance de Vila do Conde*, o curta-metragem, é um espelhamento da imagem que sugere o rever do que se vê no filme de 1965. Essa

⁸ *Romance de Vila do conde* Manoel de Oliveira, Portugal, 2008, documentário, 8', cor.

⁹ *O poeta doído, o vitral e a santa morta*. Manoel de Oliveira, Portugal, 2008, documentário, 5', cor

¹⁰ O poema "Romance de Vila do Conde" foi publicado originalmente no livro *Fado*, de 1941.

reflexividade pode representar metaforicamente a imagem de retorno sugerida no poema homônimo, como bem afirma António Preto.



Fotograma do filme *As pinturas do meu irmão Júlio* (1957-65)
e Fotograma correspondente do filme *Romance de Vila do Conde* (1957-2008).

207

«A meio caminho entre o falso *rewind* (da direita para a esquerda, no sentido contrário ao da escrita) e o falso reverso da imagem (cuja diferenciação da frente e do avesso, tratando-se de um negativo fotográfico, só pode ser convencional), estamos no campo da reflexividade, da citação transfigurada e deformadora. Voltar atrás é, em *Romance de Vila do Conde*, revisitado José Régio quase quarenta anos depois de sua morte (e retomar e reinventar imagens com meio século), cumprir um projecto que ficara por realizar, mas também trazer à luz, através de um jogo de espelhos, novas possibilidades de entendimento de outros filmes [...]»¹¹

Assim, essa reflexividade que se vê na montagem e a simulação do *rewind* – ou seja, do ato de rebobinar a filmagem – podem ser lidas como uma indicação simbólica do retorno ao princípio, da revisitação de uma estética cinematográfica do passado e, ao mesmo tempo, de

¹¹ Preto, António. *Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar*. In: _____ Loureiro, Filipa, Pinto, Paula (Coords.). *Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. pp. 10- 76, p.43.

retorno do próprio Régio a seu lugar de aconchego, próximo ao mar, através de sua obra poética.

Nesse sentido, cumpre observar também a importância que o mar tem para o poeta e o quanto isso se evidencia nos versos escolhidos como trilha para o curta metragem oliveiriano. Segundo Eugénio Lisboa, o mar, a praia e a cidade de Vila do Conde, ficariam marcados em toda a obra regiana como referência da origem e das raízes mais profundas da poesia de Régio.

«Vila do Conde, com o mar e a praia, ficará, para sempre, a origem, a referência fundamental, o «aconchego». Numa carta dali escrita, em 1928, a Carlos Queirós, Régio dirá: «Sim, Você tem razão: eu, aqui, tenho o mar! Nas manhãs de sol procuro sítios desertos na praia. E rolo-me, entre as ondas e a areia – como um objeto que o mar desse à costa... Volto ao mar à tarde, e leio até o escurecer. [...] O mar, os livros e eu – não tenho outra companhia ».¹²

É, portanto, absolutamente significativa a sequência final do filme oliveiriano em que o espectador vê José Régio na praia, em frente ao mar. Esse belíssimo plano-sequência, inicia-se dentro da casa de Régio em Vila do Conde, quando o poeta sai das sombras de um cômodo mais escuro e caminha em direção à janela de seu escritório como quem, de dentro do aconchego do lar, saúda a cidade que lhe serviu de berço e que tanto ama. Ao som dos versos finais¹³, o espectador vê Régio na praia, caminhando em direção ao mar de braços abertos como quem encontra ali a sua melhor companhia, através da liberdade e tranquilidade para amparar qualquer angústia da alma.

Diante desse panorama, é possível perceber que se em *Romance de Vila do Conde* o lirismo que expressa a beleza e a origem da essência poética regiana representa a vida, *O poeta doido, o vitral e a santa morta* é o filme em que se manifestará o outro lado do díptico *Vida e Morte*: as remissões tétricas presentes na poesia de Régio. Agora, neste lado da duplicidade do projeto, o poema que serve de trilha, novamente declamado por Luís Miguel Cintra, é o homônimo do filme que descreve a vivência de um poeta em seu castelo permeado de medos. O tom do texto já evoca um sentimentalismo bastante fúnebre e a descrição das ações entoam a solidão desse poeta que passa os dias a observar seu vitral. Já de início, o tom fabular se faz sentir

¹² Lisboa, Eugénio. (2001) *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.40.

¹³ Os versos finais do poema “Romance de Vila do Conde” consistem nos seguintes: *Abria de manhãzinha,/ As vidraças par em par. Entrava o mar no meu quarto/Só pelo cheiro do ar/ Ia à praia e via a espuma/Rolando pelo areal,/ Espuma verde e amarela/Da noite de temporal!/Empurrada pelo vento,/Que em sonhos ouço ventar,/ Ia à praia e via a espuma/ Pelo areal a rolar.../Vila do Conde espriada/entre pinhais, rio e mar...* Régio, José (2004) *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. p.351.

nos primeiros versos que apresentam essa figura através da clássica introdução dos contos de fadas: «Era uma vez um poeta». Este elemento introduz a descrição de uma figura isolada e sem afetos que vive sozinho em seu castelo. Certo dia, o poeta levanta-se, lívido e nu, com os olhos vidrados de um sonâmbulo e passa a perambular pelos corredores e escadas. Ao fim da peregrinação pelos espaços do seu confinamento, tem o ímpeto de atirar-se ao vitral que tanto lhe serviu de companhia ao longo dos dias. A descrição que o eu-lírico faz do suicídio do poeta-doido é bastante detalhada e evidencia o horror da situação, como percebe-se nos versos «A cabeça ficou dentro,/ O corpo ficou de fora.../ E os verdes, os lilases, os vermelhos da vidraça/ Laivaram-se de sangue que manava,/ E que fazia,/ Nas lájeas do corredor,/ Um rio que não secava...»¹⁴. O rio de sangue que se forma no corredor ao pé do vitral onde o poeta morreu contrasta com a imagem de pureza e candura do que se vê por trás do vidro agora quebrado: a imagem de uma santa morta, embalsamada que, na presença do poeta-doido degolado volta à vida, abre os olhos e o encara. Assim, há uma oposição figurativa entre a morte do poeta doido e a vida que volta a inspirar a existência da santa morta, que se fortalece pelo contraste ente o sangue e a luz.



Plano-sequência do filme “*O poeta doido, o vitral e a santa morta*” (2008), de Manoel de Oliveira.

A versão oliveiriana relê esse poema de maneira muito singular. O curta-metragem começa por apresentar o poeta a trabalhar em sua casa em Portalegre, concentrado em seus textos sobre a secretária do escritório. É o mesmo poeta de antes, já conhecido do espectador e dos admiradores da obra, porém o aspecto atribuído a ele por vias cinematográficas nos faz pensar na personagem solitária do poema. Uma vez mais, Oliveira apresenta Régio ao seu espectador metonimicamente, pois a primeira coisa que se vê é a sua mão a segurar um cigarro aceso. Quando a voz de Luís Miguel Cintra entoa o primeiro verso «Era uma vez um poeta», Régio sai de trás da secretária e revela-se para a câmara.

¹⁴ Régio, José (2004) *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. p.72.



