

José Régio:

cântico sem tempo

Org.
Barbara GORI
Enrico MARTINES
Dionísio VILA MAIOR

CER

CENTRO de ESTUDOS REGIANOS

José Régio:

cântico sem tempo

Org.
Barbara GORI
Enrico MARTINES
Dionísio VILA MAIOR

CER

CENTRO de ESTUDOS REGIANOS

FICHA TÉCNICA

Título

José Régio: cântico sem tempo

Organizadores

Barbara Gori
Enrico Martines
Dionísio Vila Maior

Editor

Centro de Estudos Regionais

Capa e Execução Gráfica

Da responsabilidade dos organizadores

ISBN

978-989-33-1982-6

Índice

Textos introdutórios.....	7
"Se sempre, para mim, me continuas vivo" Enrico Martines	7
Outra vez Régio em Itália, vinte anos depois Barbara Gori	9
Régio pervive... Dionísio Vila Maior.....	11
Conferência de abertura Eugénio Lisboa	17
Simpáticos retratos de raparigas: o olhar masculino em <i>Histórias de mulheres</i> Luigia De Crescenzo	19
«Passaste por mim um dia». O êxtase dum amor ao penúltimo olhar Giorgio de Marchis	35
“Davam Grandes Passeios aos Domingos...”: desmistificação do Complexo de Cinderela a partir da evolução de Rosa Maria Gabriela Iurcev	47
A evolução da auto-interpretação: o dossier genético da <i>Introdução a uma obra</i> Enrico Martines	75
Representações do eu em <i>Confissão dum homem religioso</i> e outros textos de José Régio Paula Morão	101
<i>Biografia</i> : uma obra “naturalmente em suspenso...” Olhar transversal sobre um processo genético com 40 anos Isabel Cadete Novais	123
Quem é Henrique Dordio no ciclo romanesco <i>A Velha Casa?</i> O individual e o social na vertente política da obra Manuel José Matos Nunes	139
Da genialidade dialogal (a correspondência entre José Régio e Eugénio Lisboa) Isabel Ponce de Leão	153
O Sagrado e o Profano no Teatro de José Régio (uma leitura plural) Maria João Reynaud	165
Régio: um (auto)retrato em construção Eunice Ribeiro	179
Régio: inscrições Annabela Rita	197

Textos introdutórios

"Se sempre, para mim, me continuas vivo" | Enrico Martines

Falar de José Régio é evocar um escritor que dispensa apresentações, por ser reconhecidamente um grande protagonista da cultura portuguesa do século XX. Autor sumamente versátil, o diretor-fundador da revista *Presença* sempre manifestou a aspiração para a unidade na sua Obra e a simultânea tendência para a sua expressão numa multiplicidade de géneros literários. De facto, considerando “a literatura a expressão mais livre, mais variada, mais completa, que de si dá o homem”, ele resolveu “nunca deixar de exprimir o que quer que nele pedisse expressão”. José Régio foi, portanto, um dos escritores portugueses mais dotados, revelando, numa aparente monotonia (especialmente temática), uma extraordinária variedade de tendências e meios de expressão. Sua obra não é linear, é um complexo entrelaçamento de planos e perspetivas em que não é legítimo isolar um aspeto ou uma forma particular. O seu esforço criativo produziu, em vida, oito recolhas poéticas (a que se juntam as três publicadas postumamente, num total de quarenta e cinco edições), doze volumes de prosa de ficção (com trinta e seis edições), seis publicações de obras de teatro (dezasseis edições), além de dez textos de prosa não ficcional (ensaios, textos teóricos e didáticos, textos de crítica, um diário e ainda o volume memorialístico *Confissão dum homem religioso*, perfazendo um total de dezoito edições), sem esquecer as antologias, os prefácios a livros alheios e todas as publicações esparsas em revistas e jornais. Números que testemunham do calibre da obra regiana e da sua ampla receção pública.

O crítico José Régio, o que definiu nas páginas da *Presença* as linhas de um novo conceito de arte, foi indiscutivelmente moderno, tendo um papel fundamental na valorização e divulgação dos melhores valores do grupo de *Orpheu*. Mas é

importante observar o papel que Régio atribuía à tradição literária na própria afirmação da modernidade. Aliás, também nos seus ensaios teóricos, ele não opôs o espírito moderno ao espírito clássico, afirmando que “o modernismo superior é individualista e clássico”.

Individualidade forte e não disposta a abdicar dos seus ideais, toda a sua vida literária foi marcada por um espírito de independência perante escolas e mestres. A relação de José Régio com os expoentes das gerações mais jovens nunca foi totalmente pacífica, por causa da sua atitude naturalmente didática e da sua recusa do elogio fácil. Acusado de psicologismo e subjetivismo, ele sempre defendeu a sua conceção de arte como livre e incondicionada expressão da personalidade do artista e o seu fundamental humanismo, “pois todo o verdadeiro artista é superiormente humano” e “todo o homem, por excecional que seja, fala do humano ao falar de si”.

A trajetória existencial de José Régio terminava a 22 de dezembro de 1969. Começava então a posteridade do grande escritor de Vila do Conde. Mas, parafraseando o verso do poema “Os Mortos”, se sempre para mim – para todos nós que lemos José Régio e que continuamos aprendendo com os seus textos e com o seu exemplo de intelectual agudo, aberto e inteiro – ele continua vivo, se a sua obra é um verdadeiro “cântico sem tempo”, então vale a pena reunir no presente volume doze leituras, doze abordagens críticas a José Régio, não só para celebrar a sua obra e o seu legado, mas sobretudo para refletir sobre a atualidade da sua figura.