210

Conforme o narrador em *voice over* vai descrevendo o poeta doido que vivia em um castelo isolado, cujos portões nunca eram abertos, vemos o nosso poeta Régio escrever estes versos, tomado por um ar reflexivo enquanto o texto parece fluir de suas mãos pela caneta-tinteiro. Na descrição da peregrinação sonâmbula do poeta-doido pelo castelo, vê-se uma sequência em que Régio caminha, de maneira mecânica por corredores, a subir e descer as escadas do medieval Castelo de Portalegre. O filme caminha para o desfecho intercalando a sequência em que vemos o poeta a escrever seus versos no escritório e a sequência de sua caminhada pelos escuros e sombrios corredores de pedra. Até que em determinado momento, com a câmera posicionada em *contra-plongée*, vê-se o poeta subir uma escada e desaparecer em seu topo iluminado, menção clara aos versos em que o poeta-doido se atira contra o vitral e encontra a luz que emana da santa morta.

Destarte, fica clara para o espectador do filme de Oliveira, a oposição dual já existente no texto poético de Régio. A montagem cinematográfica busca dar conta da oposição quase tétrica entre luz e sombra que permeia os versos regianos, sobretudo ao explicitar as razões possíveis para a loucura do poeta, como vê-se no trecho «E, fosse Deus que o chamasse/ Ou o Diabo que lhe deu,/ (Não sei...)»¹⁵. Esse poeta que endoidece está em uma encruzilhada, de fato, e não é possível saber se o chamado para a loucura foi divino, a fim de encontrar salvação para as angústias que o atormentam, ou se foi de fato demoníaco, a fim de levá-lo para a morte certa, atraído pela santa atrás do vitral. As dualidades que se fazem sentir nos versos do poema (morte e vida, luz e sombra, solidão e companhia) parecem ser reiteradas pela composição das imagens no filme de Oliveira. Isso faz de *O poeta doido, o vitral e a santa morta* o par ideal e antitético para *Romance de Vila do Conde*, na leitura do realizador. Enquanto um filme trata de Vila do Conde com o refúgio do eu-lírico regiano, colocando a cidade enquanto uma fonte vital para ele; o outro trata das motivações para a morte certa do

¹⁵ *Op.cit.*

poeta doido que se entrega aos delírios que parecem motivados pela santa embalsamada e protegida pelo vitral já sem cores vivas. Desta forma, compõe-se a relação díptica entre os dois filmes que só fazem fortalecer as dualidades tão intensas e frequentes na poesia de José Régio.

Manoel de Oliveira lê o amigo escritor de uma maneira muito profunda e, através de uma conexão entre a biografia do escritor e a sua obra, o que configura um retrato bastante peculiar do autor d' *As encruzilhadas de Deus* nestes três filmes aqui discutidos. É simbólico o fato de que Régio tenha participado tão ativamente das filmagens de 1957, mas mais simbólica ainda é a maneira como ele é retratado pelo realizador: tanto no papel de guia artístico n' *As pinturas do meu irmão Julio* – o que evoca não só a dimensão familiar significativa de Régio, mas também sua função enquanto crítico de arte – quanto no papel de artista de fato, evidenciando a sua relação profunda com a terra natal em *Romance de Vila do Conde* e também as angústias fomentadas pelas imagens do duplo, n' *O poeta doido, o vitral e a santa morta*, imagens estas tão características de sua obra poética.

Desta forma, cumpre ressaltar na cinematografia de Manoel de Oliveira, a presença constante do Poeta José Régio –“Poeta” grafado exatamente assim, com letra maiúscula, e empregado como sinônimo de “artista” no uso caro ao próprio escritor. Régio aparece para Oliveira enquanto conselheiro literário e intelectual, sobretudo no filme *Acto da primavera* (1963), mas também enquanto crítico de, e mesmo texto-fonte, como nos filmes realizados após a sua morte. No entanto, a leitura atenta destas curtas-metragens resultantes das experiências de filmagem de 1957, destacam uma perspectiva muito peculiar do realizador sobre o poeta que é a de objeto temático. O que Oliveira faz nestes pequenos filmes é um retrato do seu grande amigo através da linguagem cinematográfica permeada de imensa admiração e carinho, combustíveis fundamentais na construção fílmica da imagem do Régio Poeta que o cinema eterniza.

Mariana Copertino
UNESP FCL/Ar



José Régio, “Estudo”, (s/ data).

Desenho a lápis; 20,5 x 14,5 cm

Coleção do CER – Centro de Estudos Regionais [ct. CER (JARP) - des.014]

A Conceção Regiana da Ironia como Vocação

O mundo literário de José Régio é conhecido por ser um espaço saturado de falhas de comunicação, desentendimentos e conflitos; um meio onde a sinceridade e a compreensão surgem como ideais impossíveis, o que torna os homens, nas palavras de Pedro Serra em *Jogo da Cabra Cega*, «impenetráveis, limitados, incompletos, adversários..., adversários como se qualquer um (e na realidade assim é) não pudesse *viver* senão à custa da derrota de outrem.» Perante este cenário, não surpreende que o termo *ironia* seja um dos mais utilizados pelo autor sempre que, ao longo da sua obra, duas ou mais personagens interagem. A caracterização de uma ação ou postura como irónica sugere que há sempre na personagem em questão um pensamento ou sentimento que fica por expressar, quer por motivos de interesses pessoais ou falta de à-vontade com o outro, quer por uma regra de etiqueta – como nos vários episódios de reuniões de uma elite intelectual, nos quais a sinceridade é escarnecida, sendo considerada um sentimentalismo provinciano que não "fica bem" em sociedade. Noutros momentos, a ironia serve também para descrever uma hostilidade camuflada de uma personagem para outra, sendo utilizada, neste sentido, enquanto sinónimo de sarcasmo ou cinismo. No entanto, para além desta dimensão inter-pessoal, o conceito de ironia na obra de José Régio é também utilizado num sentido intra-pessoal, na descrição de conflitos de uma natureza mais íntima ao autor, relacionados com questões de ordem moral, religiosa e epistemológica que constituem o núcleo propulsor da sua expressão literária. É da caracterização desta ironia, mais complexa e própria do autor, que nos iremos ocupar.