Enrico Martines
Università di Parma

Outra vez Régio em Itália, vinte anos depois | Barbara Gori

O Congresso Internacional “50 Anos – José Régio”, celebrado na Universidade de Pádua em novembro de 2019, propôs-se recordar o quinquagésimo aniversário da morte do escritor de Vila do Conde, com o objetivo de refletir, junto de colegas e estudiosos italianos e portugueses, sobre a atualidade da figura deste intelectual, e celebrar, ao mesmo tempo, a sua obra e herança. Mas este Congresso significou também chamar de novo ao centro da Universidade italiana, e, em particular, dos lusitanistas italianos, a atenção relativamente à personalidade artística de José Régio, cujo alcance, vinte anos antes, a Prof.a Giulia Lanciani havia notado, tendo organizado, em dezembro de 1999, um Congresso cujo título, “José Régio, trent’anni dopo”, evoca em parte o nosso. Participaram nesse Congresso dois dos nomes mais importantes do Congresso de hoje, cuja recordação é indelével na mente de muitos de nós: o Prof. Giorgio de Marchis e o Prof. Enrico Martines. Academicamente jovens, em 1999, estes discípulos da Prof.a Giulia iniciaram a sua investigação académica precisamente sobre José Régio e continuaram a estudar, ao longo dos anos, a obra versátil deste protagonista absoluto da cultura portuguesa do século XX, difundindo em Itália a sua obra e o seu pensamento. É graças a eles, e em particular ao Prof. Martines, que dedicou parte da sua investigação justamente a Régio, que hoje, quem não é um especialista em literatura portuguesa e pode até nem conhecer a língua portuguesa, tem a possibilidade de ler os versos de Régio e estudar a sua obra. O Prof. Martines tem, pois, o grande mérito não só de se ter dedicado ao estudo da obra de José Régio, como também o de o ter feito com aquela escrupulosidade literária, aquele rigor científico e filológico, junto com aquele tato, aquele profundo e delicado “humanismo”, feito de compreensão e partilha, que José Régio, estou mais do que certa, teria aprovado, ele que sempre defendeu uma conceção de arte como expressão livre e incondicionada da própria personalidade de artista, com a convicção de que “todo verdadeiro artista é superiormente

humano” e “todo homem, por excepcional que seja, fala do humano ao falar de si”.

Um agradecimento vai para todos os que contribuíram com a sua presença para a realização do evento que congregou as leituras regianas que formam este volume. Eles fizeram com que a voz de José Régio fosse mais uma vez ouvida por todos nós que lemos José Régio e que continuamos a aprender com os seus textos e com o seu exemplo de intelectual meticoloso, aberto e íntegro. Ele, de facto, continua ainda vivo. Um agradecimento vai, ainda, para Giulia Lanciani, Mestra de todos nós, pois sem a sua intuição, anos atrás, não existiria em Itália uma linha de investigação regiana e, muito provavelmente, nem sequer esta homenagem ao grande autor de Vila do Conde.

Barbara Gori
Unversità degli Studi di Padova

Régio pervive... | Dionísio Vila Maior

Pretende o presente volume, acima de tudo, homenagear José Régio (1901-1969). Autor de *Poemas de Deus e do Diabo*, questionador *da e pela* literatura e colaborador em revistas como *Bysancio*, *Tríptico* (marcadas estas ainda por figurações decadentistas, simbolistas e neo-lusitanistas, mas também por tendências próximas da atitude vanguardista), ou *Presença* (variavelmente rubricada por um acentuado anti-academismo, pela denúncia da desnacionalização da literatura portuguesa, pela recuperação nacionalista da tradição, por uma evidente dimensão pedagógica [impondo, até, uma disciplina que faltara, por exemplo, ao *Orpheu*] e pela interrogação pluridiscursiva feita ao papel da crítica literária), Régio acreditou (como o disse em “Literatura Viva” e em “Literatura livresca e literatura viva”, dois dos textos programáticos mais importantes da geração presencista) na “originalidade”, na sinceridade “intelectual”, na “vitalidade da Arte”, e na necessidade de a Literatura não se afastar da “preocupação de ordem política, religiosa, patriótica, social, ética”. É este José Régio, crítico e ensaísta, romancista, novelista, contista, poeta, dramaturgo, memorialista, desenhador, pintor, que aqui pretendemos aqui homenagear – procurando, deste modo, os organizadores deste volume contribuir para a pervivência daquele que é por muitos considerado como um dos mais representativos escritores portugueses.

O volume começa com o contributo (em vídeo) de um especialista ímpar na obra de Régio: Eugénio Lisboa – descrito por Régio em 1954 como “um dos rapazes mais inteligentes que em toda a minha vida tenho conhecido”, e com provas dadas de autenticidade, exigência, coerência, frontalidade e sabedoria na relação de amizade e profunda admiração por Régio. Foi autor, entre outras obras, de *José Régio: antologia* (1957), *José Régio: a obra e o homem* (1976), *José Régio, uma literatura viva* (1978), *José Régio ou a confissão relutante* (1988), *Ler José Régio* (2010), etc.; foi autor de diversos artigos em jornais e revistas científicas sobre Régio; foi diretor do *Boletim do Centro de*

Estudos Regianos, da coleção *Obras Escolhidas de José Régio* (Círculo de Leitores) e da *Obra Completa de José Régio* (IN-CM). Os seus ensaios sobre José Régio revestem-se de um valor excecional: mostram a sua vocação pedagógica, que não professoral, e oferecem abordagens únicas à obra regiana, aqui merecedora da nossa homenagem.

Depois, são reunidos onze contributos de professores e investigadores (organizados por ordem alfabética do apelido) que se têm dedicado ao estudo da sua obra – contributos esses que, de um modo geral, privilegiam essencialmente a produção narrativa, lírica, dramática, epistolográfica, memorialista, plástica e crítica de Régio. Luígia DE CRESCENZO – com o texto *Simpáticos retratos de raparigas: o olhar masculino em Histórias de mulheres* – reflete sobre essa coletânea de novelas e contos de Régio, variavelmente representando universos ficcionais dominados pela personagem feminina, e onde variavelmente também nos encontramos com a relativização, por parte do narrador, da perspectiva masculina (então fortemente falocêntrica), antes mostrando este uma “simpatia” para com a ampla galeria de personagens femininas. Nesse sentido, a Autora seleciona e estuda um conjunto de episódios narrativos e procedimentos técnico-narrativos que, pelo campo ficcional, não só vão revelando esse “sentir junto com” do narrador regiano para com as diversas personagens femininas, mas também vão “refletindo” o olhar masculino fortemente patriarcal por parte da sociedade portuguesa dos anos 30 e 40. Entretanto, Giorgio DE MARCHIS – com o texto «*Passaste por mim um dia*». *O êxtase dum amor ao penúltimo olhar* – leva a cabo uma reflexão, suportada por uma visão dialógica, sobre um motivo baudelairiano do amor numa metrópole (presente no soneto XCIII das *Flores do Mal*, que o poeta francês dedica *À une passante*), apreciando a receção e a presença desse motivo na poesia portuguesa (lembra a sua presença, por exemplo, no *outro eu* Carlos Fradique Mendes, em Cesário, ou em Sá-Carneiro) e em José Régio, nomeadamente do seu *Novo Soneto de Amor*. Já Gabriela IURCEV – com o texto “*Davam Grandes Passeios aos Domingos...*”: *desmistificação do Complexo de Cinderela a*