215

Comecemos a sondagem da conceção regiana de ironia através da análise de um artigo de 1963 publicado no suplemento cultural de *O Comércio do Porto*, intitulado «Fernando Pessoa e o nosso provincianismo.»¹⁶ Neste texto, José Régio dirige uma crítica dura ao ensaio pessoano «O Provincianismo Português,» originalmente publicado em 1928 e reeditado no então recém-lançado volume *Páginas de Doutrina Estética*, coordenado por Jorge de Sena. Por essa altura, Pessoa era já um nome consagrado no panorama literário nacional, e Régio, sem nunca negar o valor reconhecido no poeta que ajudara a divulgar nos tempos da *Presença*, não deixava de encarar com ceticismo a popularidade que o seu predecessor havia desde então ganho – popularidade a que se refere, a certa altura, como uma «efémera voga» de um poeta «não sei se tão supremo

¹⁶Régio, José, *Crítica e Ensaio*, vol.2. [s.l.], Círculo de Leitores, 1994, pp. 255-258.

como já o fazem», ainda que conceda tratar-se «indiscutivelmente [de] uma das nossas grandes personalidades literárias.»¹⁷

De entre os aspetos do ensaio condenados por Régio, o presencista destaca, em primeiro lugar, aquilo a que se refere como o gosto pelo «gongorismo intelectual e verbal», patente no uso voluntário de «artifícios cómodos simplifcantes da realidade» «com o fito de a compreender» (Perante isto, Régio pergunta: «Poder-se-á, assim, chegar a *compreender* o quer que seja? Terá, na verdade, o autor uma sincera vontade de *compreender*?»); em segundo lugar, o autor lamenta a escolha do termo «provincianismo», questionando-se se «[n]ão poderíamos, por exemplo, chamar-lhe *cabotinismo*, [...] que não prolifera menos na cidade»;¹⁸ contudo, Régio guarda o momento mais contundente da sua crítica para o final, quando discorre sobre a definição de ironia patente nesse texto (ironia essa cuja falta, na visão de Pessoa, constitui um dos síndromas do chamado «provincianismo mental português»).

216

Segundo Fernando Pessoa, por ironia entende-se «o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se, porém, esse segundo sentido do facto de ser impossível dever dizer o texto aquilo que diz.» Como exemplo máximo deste tipo de ironia, Pessoa refere *A Modest Proposal* de Jonathan Swift, o ensaio satírico que argumenta a favor do comércio de crianças como alimento no combate à fome na Irlanda do início do século XVIII.¹⁹

José Régio reage a esta definição interrogando, no seu tom polémico característico, se «passará isto duma definição para alunos (médios) do liceu», e continua:

Limitar-se-á a tal definição o que é expressão duma das mais complexas, variáveis, esquivas, subtis posições simultaneamente do nosso intelecto e da nossa sensibilidade? Além de que: Revelará uma vocação de ironista a *suficiência* definidora e classificadora do autor?²⁰

¹⁷*Idem*, p. 255.

¹⁸*Idem*, pp. 256-257. Em itálico no original.

¹⁹*Idem*, p. 257.

²⁰*Ibidem*.

Nestas interrogações estão já presentes alguns elementos que nos permitem formar um esboço preliminar da ironia regiana. Enquanto que em Pessoa o conceito se aproxima da sátira e está intimamente associado ao recurso retórico através do qual o significado de um enunciado adquire, num determinado contexto, o valor oposto ao do significado literal, já Régio, ao designá-lo por *expressão de uma posição complexa do intelecto e da sensibilidade*, parece entendê-lo como a manifestação de uma característica de um certo tipo de consciência subjetiva. A ironia não é para o autor um simples tropo, mas um traço constituinte de uma personalidade, um atributo que pressupõe, no indivíduo que o possui, uma «vocalção» especial. Por outro lado, Régio deixa-nos perceber que uma sensibilidade irónica neste sentido se distanciará da inclinação para sistematizar a sua perceção do mundo através de abstrações concetuais – um ironista com «vocalção» será adverso a definições e a classificações, os tais «artifícios cómodos simplificantes da realidade,» cujas limitações Pessoa constata na própria forma como se lhes refere, sem que por isso deixe de os utilizar.

De modo a ficarmos com uma ideia mais concreta acerca desta posição, passemos agora à análise daquele que poderá ser considerado o principal texto sobre ironia na obra de José Régio: o capítulo VI de *Jogo da Cabra Cega*²¹, no qual o protagonista Pedro Serra assiste a uma discussão entre Luís Afonso e Jaime Franco acerca deste tema. É interessante notar as semelhanças entre estes dois textos separados por aproximadamente três décadas, o que dá uma ideia da importância do conceito para Régio, e da sua preocupação em demarcar a sua própria conceção da variante pessoana (de referir que a data da primeira publicação do ensaio de Pessoa, 1928, coincide com o período de formação do romance de Régio)²²: tal como na crítica ao ensaio de Pessoa, a discussão neste capítulo do *Jogo* centra-se numa oposição entre, por um lado, uma visão da ironia enquanto tropo associado à sátira, e, por outro, uma perspectiva que poderíamos designar por existencial ou vocacional. Começando pela intervenção de Luís Afonso, este afirma que a ironia

²¹ *Idem, Jogo da Cabra Cega*, 6ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 57-73.

²² Há ainda um terceiro momento na obra de José Régio em que se faz referência a uma teoria da ironia: num dos primeiros encontros de Lelito com Jaime Franco, no terceiro volume de *A Velha Casa*, após o «Arcanjo da Noite» expôr a sua outra teoria do *Fado*. Contudo, nessa instância o autor, talvez para evitar repetir-se, não vai além da mera alusão ao tema – o que, ainda assim, contribui para reforçar a sua importância no âmbito quer da caracterização de Jaime Franco, quer da obra regiana em geral.

exige um *parti pris*: Quando ironicamente digo uma gentileza, digo-a com o pré-juízo de que uma gentileza sincera não fora merecida... Eis o que faz da minha gentileza uma ironia. A ironia é fácil, porque implica um juízo apaixonado: um juízo sem verificações;²³

Esta definição é criticada por Jaime Franco, que a considera demasiado superficial; na sua opinião, a ironia é «uma tentativa de se exprimir atitudes opostas, faces adversas, juízos desencontrados, sentimentos complexos», e acrescenta ainda que esta ironia «é própria daqueles em quem a riqueza dos pontos de vista amoleceu a vontade.»²⁴ A conceção de Franco não só não se coaduna com «pré-juízos», como deriva precisamente de uma predisposição do indivíduo para se afastar deles, em função de encontrar, em cada situação particular, uma pluralidade de pontos de vista possíveis, o que impossibilita uma tomada de posição definitiva e, conseqüentemente, diminui a sua propensão para se decidir e agir de acordo com essa decisão.

Em vez de um meio de requintar a expressão de uma opinião ou constatação de factos a que se adere de modo acrítico, esta ironia resulta da percepção de que qualquer juízo sobre um dado aspeto da realidade assenta numa perspetiva contingente, e por conseguinte falível. Isto leva o ironista a nunca se pronunciar sobre um assunto de modo resolutivo; ele nunca consegue chegar a uma conclusão, limitando-se a procurar apontar, em cada caso, para as diferentes perspetivas contraditórias, e igualmente válidas, sobre o assunto em questão, bem como a denunciar o carácter factício de qualquer resolução. Segundo Jaime Franco, um

«ironista opta por tudo, e sempre que afirme seja o que for afirma conseqüentemente o contrário. (...) Ele não só diz o contrário do que pensa! Pensa também o contrário do que pensa (...).»²⁵

Se Luís Afonso e Fernando Pessoa associam a ironia à sátira, José Régio, através do alter-ego Jaime Franco, parece considerar o paradoxo como o seu modo de funcionamento principal.

Os escritores que Jaime Franco refere como exemplos maiores do seu tipo de ironista são também bastante elucidativos. Depois de Luís Afonso mencionar Voltaire, Anatole France e Eça de Queirós como os ironistas por excelência (dois destes, France e Eça, são também

²³*Idem*, p. 60.

²⁴*Ibidem*.