partir da evolução de Rosa Maria – apresenta uma análise comparativa entre a novela *Davam Grandes Passeios aos Domingos...* e as diversas versões da figura de “Cinderela” (especialmente a de Charles Perrault), destacando semelhanças e elementos próprios do conto de fadas no texto de Régio. Nessa direção aponta a Autora, que, entretanto, analisa as consequências do “Complexo de Cinderela” na vida da personagem Rosa Maria e a libertação que a rutura de tal complexo implica na sua evolução não só como personagem, mas, sobretudo, como mulher. Por seu lado, Enrico MARTINES – com o texto *A evolução da auto-interpretação: o dossier genético da Introdução a uma obra* – apresenta o que tem sido o seu contínuo, metucioso e rigoroso trabalho de crítica genética, centrando-se, neste caso (e tendo como base de trabalho o acervo documental pertencente à Câmara Municipal de Vila do Conde e a coleção reunida por Alberto de Serpa, conservada na Biblioteca Pública Municipal do Porto), no estudo autocrítico de José Régio que acompanha a publicação de *Poemas de Deus e do Diabo*, desde a sua 1ª redação (em 1943) até à 7ª edição (de 1969) – estudo esse sujeito a imensas alterações ao longo do tempo e que, como destaca o Autor, se configura como um «texto fundamental para a interpretação da obra regiana». Paula MORÃO – com o texto *Representações do eu em Confissão dum homem religioso e outros textos de José Régio* – desenvolve uma reflexão sobre a representação do *eu* em diversos textos de José Régio, tendo sobretudo (mas não só) em conta esse “híbrido” livro, ancorando a Autora a sua visão em problemas como a busca de si mesmo pelo sujeito, a alteridade, ou a consciência do *fazer* literário, mas de igual modo realçando o sinal dialógico patente neste “anjo-demónio”, no “diálogo” com, entre outros, Rousseau, Camões, Pessoa, Nobre, Pessanha, Mário de Sá-Carneiro, Tomás de Kempis, Nietzsche, Shakespeare e Garrett. Isabel Cadete NOVAIS, por sua vez – com o texto *Biografia: uma obra “naturalmente em suspenso...” Olhar transversal sobre um processo genético com 40 anos* –, incide a sua atenção em *Biografia*, segundo volume de poesia de José Régio, publicado em 1929 em Coimbra, obra que, segundo a Autora, deve (sem

perder as suas características temporais, nem a unidade do seu sentido íntimo) considerar-se uma obra aberta («*uma obra naturalmente em suspenso*») e na qual o poeta Régio não só corporiza, na forma clássica de soneto, as suas experiências poéticas da década de vinte (seguindo os passos de Nobre, Pessanha e Sá-Carneiro), como concilia o modelo clássico da composição do soneto com a sensibilidade moderna. No que concerne à relação entre ficcional e referencial, temos o contributo de Manuel José Matos NUNES, que – com o texto *Quem é Henrique Dordio no ciclo romanesco A Velha Casa? O individual e o social na vertente política da obra* – aborda, entre outros pontos, alguns traços autobiográficos presentes naquele ciclo romanesco, escrito ao longo de 35 anos, composto de cinco volumes, e onde o ideário regiano sobre sociedade e política pontual (i)mediatamente vai emergindo. Na esteira desse raciocínio, avança alguns apontamentos sobre a personagem Henrique Dordio, «intelectual, espírito brilhante e com obra publicada que [...] parece ter conhecido *in loco* as experiências revolucionárias operadas na Rússia», interrogando-se Matos Nunes sobre o posicionamento ficcional ou referencial da personagem. No que à epistolografia regiana diz respeito, temos o texto de Isabel PONCE DE LEÃO – *Da genialidade dialogal (a correspondência entre José Régio e Eugénio Lisboa)* –, aí se concentrando a Autora na correspondência trocada, entre 1955 e 1969, entre Régio e um dos seus estudiosos mais destacados e frutíferos, Eugénio Lisboa – correspondência essa que nos revela todo um percurso construído em profunda cumplicidade literária (e pessoal). É essa correspondência, como diz Ponce de Leão, um «fertilíssimo passeio pela amizade, pelas letras e pelas artes, sobretudo lusófonas», trocada entre «dois vultos das letras e da cultura que se admiram e respeitam sem que, por tal, a convergência de pontos de vista seja uma constante, estando sempre abertos a novas e recíprocas aprendizagens». Por seu turno, Maria João REYNAUD – com o texto *O Sagrado e o Profano no Teatro de José Régio (uma leitura plural)* – incide a sua atenção sobre a produção dramaturgica regiana (produção aquela onde também se concretiza o cruzamento de «antinomias»

que configuram a narrativa e a poesia), nomeadamente sobre a peça *Benilde ou a Virgem-Mãe*, onde a problemática da “verdade” deve ser encarada como um eixo vertebral, superando, até, “a importância que nela adquire a antinomia entre *razão* e *fé*”. Procura, assim, justificar a Autora de que modo esta peça «confirma a importância do seu contributo para a renovação da dramaturgia portuguesa novecentista». Eunice RIBEIRO – com o texto *Régio: um (auto)retrato em construção* – aborda de igual modo o problema da “representação do autor na sua obra”, reconhecendo-se nessa sua visão as virtualidades hermenêuticas decorrentes da reflexão sobre a “autofiguração” estética, plástica, poética, literária, com que (também) podemos encarar a obra de José Régio. Para além disso – e indissociável do reconhecimento dessa (auto)figuração, mais ou menos explícita, mais ou menos implícita, no Texto regiano –, a Autora reenvia-nos para uma contextura de dominantes específicas assentes em questões técnico-compositivas (e em parte ideológicas), extensíveis a toda a obra poética regiana, ainda que com especial incidência em *Biografia* – esse «documento histórico que não é», essa «biografia particular [...] Não uma auto-biografia», e que de certa forma antecipa ideias e conceitos contemporâneos. Finalmente, Annabela RITA, com o texto *Régio: inscrições: a partir de alguns textos representativos e de diferente genologia de José Régio*, a Autora reflete sobre o modo como a autorrepresentação autoral vai entretecendo as componentes (auto)biográfica, filosófica, nacional e estética. Nesse sentido, aborda o modo como o sujeito poético se tende a projetar em imagens *fusionais* que se manifestam no diálogo das Artes e das Letras, convocando a memória coletiva para nela se inscrever *autoralmente*, articulando tradição e inovação, ética e estética, nacional e individual, vida e morte, liberdade e fatalidade.

Assim se configura um livro que é, acima de tudo, de homenagem e consagração, com todo o sinal positivo que sobre esse ato, também, impende; assim se conforma um conjunto de textos de um grupo de professores e investigadores que acabam, em primeira e última instâncias, por variavelmente contribuir

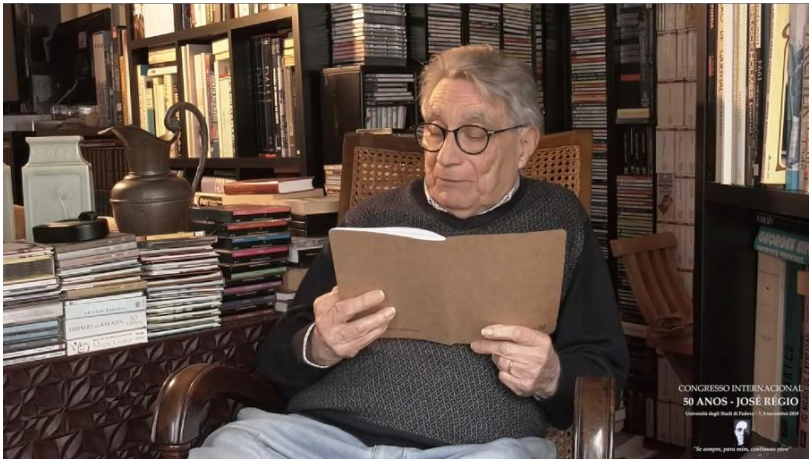
José Régio: cântico sem tempo

para a sagração, em polifónico “cântico acadêmico”, de um dos maiores escritores do século XX português.

Dionísio Vila Maior
Coimbra

Conferência de Eugénio Lisboa

<https://www.joseregio.pt/arquivos/videos/>



Simpáticos retratos de raparigas: o olhar masculino em *Histórias de mulheres*

Luigia De Crescenzo
Università degli Studi Roma Tre

*As long as she thinks of a man,
nobody objects to a woman thinking.*
Virginia Woolf, *Orlando*¹

Desde a primeira publicação, em 1941, a novela *Davam grandes passeios aos domingos...* é acompanhada por uma dedicatória na qual José Régio escreve: «À boa Amiga a quem mentalmente prometi o meu primeiro retrato simpático de rapariga»². Um elemento paratextual que foi incluído também na terceira edição de *Histórias de Mulheres* (1968), na qual aparece no início, junto com a novela, sugerindo uma interessante chave de leitura para todos os contos que compõem a coletânea.

Embora as narrações que integram *Histórias de Mulheres* não apresentem uma ligação direta entre si, é importante salientar que cada texto parece representar uma variação em torno de um mesmo núcleo temático, isto é, a condição feminina numa sociedade patriarcal como aquela portuguesa dos anos '30 e '40 do século XX. É por isso que *Davam grandes passeios aos domingos...* pode ser considerado, conforme escreve o autor, só o primeiro dos vários retratos de raparigas através dos quais é descrito o mundo feminino.

Na coletânea regiana, o olhar masculino não se submete àqueles mecanismos simbólicos e ideológicos que atribuem à mulher um papel secundário e limitado à sua corporeidade, pelo contrário, ao desvendar os sentimentos e pensamentos femininos,

¹ Woolf, Virginia, *Orlando: A biography*, New York/Harmondsworth: Penguin Books, 1946, p. 173.

² Régio, José, *Histórias de mulheres*, 4^a ed. Porto: Brasilia Editora, 1974.

inverte a relação sujeito-objeto revelando o desajuste entre o que uma mulher deve ser de acordo com a vontade e os desejos dos homens e o que realmente ela é. Como explica Laura Mulvey:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle [...] she holds the look, and plays to signify male desire.³

Escritor extremamente sensível, José Régio participa – «com a sua excepcional penetração de psicólogo e observador dos turvos labirintos humanos»⁴ – dos estados afetivos das protagonistas das suas *Histórias de mulheres* e revela as contradições da alma feminina, relativizando a perspetiva masculina, de modo específico aquela patriarcal, que tradicionalmente coloca a mulher numa posição de objeto e nega a sua subjetividade.

Para relatar esta condição, Régio utiliza, como assinalado por Maria Aliete Galhoz, «dois processos de introdução narrativa»⁵, pois em dois contos, nomeadamente *O vestido cor de fogo* e *Sorriso triste*, a narração é desenvolvida a partir de uma confissão de um narrador-personagem, enquanto nas outras o autor constrói o texto «à sua própria responsabilidade discursiva»⁶, entrelaçando, assim, várias perspetivas. À

³ Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in Leitch, Vincent B. et alii (eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001, p. 2186.

⁴ Lisboa, Eugénio. *O essencial sobre José Régio*. 2ª ed. Lisboa: INCM, 2007, p. 84.

⁵ Galhoz, Maria Aliete. *Apontamento às “Histórias de Mulheres” de José Régio*. Lisboa: Círculo Cultural de Estremoz, 1971, pp. 16-17.

⁶ *Idem*, p. 17.

mentalidade patriarcal que relega a mulher num espaço de invisibilidade e de dependência e representada pelo discurso – escreve Maria Manuel Lisboa – «dos “velhos rapazes”, dos “solteirões”, dos “rapazolas ricos e superficiais”, dos “garototes”, dos “bons burgueses”, e dos “rapazes fogosos e robustos, idealistas, simples e generosos” que se transformam em maridos e amantes de mulheres destruídas, autores de “crimes de que se sentem culpados, sem saber quais, sem saber porquê”»⁷, Régio contrapõe uma visão que não reifica as mulheres, mas, pelo contrário, penetra na psicologia feminina, mostrando o que se esconde atrás das aparências impostas pela sociedade.

Nas narrações regianas, o reconhecimento da alteridade realiza-se ultrapassando os modelos e os padrões sociais que identificam – e aos quais se conformam – as mulheres, colocando-as no lugar do sujeito desde sempre negado pelo que a filósofa Adriana Cavarero define como a «arroganza androcentrica che riserva all’Uomo il ruolo di soggetto»⁸. Através das suas histórias de mulheres, Régio não fornece respostas nem aponta uma saída da condição de subordinação feminina, mas, ao simpatizar pelas mulheres que não se conformam, que escolhem a solidão para preservar a própria individualidade e que não se contentam com uma existência frívola e superficial, parece prescindir das dicotomias Eu/Outro, feminino/masculino sugerindo uma reflexão sobre a comum experiência humana.