²⁵*Idem*, p. 67.

referidos por Pessoa no ensaio já citado), Jaime Franco fala de «homens que só tinham um olho, e algum talento lírico-satírico posto ao serviço do seu olho único»²⁶, apresentando, por seu lado, os nomes de Dostoievsky, Oscar Wilde e Nietzsche. Dostoievsky é frequentemente elogiado por José Régio por dar expressão nos seus romances a uma vasta multiplicidade de perspetivas diferentes em conflito; num artigo de 1966, Régio chama ao autor russo «o grande revelador do homem complexo e contraditório, o mergulhador das profundezas, o que transpunha quaisquer barreiras convencionais entre Bem e Mal»²⁷. Oscar Wilde e sobretudo Nietzsche são igualmente reconhecidos por transporem essas barreiras; a este último se deve em grande medida a ideia basilar subjacente ao ironista de Jaime Franco: a ideia de que «as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais»²⁸ e que todo o conhecimento concetual é fundado essencialmente num estado de erro.

Deste modo, a ironia regiana encontra-se intimamente associada ao relativismo; é uma posição que manifesta a constatação, pelo sujeito, da impossibilidade de achar, através dos seus dispositivos lógico-concetuais, uma verdade absoluta a propósito de qualquer aspeto da realidade. O ironista é portanto um relativista moral (pois não admite qualquer conceção de Bem e de Mal *a priori*, considerando que tudo depende tanto das circunstâncias da situação específica como da perspetiva de quem se encontra no papel de juiz) e epistemológico (uma vez que, consciente da natureza contingente da sua perspetiva, vai desconfiar sempre da veracidade do conhecimento que julga possuir acerca da realidade – conhecimento não apenas do mundo em seu redor e dos outros, mas também sobre si mesmo).

No entanto, a predisposição para o relativismo, para a contradição e para o paradoxo não deixa de coabitar com o desejo de chegar a uma verdade absoluta, na qual todas as contradições sejam resolvidas e todos os paradoxos transcendidos. Podemos retirar esta ideia de uma das últimas afirmações de Jaime Franco, quando este diz que o ironista

«[se põe] à margem da vida para a julgar de fora, compreendendo ao mesmo tempo que não pode sair da vida.»²⁹

²⁶*Idem*, p. 63.

²⁷*Idem*, "Dostoievski e Balzac" in *Crítica e Ensaio*, vol.2, p. 354.

²⁸Nietzsche, Friedrich, *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, trad. Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p. 221.

²⁹*Idem*, *Jogo da Cabra Cega*, 6ª ed., p. 67.

A expressão aponta para uma tentativa de alcançar o juízo incondicional, a visão das coisas "tais como elas são na verdade", o que significa uma transcensão dos limites da perspectiva individual – razão pela qual a tentativa sai ultimamente frustrada.

A importância deste aspeto não deve ser subestimada: considerando a totalidade da obra literária de José Régio, podemos verificar que uma parte significativa desponha desta aporia fundamental, centrando-se, por um lado, na tematização do processo de busca e conquista do juízo puramente objetivo, e, por outro, na lamentação do carácter utópico desse desejo. Iguamente digno de nota é o facto de esta busca ser frequentemente referida sob a forma de uma aspiração mística. Podemos encontrar um exemplo disto nas *Páginas do Diário Íntimo*, numa entrada de 1965 em que o autor escreve:

Digo, desdigo, olho por um lado, olho por outro, – estou sempre à borda da contradição (...). 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.³⁰

Regressando ao *Jogo da Cabra Cega*, a tentativa falhada de se colocar «à margem da vida para a julgar de fora» (que podemos agora considerar, num sentido mais amplo, como uma tentativa de atingir a «Visão divina») leva o ironista a assumir uma postura negativa absoluta face ao real. Uma vez que, por um lado, não consegue libertar-se das limitações da sua racionalidade subjetiva, e, por outro, considera todas as proposições como inelutavelmente redutíveis a «artifícios cómodos simplificantes da realidade», ele acaba por procurar afastar-se de toda e qualquer proposição, adotando uma atitude a que poderíamos chamar um ceticismo nietzschiano levado às últimas consequências; por outras palavras, o ironista torna-se naquilo a que Jaime Franco, ao concluir o seu discurso, vai chamar um «céptico ideal (...) porque nem nas suas próprias negações crê.»³¹

Para Eugénio Lisboa, este conflito de uma ordem mais elevada (não já entre uma pluralidade de perspectivas, mas entre o esforço de desvelamento e superação dessas perspectivas

³⁰*Idem*, *Páginas do Diário Íntimo*, 2ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 265.

³¹*Idem*, *Jogo da Cabra Cega*, 6ª ed. p. 67.

e a noção do caráter inerentemente frustrado desse esforço) representa a essência da ironia regiana no seu expoente máximo – uma essência trágica, em conformidade com a opinião de Jaime Franco, segundo o qual a «ironia nasceu da tragédia», uma vez que o «próprio da tragédia é o conflito, e toda a solução é inimiga do espírito trágico.»³² No ensaio *O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio*, Lisboa coloca este elemento na base da expressão literária do autor, utilizando-o para explicar a vertente auto-crítica (poderíamos mesmo dizer: apofática) de grande parte da sua obra, descrita como um

«processo de passar ao lado, embora porventura cada vez mais perto, de uma verdade, a mais secreta, que insiste em se esconder por detrás de um véu intransponível.»³³

Não iremos, contudo, demorar-nos neste tema mais amplo, que representa a consequência última do conflito irónico (e que, aliás, já é analisado de modo bastante compreensivo no ensaio de Eugénio Lisboa), mas iremos focar-nos num dos elementos basilares do processo psicológico que culmina nesse conflito: a ideia de uma vocação irónica.

De modo a aprofundar esta conceção regiana da ironia enquanto vocação, e a sua centralidade na literatura do autor, recuperemos a ideia, apresentada por Franco, da tendência do ironista para se colocar «à margem da vida para a julgar de fora» – aspeto que surge também na poesia de Régio, de modo frequente, enquanto tema do exercício introspetivo. Tomaremos como objeto de análise dois textos que se desenrolam a partir deste motivo: o soneto «Fugiu um Doido!», de *Biografia*, e um excerto do capítulo XII de *Jogo da Cabra Cega*, intitulado «Breve Entreacto Metafísico num dos Bancos do Jardim Público»:

Gesticular, compor, dizer, fingir,
Socorros mútuos de fazer caretas...
Falam solenemente, e andam sem rir,
Neste bar de lunetas e muletas.

Nas plateias vazias e quietas,
Quem, tão livre e tão só, para assistir?
Gentes servis a quem se dá gorjetas

³²*Idem*, p. 66.

³³Lisboa, Eugénio, "O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio" in *Crónicas dos Anos da Peste*, Vol.1. Lourenço Marques: Livraria Académica, 1973, p. 35.

Nem sequer se atreviam a tossir.

Quem me arrancou pelos cabelos?... Louco
Filósofo, ou Demónio, ou Anjo!, quando
Me iluminaste os olhos, às lançadas?