É, justamente, a partir dessa peculiar disposição do autor em relação às suas personagens que a simpatia – à qual se alude na dedicatória – pode ser interpretada de acordo com a definição proposta pelo filósofo Max Scheler no seu estudo *Wesen und Formen der Sympathie* (1923 - *Essência e formas da simpatia*). Segundo a perspetiva fenomenológica da vida emocional do filósofo alemão, a simpatia pode ser definida como um fenómeno

⁷ Lisboa, Maria Manuel, «Régio e as mulheres: há mais mundos» in Régio, José, *Histórias de Mulheres*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. IV.

⁸ Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, 9ª ed. Milano: Feltrinelli, 2011, p. 69

original pelo qual o espírito vai além de si mesmo e reconhece o outro, representando, portanto, uma faculdade inata do homem.

A simpatia implica, então, um ir além da própria individualidade através de uma «identificação afetiva»⁹ com o outro que se realiza a partir de uma comunhão baseada numa indiferenciação original pela qual o homem, antes de relacionar-se a qualquer outra pessoa, já pressupõe a sua existência. Porém, como sublinha Scheler, a simpatia não corresponde exatamente nem à empatia nem à compaixão, pois em ambos os casos as diferenças entre o Eu e o Outro são anuladas através da transferência do estado afetivo de um para o outro: «É a simpatia, em suas duas formas de “sentir junto com” e de “com-padecer com”, o que em cada caso torna-nos conscientes da *idêntica realidade* – idêntica à realidade do nosso próprio Eu – do “Eu do outro em geral”»¹⁰ e por isso que nela acontece «a “realização” emocional da humanidade como unidade da espécie»¹¹. Essa unidade, porém, não se realiza pela projeção dos nossos sentimentos no outro ou pela sobreposição entre os nossos sentimentos e os sentimentos dos outros, pois o que caracteriza a autêntica simpatia é, de facto, o sentido de distinção entre os sentimentos próprios e os sentimentos dos outros.

A partir dessa formulação do conceito de simpatia é possível, portanto, interpretar o movimento *de dentro para fora* da escritura regiana; o «vasto e contínuo sair-de-si para os outros»¹² que, no caso de *Histórias de Mulheres*, vai além das supostas categorias de género tateando o «pathos feminino»¹³.

Neste sentido, a perspectiva do escritor parece contestar, implicitamente, o que Kate Millett define como «male’s sexual

⁹ Scheler, Max, *Essenza e forme della simpatia* (trad. It. Lucio Puscì) Roma: Città Nuova, 1980, p. 58. [A tradução em português é da autora do artigo]

¹⁰ *Idem*, p. 169. [A tradução em português é da autora do artigo].

¹¹ *Ibidem*.

¹² Lisboa, Eugénio, *José Régio – Uma literatura viva*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 96.

¹³ *Idem*, p. 57.

antipathy»¹⁴ cuja função é aquela de manter o domínio sobre um grupo subalterno através de modelos e ideias que justificam a opressão e a condição de inferioridade de certos indivíduos, em particular das mulheres.

Emblemático nesse sentido é o retrato de Rosa Maria, protagonista de *Davam grandes passeios aos domingos...* Órfã, pobre e dependente dos favores da família da mundana e frívola tia Alice, Rosa Maria parece conformar-se àquela forma de «interior colonization»¹⁵ imposta pelo meio em que vive e que, segundo Kate Millett, prescreve rígidos padrões em relação a três categorias: o temperamento, o status e o papel sexual, em particular:

As to status, a pervasive assent to the prejudice of male superiority guarantees superior status in the male, inferior in the female. The first item, temperament, involves the formation of human personality along stereotyped lines of sex category (“masculine” and feminine”), based on the needs and values of dominant group and dictated by what its members cherish in themselves and find convenient in subordinates: aggression, intelligence, force, and efficacy in the male; passivity, ignorance, docility, “virtue”, and ineffectuality in the female. This is complemented by a second factor, sex role, which decrees a consonant and highly elaborate code of conduct, gesture and attitude for each sex. In terms of activity, sex role assigns domestic service and attendance upon infants to the female, the rest of human achievement, interest, and ambition to the male. The limited role allotted the female tends to arrest her at the level of biological experience. Therefore, nearly all that can be described as distinctly human rather than animal activity (in their own way animals also give birth and care for their young) is largely reserved for the male¹⁶.

¹⁴ Millett, Kate, *Sexual politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 47.

¹⁵ *Idem*, p. 25.

¹⁶ *Idem*, p. 26.

Contudo, no curso da narração, assiste-se a uma evolução de Rosa Maria causada sobretudo pelo choque entre realidade e ilusão; entre os seus valores morais e aqueles que a sociedade lhe impõe por causa da sua condição subordinada. Em particular, o grande amor pelo primo constitui o motor de uma dúplice caracterização da personagem: o sonho romântico de casar com Fernando leva-a inicialmente a conformar-se à imagem de uma rapariga frívola e leviana, mas quando o seu ideal amoroso é destruído pelos desejos carniais de Fernando, Rosa Maria tenta «insurgir contra a função que lhe está desde sempre destinada»¹⁷. Como parece sugerir este intenso trecho da novela:

Com efeito, o grande amor de Rosa Maria pelo primo não passara de ilusão. Todavia, este breve encontro bastara, bastaram estas poucas palavras e um olhar, um contacto das mãos, para ela compreender como essa ilusão pudera ser uma grande realidade! E o que mais a desesperava nas noites de insónia, quando o soão quase súbito se levantava, sacudia a repelões portas e janelas, depois se engolfava nos becos vizinhos, de redor da cadeia, com uivos cavos morrendo ao longe, – era ver como tinha em si grandes forças vivas, uma rara capacidade de amar, de se dar, de viver, e estupidamente lhe não permitia a vida expandi-las. Quando por mero instinto as ensaiara um nadinha, que mais conseguira do que mostrar-se uma rapariga leviana e vaidosa, imprudente e ridícula..., uma pobre rapariga cega...? Por culpa sua? dos outros? da vida? do mundo? do meio? Pela primeira vez punha Rosa Maria a si própria estas ou outras interrogações semelhantes. E depois ficava seguindo até muito longe os estribilhos lamentosos do vento, acompanhando-os (gemidos do vento, ou da sua própria alma?) às profundezas do seu ser... Mergulhava num devaneio interminável e melancólico.¹⁸

Como uma rajada de vento, Rosa Maria toma consciência de si mesma e das suas potencialidades que, porém, são frustradas pelo reduzido espaço que ocupa a mulher numa sociedade

¹⁷ Lisboa, Maria Manuel, *op. cit.*, p. V.

¹⁸ Régio, José, *op. cit.*, p. 79.

burguesa da qual ela tenta evadir projetando-se num outro lugar imaginário, que pertence somente a ela e onde é possível dar belos passeios aos domingos.

Rosa Maria escolhe resguardar a autenticidade dos seus valores morais em contraposição à hipocrisia do meio social no qual vive e, por isso, através dela e de outras personagens inconformadas que Régio expressa uma crítica à sociedade e abre um espaço de visibilidade para as mulheres que tentam exprimir sua interioridade e sua profunda complexidade psicológica embora fiquem «aprisionadas, discordantes nos meios que as definem ou as situam. Condenadas à condição perdurante de um segundo mundo, menor, fechado pela supremacia masculina, pela estratificação social, pelas maneiras que ainda não são acusadas como preconceitos mas que como tal funcionam»¹⁹.

Este é também o caso da protagonista de *História de Rosa Brava*, «uma espécie de monstro na família: um ser anormal, uma criatura incompreensível e agreste, um bicho maligno ou espírito ruim»²⁰, a qual recusa a proposta de casamento do belo e rico primo, Rogério, já destinado à irmã menor, Marília, para preservar uma mais elevada e preciosa forma de amor e, sobretudo, a sua independência, embora isso a condene à solidão e à marginalização:

Súbito, caiu numa espécie de alheamento ainda mais completo: Só agora compreendia o que fizera. Renunciara a vingar-se, renunciara ao amor, renunciara à riqueza, renunciara a ter um lar ou um fim na vida..., mas o que era tudo isso? Só agora via bem ao que verdadeiramente renunciava, e o que ganhava em troca; – posto lhe fosse inteiramente impossível explica-lo por palavras. Também só agora compreendia que, na sua noite de tentação e angústia, já pressentira isto que de momento se lhe abria por uma espécie de iluminação. E tudo..., – porquê? Por que renunciar a tanto? Por amor de Marília? Por causa dos pais? Não só por eles, com certeza. Talvez por um destino... por uma imposição de conduta mal conhecida... por uma

¹⁹ Galhoz, Maria Aliete, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Régio, José, *op. cit.*, p. 164.

loucura ou uma crueldade contra si mesma... Seguramente, não podia saber porquê.²¹

A simpatia do autor não se manifesta apenas em relação às personagens que não se enquadram numa conduta ou numa categoria socialmente reconhecida, mas também em relação aos que não se opõem mas são inconscientemente vítimas como no caso daquela «estranha figura»²² que passeia pelas ruas centrais do Porto ao cair da tarde, ou seja, Menina Olímpia acompanhada pela sua criada Belarmina. A passeata diária, «uma espécie de exibição teatral»²³, representa, de certa forma, a tentativa de recuperar um tempo do qual fica apenas a decadência material e física de Menina Olímpia, pela qual «nunca mais terem passado os anos [...] depois dos seus vinte e cinco»²⁴. A sua obstinada e «felicíssima capacidade de ilusão»²⁵ impede-lhe de enfrentar a realidade que é revelada, porém, dos vizinhos e de todos os que assistem à sua diária exibição desmascarando as suas misérias.

Nada mais grato a menina Olímpia do que essa admiração que a segue no seu deambular. A sua criada, nem tanto. Como vai um pouco atrás, a uns protocolares passos de distância, Belarmina [...] surpreende certos risos boçais, certas expressões de pasmo, troça, ou entendimento, e até, por vezes, as exclamações dos labregos:

- «Ora o raio do fantoche!»
- «Já viram o espantalho?»
- «O diacho da mulher parece um Entrudo»²⁶

No seu mundo ilusório, Menina Olímpia não percebe o sarcasmo e a maldade dos outros aos quais se contrapõem os comentários irónicos do narrador, «muito bem sabe menina

²¹ *Idem*, pp. 193-194.

²² *Idem*, p. 125.

²³ *Idem*, p. 127.

²⁴ *Idem*, p. 129.

²⁵ *Idem*, p. 134.

²⁶ *Idem*, pp. 127-128.

Olímpia que toda a grandeza provoca as vaias dos inferiores; ou desafia o pasmo, a irritação, a inveja, o ressentimento dos medíocres»²⁷, que ridicularizam também os que assistem à trágica tentativa de Menina Olímpia de recuperar a juventude através do excesso, uma juventude, porém, «que nada, ao presente, pode evocar»²⁸. Ao delinear um retrato cruel e grotesco de Menina Olímpia, o autor aprofunda a dimensão psicológica da personagem pois ela fora «magoada num daqueles pontos melindrosos, profundos, complexos, como todos temos, e mais intimamente se relacionam com os nossos sonhos e particularidades»²⁹ e desta maneira, compadece e leva a compadecer Menina Olímpia pelas suas particularidades, mesmo que estejam fora do senso comum, numa dimensão infantilizada de devaneio, suspensa entre coisas passadas que nunca voltariam e irrealizáveis coisas futuras.

O conflito entre as ilusões e a realidade, as aparências e a verdade anima também a narração em *Pequena Comédia* que, como sugere o título, representa uma outra exibição teatral, desta vez da felicidade conjugal entre Feliciano Medeiro e Estefânia; um casamento considerado «tão desigual quanto à figura dos noivos [...] e que se fazia não por amor, sim por dinheiro»³⁰, pelos habitantes da vila cujos comentários orientam o desenvolvimento da narração. A indiscrição e a tagarelice dos vizinhos levam, de facto, a descobrir o adultério de Feliciano, existente desde o início do casamento com Estefânia a qual, mesmo depois da morte do marido, recusa-se a saber a verdade. À hipocrisia da mulher, o autor opõe, porém, o moralismo patético das mulheres da Liga das Mães Cristãs as quais, de acordo com missão de desenvolver «o mais sincero zelo em quaisquer assuntos de moralidade do lar»³¹, querem «abrir os olhos da amiga»³². Aparentemente em contraste, a cegueira da

²⁷ *Idem*, p. 128.

²⁸ *Idem*, pp. 129-130.

²⁹ *Idem*, p. 137.

³⁰ *Idem*, p. 285.

³¹ *Idem*, p. 297.