Voei do palco, e assisto ao drama oco.
De Cá me vejo lá representando,
E encho, eu sozinho, as frisas e as bancadas!³⁴

222

(...) Chamo *Eu*, agora, àquele que em mim se liberta assim do *outro*; e chamo *outro* ao que *lá em baixo*, (se *Eu* me suponho pairando) *lá à superfície*, (se *Eu* me suponho subterrâneo) *lá em frente*, (se *Eu* me suponho afastado da boca de cena) contracenando com os *outros* de outrem. [...] *Eu* paio independente, alheio, livre, puro espectador de quanto façam, digam, exprimam quaisquer homens lá na vida dos homens uns com os outros à face da terra. Sou a própria negação da acção. O *outro* é que é activo...³⁵

Podemos verificar, em primeiro lugar, que ambos os textos fazem uso de uma retórica de desdobramento, operando uma divisão sincrónica do sujeito num *eu* ativo imerso na vida, isto é, responsável pelas ações e relações interpessoais num contexto social, e num *eu* negativo «à margem», que se limita a observar a situação a partir de uma posição externa e independente. Verificamos, também, que as descrições da vida em sociedade são complementadas pelo recurso a metáforas teatrais, outro tropo bem característico da literatura regiana. Mais do que uma simples reutilização do cliché *all the world's a stage*, este motivo proporciona ao autor uma paleta retórica adequada à expressão de dois temas centrais nos textos referidos: em primeiro lugar, a representação do meio social através da metáfora do palco facilita o enquadramento de uma posição de espectador neutro, desvinculado da ação e não afetado pelas consequências dos acontecimentos que aí decorrem; por outro lado, a caracterização das pessoas como atores a representar um «drama oco» (tanto as outras como ele próprio, enquanto sujeito também participante na representação) realça a ideia do caráter não autêntico que é atribuído à existência mundana, e, implicitamente, sugere que pode existir uma forma de vida autêntica por contraste, um rosto real por detrás da máscara.

³⁴Régio, José, *Biografia*, 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 129.

³⁵*Idem*, *Jogo da Cabra Cega*, 6ª ed., pp. 185-186.

Porém, qual a forma desse rosto real? O que se entende aqui por «autêntico» e «não autêntico»? Podemos, para já, definir provisoriamente o conceito de autenticidade recorrendo a uma expressão de Lionel Trilling em *Sincerity and Authenticity* – um «movimento descendente através de todas as superestruturas culturais, até um sítio onde todo o movimento começa e acaba» no indivíduo³⁶, guardando uma definição mais incisiva para um momento posterior. Por agora, importa referir que o sujeito de «Fugiu um Doido!» se apercebe do caráter não autêntico da sua vida apenas quando contempla a sua própria situação social a partir da posição distante da plateia. Os homens imersos nas suas rotinas e preocupações mundanas (representadas caricaturalmente sob a forma de «socorros mútuos» no «bar de lunetas e muletas») não têm noção de estar a viver em estado de inautenticidade; isto apenas pode ser reconhecido num momento de alienação, no qual o sujeito deixa subitamente de se identificar com o seu meio e com as propriedades que, normalmente, considera que o definem enquanto indivíduo.

A ideia de um processo de alienação associado à aquisição de uma visão "menos errada" da realidade conduz-nos, neste ponto, a Hegel e à dialética do espírito auto-alienado. Na *Fenomenologia do Espírito*, uma das etapas de desenvolvimento da consciência consiste precisamente na sua emancipação face à adesão irrefletida a normas, costumes ou conceitos sociais pré-estabelecidos. Através do processo de auto-alienação, ela questiona a sua própria identidade, percebendo até que ponto aquilo que tomava como essencial na sua vida é na verdade acessório ou ilusório, até que ponto tudo o que a sociedade a condicionou a entender como verdade absoluta é, afinal, dúbio ou relativo. A um nível quer moral, quer epistemológico, ela passa a perceber matizes infinitos de cinzento onde antes via apenas preto e branco. Isto permite à consciência alcançar um patamar superior de conhecimento e liberdade, pondo em causa aspectos da realidade que eram anteriormente dados por adquiridos (sigo, aqui, a leitura que Lionel Trilling faz do texto hegeliano em *The Honest Soul and the Disintegrated Consciousness*³⁷).

Em José Régio, o fenómeno de desdobramento assume contornos semelhantes, o que serve de enquadramento à expressão de um dos grandes conflitos que animam toda a sua obra, nomeadamente o choque entre os dois pólos da mesma subjetividade: o pólo positivo, com uma ideia definida de si mesmo, do mundo em seu redor e da importância dos valores com que se identifica e dos empreendimentos que leva a cabo (importância em função da qual ele, tal as

³⁶Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity*. Harvard: Harvard University Press, 1972, p. 12. Tradução minha.

³⁷*Idem*, "The Honest Soul and the Disintegrated Consciousness" in *Sincerity and Authenticity*, pp. 26-52.

como outras personagens de «Fugiu um Doido!», fala «solenemente» e anda «sem rir»), e o pólo negativo-irónico que insiste na ideia de que tudo isso não passa de «drama oco» e, como tal, não deve ser levado a sério.

Este conflito prende-se com um outro aspeto, inerente aos dois textos, que não foi até aqui referido e cuja importância deve ser sublinhada: a sua vertente religiosa. Na terceira estrofe de «Fugiu um Doido!», verificamos que o movimento de divisão não é iniciado pelo próprio sujeito: ele não voa voluntariamente para fora do palco, mas é puxado pelos cabelos por uma entidade cujos nomes a que é associada («Louco Filósofo», «Demónio» e «Anjo») sugerem ser de origem sobrenatural (de notar que se faz referência aos três, e não apenas ao «demónio» e o «anjo», pois a loucura, na obra de Régio, remete tipicamente para uma ideia de comunhão com uma dimensão supra-terrena incomunicável, sendo diretamente adaptado da antítese bíblica da sabedoria de Deus que é loucura para os homens). Para além disso, ao referir que essa figura «ilumina» os olhos do sujeito «às lançadas», o poeta está a utilizar metáforas que caracterizam de modo explícito o acontecimento como um episódio místico, semelhante, por exemplo, ao do êxtase de Santa Teresa de Ávila.

224

Com base no que foi visto até aqui, podemos então argumentar que a «vocação» de ironista deve ser entendida no sentido religioso do termo. De modo análogo aos profetas e aos santos, o ironista regiano recebe de uma entidade superior uma visão verdadeira do mundo, e esse dom tem o efeito simultâneo de provocar uma separação do mundo.

Vejamos agora o final do *entreacto metafísico*, onde Pedro Serra, falando a partir da perspetiva da subjetividade «à margem da vida», afirma o seguinte:

(...) ninguém, a *Mim*, me acuse de *ele* nem a *ele* de *Mim*, senão de *ele* ter descido por *Mim* e eu subido por *ele* – sem o que *Eu* seria Espírito puro, *ele* pura matéria, e o homem não seria.³⁸

Neste excerto o *eu* negativo é caracterizado explicitamente enquanto entidade espiritual, e a antítese positivo-negativo revela uma outra dimensão, que é a de um dualismo carne-espírito: o *eu* positivo é o lado carnal do sujeito, que abrange as suas propriedades psicofisiológicas e

³⁸*Jogo da Cabra Cega*, p. 186.

sociais, e o *eu* negativo é o Espírito que procura transcender essas propriedades. Da síntese destes dois pólos, segundo Pedro Serra, resulta o homem.