³² *Idem*, p. 300.

protagonista e a missão salvífica das mulheres da Liga revelam, na realidade, a mesma condição de sujeição e obediência aos padrões morais e religiosos que impõem uma conceção do amor como sacrifício, sofrimento e resignação pois, como afirma uma das personagens «qual é o dever das esposas cristãs? Todas nós, que fomos ou somos casadas, sofremos coisas aos nossos maridos»³³.

A mesma ideia de amor é desenvolvida, também, no conto *Maria do Ahú* em que, porém, o objeto da narração é um outro tipo de relação amorosa, ou seja, a maternidade. A protagonista, vítima desde a infância da violência e do desamor da família, vive o amor como total abnegação e inteiramente à mercê da vontade dos outros. Sem alguma consciência de si mesma, Maria do Ahú não parece sofrer com a opressão e a ingratidão das pessoas que abusam da sua incapacidade de revoltar-se, pelo contrário, ela aceita serenamente um destino de renúncias e sacrifícios como expressão de uma forma suprema de amor ao próximo:

María do Ahú não era feliz quanto pudera ser. Servia toda a gente, bem verdade; tinha preferidos a quem dispensava cuidados especiais; – mais faltava-lhe alguém de particularmente seu, ou de que fosse particularmente escrava. Por esta falta vivia bastante só e triste apesar de tudo: Os pais tinham-lhe morrido, os irmãos tinham-na deixado... Frequentava muito a Igreja, ouvia tudo que os senhores padres declamavam. Até que ponto os entendia..., mistério! Mas várias vezes repetia com acerto, em circunstâncias oportunas, coisas ditas pelo sacerdote na explicação dos Evangelhos, à missa do domingo, ou do púlpito abaixo, nos sermões de festa.³⁴

A falta de amor, o sentimento de abandono e a solidão que submetem a protagonista a uma incessante busca de reconhecimento e à frustração de seu desejo de ser amada revelam o lado mais penoso e trágico da condição humana ao

³³ *Idem*, p. 313.

³⁴ *Idem*, p. 209.

qual Régio alude de forma não direta, mas através de uma hábil inversão paródica. Como a Virgem Maria dos Evangelhos, assim Maria do Ahú torna-se mãe pela misteriosa e insondável vontade de Deus, porém, o seu “Menino Jesus” não possui uma natureza divina:

A triste realidade, porém, é que o Menino Jesus do Porfírio crescia molengão e vadio, pouco simpático. Só o senhor Abade conseguiu ensinar-lhe as primeiras letras, a conta de somar e uns rudimentos da Doutrina. Não que fosse inteiramente estúpido! não era. Só não queria aprender; não queria fazer nada; tinha más inclinações: Aos doze anos, por dá cá aquela palha, ameaçava os companheiros de canivete; e os companheiros temiam-no – até os mais velhos – porque lhe sentiam instintos de realizar a ameaça³⁵.

Maria do Ahú recebe a maternidade como um dom e dedica-se com extremo ao Porfírio o qual não retribui os seus sentimentos e seu amor incondicionado, tornando-a vítima da sua maldade e da sua violência. Contudo, ela nunca se recusa ao seu papel de mãe, mas aceita todas provações e as desgraças que acontecem na sua vida como uma espécie de caminho de paixão que a aproxima a Jesus Cristo, mas que mostra, ironicamente, a falta de sentido da experiência humana.

É nos contos *Sorriso Triste* e *O vestido cor de fogo* que se revela, porém, aquela «male's antipathy» da qual fala Kate Millet e que apresenta a mulher através das imagens, símbolos e modelos elaborados pelos homens. Em ambos os contos, a narração é articulada por meio de uma confissão de um narrador-protagonista representante daquele olhar masculino que coloca as mulheres numa posição de inferioridade e que julga as atitudes femininas a partir de categorias dicotômicas.

Em particular, logo no início do conto *Sorriso triste*, o narrador-personagem expressa a sua intenção de confessar a sua cobardia em relação às «coisas de amor; ou que dizem de amor»³⁶

³⁵ *Idem*, pp. 212-213.

³⁶ *Idem*, p. 92.

disfarçando os seus verdadeiros sentimentos através do relato de «uma aventura banal, semiverdadeira e semifantasiada, com pormenores hilariantes e realistas que melhor me parecia deverem lisonjear os instintos dos meus camaradas. Sim, era uma cobardia»³⁷. Na verdade, a exigência do narrador de confessar a sua cobardia não diz respeito ao sarcasmo típico das conversações entre os homens em relação às mulheres ou às aventuras sentimentais, mas torna-se numa autêntica tentativa de redimir-se da falta de coragem que lhe impediu de amar sinceramente:

com esta pequena história espero mostrar que sou, de certo ponto de vista, um verdadeiro covarde. Insisto na coisa – porque me alivia. Esta pequena história foi a que precisamente me veio primeiro à lembrança quando pensei em contar uma história de amor. Sem dúvida é muito diversa da que arranji para comprazimento dos meus companheiros. Incapaz seria de prender a atenção ou merecer o agrado desses homens.³⁸

Ele «de família bem nascida»³⁹ e «um jovem tão prometedor»⁴⁰ se apaixona por Dulce, uma mulher de classe social baixa, conhecida durante a juventude e que reencontra, após alguns anos, numa espécie de prostíbulo condenada, pelo seu status e pelo meio, a uma vida que não lhe pertence mas que constitui a única maneira de sobreviver. O narrador não consegue ir além das aparências e de uma atitude moralizadora e, portanto, renuncia a uma vida com Dulce que se torna «como que uma parte dolorosamente viva e obscura de mim próprio»⁴¹, um símbolo daquela cobardia da qual se sente culpado e da qual é também vítima, mas que fundamentalmente não tem nem *a coragem* de confessar senão anonimamente:

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Idem*, p. 93.

⁴⁰ *Idem*, p. 94.

⁴¹ *Idem*, pp. 119-120.