Podemos regressar agora à questão da autenticidade e caracterizá-la em maior detalhe: a existência não autêntica, que o sujeito apreende como tal a partir do movimento de desdobramento irónico, pode, assim, ser tomada por toda a forma de vida não religiosa: uma vida em função das volições egóicas e dos interesses individuais, em função de uma oposição fundamental e irreduzível entre o *eu* e o *outro*, e onde perspectivas relativas e opiniões parciais são tomadas por verdades absolutas – tudo o que, em suma, perpetua o conflito entre os homens. Ter uma visão autêntica da realidade, por outro lado, é ver um único Absoluto em Deus, e sentir uma união íntima entre os homens nesse plano espiritual, para lá de tudo o que os separa e opõe no plano terreno. Na peça *Jacob e o Anjo*, Régio resume de modo eficaz este dualismo quando, através da personagem do Anjo-Bobo, diz que

«[a] vida de cada um é um deserto inatingível aos outros desertos. O Espírito é que a todos acompanha. Não é o mesmo céu que paira sobre todos os desertos?»³⁹

O objetivo derradeiro do homem que se encontra nesta condição dividida (que é, no pensamento de José Régio, o fim para que todo o homem religioso se inclina, caso possua de facto essa vocação) será, assim, o de alcançar a visão deste Céu que paira sobre todos os desertos, a partir da qual as vidas particulares dos homens não surgem já inconciliáveis e adversárias, mas sintetizadas num Todo harmonioso. De modo a consegui-lo, o homem terá de se manter num estado de ceticismo permanente face a quaisquer verdades com origem na razão humana, bem como de se desvincular de quaisquer fins sociais, que apenas reforçam a separação e o conflito inter-pessoal; por outras palavras, terá de viver em conformidade com esta Visão, o que é o mesmo que dizer: levar uma vida de santo.

A vocação irónica configura-se, então, como um dom ativador de um movimento anagógico – ao desvincular o sujeito de tudo o que é da ordem do contingente e secular, aproxima-o da visão absoluta divina. Aqui importa sublinhar que, em vários momentos da sua obra, Régio utiliza o termo *ironia* expressamente com o significado de um fenómeno de origem transcendente, superior ao homem particular no qual ela se manifesta, e que é sentido como um estado de Graça que lhe dá a capacidade de superar a sua condição terrena; isto acontece, por

³⁹Régio, José, *Teatro*, Vol.1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 148.

exemplo, no poema «Levitação», de *Mas Deus é Grande*,⁴⁰ no qual o poeta refere uma «ironia que vem de mais além do que eu / Dispersar todo o pó que eu ajuntara meu...». É através deste processo de dispersão do ego carnal pela ação irónica do Espírito, que o sujeito pode afirmar que «solto da prisão, já [pode] reentrar nela, / Acender lá no fundo a [sua] estrela, / Reler a triste farsa escrita nos seus muros, / Mas já com tal olhar que é só dos olhos puros!»

Durante esses momentos de «levitação», isto é, de liberdade irónica face aos elementos contingentes que condicionam o sujeito na vida secular, ele é capaz de ver a realidade com «olhos puros», ou seja, alcançar a Visão Divina sonhada, o que corresponde a uma comunhão com a própria divindade – nessa situação apogética, diz o poeta, «Deus se [lhe] mostra pai», «[lhe] dá a sua mão» e o «atira para lá da [sua] condição.»

A ironia regiana pode, portanto, ser entendida como uma vocação de carácter místico, que parece conferir ao poeta o dom de transcender a sua individualidade, libertar-se da realidade condicionada e penetrar no absoluto divino. Esta vocação é atualizada no sujeito irónico mediante a geração de duas intuições simultâneas: a intuição de uma multiplicidade subjacente à unidade aparente – o que ativa no sujeito uma postura de ceticismo relativista face a todos os aspetos da realidade terrena –, e a intuição de uma Unidade de ordem superior – o que motiva a sempre renovada ambição de transcender todas as perspetivas relativas e atingir a Síntese máxima.

Importa, contudo, notar que momentos de resolução como o de «Levitação» são pontuais, a exceção à norma que é o conflito permanente entre o relativo e o absoluto, o particular e o universal (*i.e.*, entre o terreno e o divino). Este choque de forças opostas dentro da mesma personalidade pode, em certos momentos especiais, ser temporariamente colocado em suspensão através do domínio de uma sobre a outra, mas nunca chega a ser resolvido de modo definitivo. Na *Confissão dum Homem Religioso*, Régio expõe este problema fundamental, resumindo-o na seguinte interrogação:

Se Deus me queria espírito, porque me dera sentidos tão prementes, natureza animal tão poderosa? E se me consentia animal, porque me dera um espírito que essa mesma animalidade não só deixava insatisfeito como, por vezes, profundamente desgostoso?⁴¹

⁴⁰*Idem, Poesia*, Vol.2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, pp. 57-60.

⁴¹*Idem, Confissão dum Homem Religioso*, 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 125.

A duplicidade gerada pelo instinto irónico – assumindo no excerto citado a forma de uma dupla essência carnal e espiritual no sujeito –, devido aos impulsos contraditórios que gera, leva o poeta a achar frequentemente que fracassa quer enquanto homem social, quer enquanto homem religioso. Isto porque, por um lado, a afirmação da vontade secular implica sempre uma traição do instinto religioso que aponta ao absoluto, e, por outro, o abandono neste requer um sacrifício, uma renúncia aos confortos, prazeres e também aos deveres terrenos, que ele não é capaz de realizar.

Isto prende-se com a questão fundamental de a ironia constituir um instrumento anagógico essencialmente falhado. A progressiva destruição da validade do contingente não aproxima o ironista da Verdade – a negação sucessiva de aspetos da vida terrena não conduz necessariamente a uma transcensão, mas apenas acentua o estado de alienação do sujeito face a tudo o que não é do domínio do *eu*, mantendo-o, porém, tão preso à sua subjetividade como antes. E nisto reside o buslís da questão: na busca pela eliminação dos condicionalismos da perspectiva subjetiva, o ironista regiano é incapaz de se libertar do seu subjetivismo. José Régio constata esta aporia, aliás, no próprio excerto de *Jogo da Cabra Cega* em que Jaime Franco expõe a sua teoria: ao colocar-se à margem da vida para a julgar de fora, o ironista, diz-nos Franco, compreende «ao mesmo tempo que não pode sair da vida.»⁴² Perante esta descrição, é difícil não pensarmos na caracterização de Sócrates que Kierkegaard, na sua tese de mestrado, faz a partir das *Nuvens* de Aristófanes: perante a representação do filósofo dentro de um cesto suspenso no ar, Kierkegaard comenta:

«The ironist, to be sure, is lighter than the world, but on the other hand he still belongs to the world; (...) he is suspended between two magnets.»⁴³

A sede tantálica da verdade, aliada à incapacidade de se desligar da sua individualidade (aquilo a que, na *Confissão*, Régio designa o *Eu Particular*) e de não a encarar, junto com a vida secular no geral, senão sob a forma deprecatória de um «drama oco», condena o ironista regiano a um estado permanente de negações e auto-desmentidos que facilmente degeneram em regressões ao infinito (tema cristalizado em textos como o célebre «Cântico Negro»).

⁴²*Idem, Jogo da Cabra Cega*, 6ª ed., p. 67.

⁴³Kierkegaard, Soren, *The Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*, 2ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 152.

Começando por se configurar à imagem de uma escada de Jacob, possibilitando uma passagem do plano terreno-egóico para o plano divino-universal, a ironia revela, afinal, os contornos de uma escada escheriana. E o «desaguadouro inevitável» deste círculo vicioso é, como Eugénio Lisboa nos mostra, a consciência da ironia derradeira: um «tolerante e melancólico cepticismo»⁴⁴ em face da evidência brutal de que o conflito é irresolúvel, de que é impossível eliminar da equação quer a dúvida terrena, quer a crença num absoluto transcendente inacessível. No final, poderá não restar ao ironista senão a consolação de ter descoberto os contornos da aporia em si – ou, nas palavras de Vladimir Jankélévitch citadas por Lisboa, «a alegria um pouco melancólica que nos inspira a descoberta de uma pluralidade.»⁴⁵

António Marques Pereira

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Programa em Teoria da Literatura
(Investigador apoiado pelo CER)

⁴⁴Lisboa, Eugénio, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵*Ibidem.*



José Régio, “Estudo”, (s/ data).
Desenho a lápis de cor; 26,6 x 21 cm
Coleção do CER – Centro de Estudos Regionais [ct. CER (JARP) - des.025]

João José Alvão Pereira
(1952-2019)



O teu “retrato mudado no lago”, para nós, nada mudou.
Foste um lutador, um guerreiro e uma estrela, que a nossa vida abençoou.
Obrigado por tudo!...
A saudade será eterna.
Amar-te-emos para sempre...

Lurdes Pereira (esposa)
Catarina Pereira (filha)

RECORDANDO JOÃO JOSÉ,
UM AMIGO E COLABORADOR DO CER



POEMA
SEI QUEM SOU

233

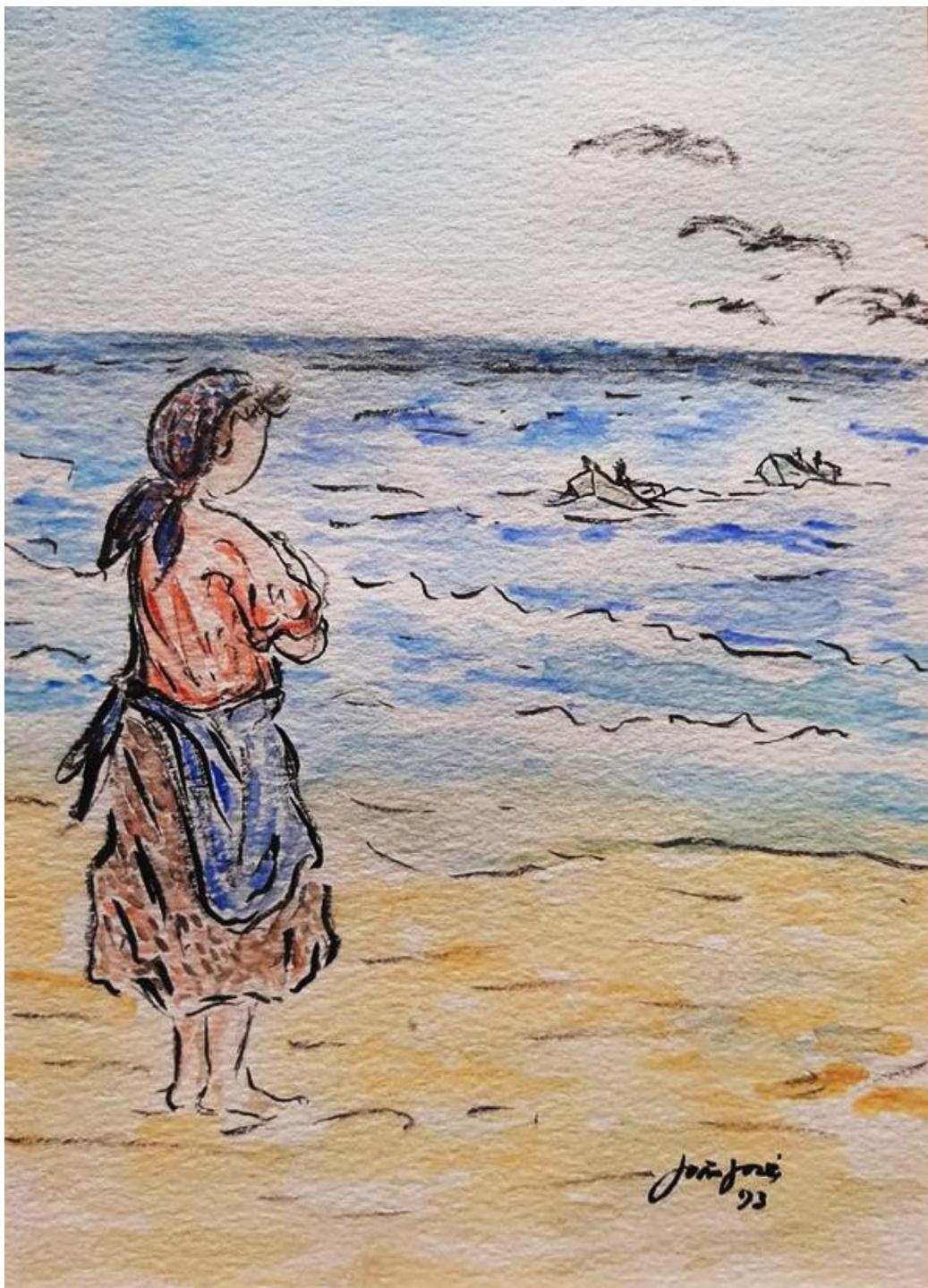
Este poema que aqui vos trago
É um espelho com reflexos fiéis
De uma estrela e meu retrato num lago
Tão perfeitos como pintura, sem pincéis.

E pergunto à estrela, desolado:
Qual meu futuro? Não sei que fazer...
Vejo meu retrato aos poucos mudado
E estremeço de medo..., sem querer.

Não fico triste, mesmo sem merecer
(Só quem como eu sabe este sofrer)
Aceito a dor tal como é, tal como sou

Apesar de caminhar em sentido vago
Luto para que a estrela e meu retrato no lago
Se mantenha na água que não secou.

João José
agosto, 2019



João José, s/ título (1993).



João José, s/ título (2019).



João José, s/ título (2003).



João José, “Esboço” (2019).

O principal objetivo do CER consiste em promover e divulgar estudos sobre a obra e a personalidade literária de José Régio, um dos mais talentosos criadores literários portugueses do século XX.

Os trinta anos que se seguiram à morte do Poeta, em 1969, foram de um apagamento quase total, no tocante à divulgação da sua obra, apesar do esforço incansável de alguns regianos convictos para manterem essa memória viva.

Não por levantarem dúvidas as qualidades estético-literárias da sua escrita, mas antes devido a modas e capelinhas, Régio acabou por ser vítima da miopia intelectual dos juízos críticos que, ao rotularem de modo intencionalmente redutor a sua obra de «provinciana e religiosa», o votaram ao esquecimento. Convém lembrar que foi Régio, numa época em que a geração do *Orpheu* não passava de um «bando de loucos», quem soube reconhecer e defender os génios literários e artísticos de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, os quais, mais tarde, proclamou de «Mestres», nas páginas da *presença*.

No limiar deste novo século, ventos de mudança trouxeram novos interesses para leituras atualizadas dos livros de Régio. Compete às instituições para a Cultura, tanto públicas como privadas, dinamizarem ações que restituam a dimensão artística, crítica e filosófica do pensamento regiano. O CER, sendo uma associação sem fins lucrativos, só progride com os apoios e incentivos que lhe chegam da comunidade sensível à causa cultural.

Caso esteja interessado(a), tem várias formas de colaborar com o CER:

1. Torne-se **Sócio(a) Amigo(a)** gratuitamente, bastando manifestar a sua vontade através do e-mail cer.vc.direcao@gmail.com.
2. Seja assinante da versão em papel da Revista *Estudos Regianos*, cujo valor está dependente da sua dimensão.
3. Adquira as edições do CER.
4. Contribua para a valorização do fundo documental da Biblioteca Regiana do CER – fazendo doação de livros, publicações periódicas e/ou outra documentação que possa ser relevante para o estudo da História Literária do século XX.
5. Participe nas ações culturais promovidas pelo CER e divulgue-as.



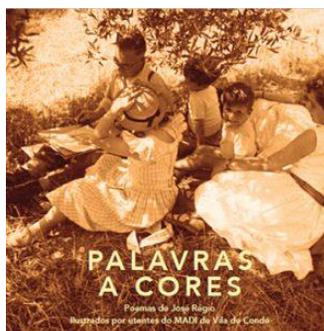
José Régio e os Mestres do Modernismo

Enrico Martines

Edição CER online, 2019

ISBN: 978-989-96471-7-6

Disponível em formato PDF



Palavras a Cores

Antologia Poética

Seleção dos Textos: Isabel Cadete Novais/Maria Luísa Aguiar

Ilustrações: Utentes do MADI de Vila do Conde

Edição CER, 2019

ISBN: 978-989-96471-6-9

Preço: 10.00 €

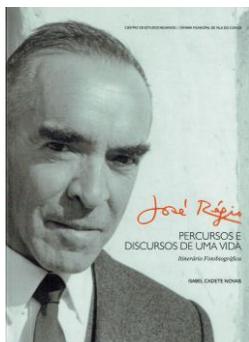


Estudos Regionais n.º duplo 24 | 25

Edição CER, junho | dezembro 2018

Revista Semestral

Preço: 14.00 €



José Régio – Percursos e Discursos de uma Vida

Itinerário Fotobiográfico

Isabel Cadete Novais

Edição CER, setembro 2017

Preço: 49,00 €



O que foi a presença? Uma leitura a 90 anos de distância

Catálogo da Exposição Itinerante

Ana Isabel Turíbio, Isabel Cadete Novais e Manuela Laranjeira

Edição CER, maio 2017

Preço: 10,00 €

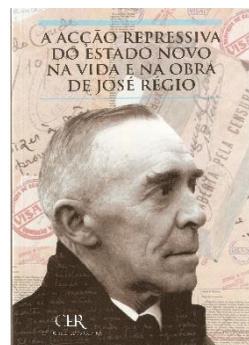


José Régio: versos esparsos e inacabados

Enrico Martines

Edição CER, outubro 2016

Preço: 18.00 €



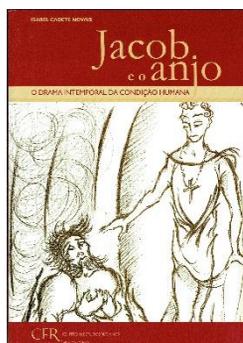
***A Acção Repressiva do Estado Novo
na Vida e na Obra de José Régio***

Catálogo da Exposição Itinerante

Isabel Cadete Novais e Manuela Laranjeira

Edição CER, outubro 2014

Preço: 10,00 €



Jacob e o Anjo - o drama intemporal da condição humana

(estudo crítico-genético da peça de José Régio)

Isabel Cadete Novais

Edição CER, outubro 2012

Preço: 22,50 €



O homem em José Régio

Elsa Rita dos Santos

Edição CER, 2009

Preço: 10,00 €



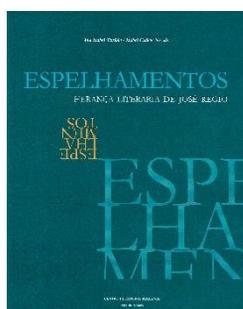
As Encruzilhadas de Deus

José Régio

Fac-simile da 1.ª edição carimbada e numerada.

Edição CER, dezembro 2006

Preço: 25,00 €



Espelhamentos: Herança Literária de José Régio

Isabel Cadete Novais e Ana Isabel Turíbio

Catálogo da Exposição Itinerante

Edição CER, dezembro 2005

Preço: 10,00 €



Expresso Granada - Berlim

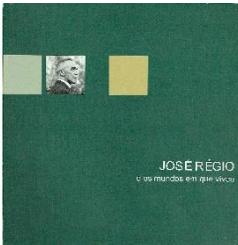
José Jorge Letria **O Mestre de K.**

António de Vasconcelos Nogueira

Prémio Literário José Régio - Teatro 2001

Co-edição com o Círculo Católico de Operários de Vila do Conde, 2001

Preço: 5,00 €



José Régio e os mundos em que viveu

Isabel Cadete Novais

Catálogo da Exposição Itinerante

Edição INCM/CER, 1999

Preço: 14,00 €



CER

CENTRO de ESTUDOS REGIANOS

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

- Biblioteca Regiana ativa e passiva
- Arquivo de microformas e digital do espólio literário
- Arquivo epistolar digital
- Arquivo fotográfico e iconográfico digital
- Arquivo da imprensa periódica parcialmente digital

ATIVIDADES REGULARES

- Apoio ao leitor
- Apoio à investigação
- Apoio às escolas e outras instituições de ensino e de cultura
- Exposições
- Colóquios, palestras e seminários

Para mais informações, consulte o nosso *Website*:

[https:// www.joseregio.pt](https://www.joseregio.pt).

Muitas vezes se tem êxito
do de Gide, segundo qual o eser
ao mesmo tempo o veris internaci
de uma obra literária seria, conf
dição necessária do seu universo
podíamos nós, portugueses, confir
Gide e se lembrasse ^o Gide nosso Cam
cês. Mas — aqui, talvez se diga —
em quanto interesse pela grande e
lembrou de que existe uma litera

// ^{Cará} observação de Gide não se
entre nós. Todavia, ^{talvez} não pode ela
estranha, pelo menos a um povo
como, precisamente na medida e
te nacional, se torna uma obra
de interesse ^{para} qualquer povo, raça, p
~~at~~ ^{os países} os povos, as raças, pelo q
adverso? // Supondo que esse d
tais está a enciclopédia da apare