E agora aqui estou só, sem mulher, sem filhos, sem lar, com os meus baixos devaneios e aventuras de amor indecoroso, com o meu dinheiro inútil, com a minha segura, com a minha advocacia sem sentido, às portas da velhice... Acordo nas solidões da noite como perdido num deserto, e muitas vezes me increpo com desespero e angústia: «Cobarde!» Mas ninguém sabe estas coisas, pois continuo sem verdadeiros amigos a quem possa confiá-las, [...] – e sem dúvida terei o cuidado de não publicar esta história com o meu nome literário.⁴²

Também no conto *O vestido cor de fogo*, a origem social do narrador determina o seu pensamento em relação à vida conjugal e à atitude da mulher, Maria Eugénia. Entre o casal se estabelece, de facto, uma relação assimétrica que confere ao homem o papel de maior importância relegando a mulher numa posição de sujeição:

Cada vez mais apaixonado, – disse. Na verdade: cada vez mais apaixonado! Porquê? Nem o sabia. Só a experiência do casamento mo ensinou. Tudo, na pessoa física de Maria Eugénia, exercia em mim uma atração 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...!⁴³

⁴² *Idem*, pp. 120-121.

⁴³ *Idem*, pp. 232-233.

As descrições dos detalhes físicos de Maria Eugénia logo tornam-na no objeto do desejo do homem que, depois da consumação do casamento, se traduzem numa reificação do corpo da mulher através da qual o marido exerce o seu domínio. Como afirma Michela Marzano, em cada relação sexual a pessoa desejada representa um objeto do desejo, mas isto não significa que o objeto do desejo não seja, ao mesmo tempo, sujeito do desejo pois «oggettivare l'altro trattandolo come cosa è intrinsecamente diverso dall'oggettivazione che lo rispetta in quanto *persona*: nel primo caso si parla infatti di *reificazione*; nel secondo sarebbe più appropriato parlare di *incarnazione*»⁴⁴.

Encarnando os desejos carnis do marido, Maria Eugénia passa a representar um objeto a ser possuído pelo homem cujo ciúme e violência explodem quando ele se sente ameaçado pela sensualidade mostrada pela mulher através do vestido cor de fogo:

Tinha um vestido cor de fogo, sem enfeites, que, porém, lhe moldava todo o corpo franzino e sólido, como se ao mesmo tempo o cobrisse e o desnudasse. Mas os braços ficavam-lhe nus, completamente nus os ombros, e a nu o começo dos seios, entre os quais brilhava uma rosa de crisólitas. Sempre sorrindo, Maria Eugénia voltou-se. O decote descia-lhe ainda mais, as costas ficavam-lhe nuas quase até à cinta. Não sei bem o que se passou em mim; senti uma onda de sangue queimar-me todo o rosto. Era milagre aquele vestido segurar-se, não cair. Por isso mesmo a imaginação via inteiramente nua aquela mulher, [...] embora só o estivesse em parte.⁴⁵

A destruição do vestido e o completo abandono ao prazer carnal revelam ao homem uma dimensão instintiva e passional que ele, com sua «veleidade de moralista regenerador»⁴⁶, tenta abafar, mas que se projetam constantemente na imagem de Maria

⁴⁴ Marzano, Michela, *La filosofia del corpo*, Genova: il melangolo, 2010, p. 95.

⁴⁵ Régio, José, *op. cit.*, pp. 265-266.

⁴⁶ *Idem*, p. 226.

Eugénia: mulher aprisionada, como muitas outras, nas armadilhas de uma lógica binária e machista.

O narrador delineia, portanto, um retrato *antipático* da mulher que mostra somente suas fragilidades, ignorando e menosprezando seus sentimentos, mas, ao mesmo tempo, a sua confissão não alcança nenhum objetivo, pois o narrador-protagonista não consegue afirmar inquestionavelmente a sua verdade, ficando atormentado pelo «remorso dum crime»⁴⁷ do qual nunca conhecerá a razão.

⁴⁷ *Idem*, p. 277.

«Passaste por mim um dia».
O êxtase dum amor ao penúltimo olhar

Giorgio de Marchis
Università degli Studi Roma Tre

Em outubro de 1866, falando de Edgar Allan Poe, Flaubert e Baudelaire, Eça de Queirós comentava que estes «poetas do mal» – abafados pelo industrialismo, expulsos da Natureza e tomados pelo tédio – «não têm ao menos o grande refúgio do amor»:

Passam é verdade junto deles mulheres de seios de âmbar, sérias entre os veludos silenciosos: quando elas assim passam a alma dos poetas anda humilde e perdida pelas lamas como um fumo que o vento abate: é o vento do materialismo que assim as verga; se a alma se eleva para ir buscar a flor de bênção ao interior daquele belo corpo feminino, se lhe vai pousar nos olhos negros e macios, se entra radiosa, como para um noivado santo, se escorrega até ao coração, sai logo aflita, dizendo: não vale a pena deixar esta lama para subir àquela alma.¹

Lendo esta *prosa bárbara*, é difícil não pensar logo no soneto XCIII das *Flores do Mal*, que Baudelaire dedica *À une passante* – a mulher de efêmera beldade que, «d'une main fastueuse / soulevant, balançant le feston et l'ourlet», percorre as avenidas parisienses «Agile et noble, avec sa jambe de statue»². Se, como escreve o autor do poema, «a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade

¹ Queiroz, José Maria Eça de, *Prosas Bárbaras*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 1999, p. 90.

² Baudelaire, Charles, «À une passante», em *Opere*. Milano: Mondadori, 2006, p. 190.

o eterno e o imutável»³ então esta transeunte vestida de luto poder-se-á talvez considerar uma eficaz epítome da Modernidade, encarnação desse elemento transitório que o pintor da vida moderna não deve ignorar se quer realmente compreender o caráter da beleza contemporânea e não correr o risco de perder a memória do presente.

Parafraseando Georges Didi-Huberman⁴, poder-se-á dizer que perante um texto que ocupa o centro do cânone literário estamos sempre perante o tempo e perante todas as sedimentações criativas e hermenêuticas que sobre esse mesmo texto o tempo deixou cair. No caso do soneto XCIII, por exemplo, qualquer leitura crítica não poderá hoje ignorar a interpretação que de *À une passante* propôs Walter Benjamin; e, da mesma maneira, para apreciar os versos regianos que dialogam com o soneto baudelairiano será preciso antes de mais reconstruir a receção deste motivo baudelairiano na poesia portuguesa. Seguir as pegadas da transeunte na literatura em língua portuguesa poder-nos-ia levar muito longe – se nos deixássemos levar pelas sugestões de leitura, talvez até Ipanema e à sua garota que vem e que passa num doce balanço, a caminho do mar – mas o que interessa, nesta ocasião, é apenas identificar os elementos de originalidade na reelaboração regiana deste *topos* poético.

Como é sabido, para Walter Benjamin é evidente a íntima relação que existe na poesia baudelairiana entre a experiência do

³ Baudelaire, Charles, «O Pintor da Vida Moderna», em *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 859.

⁴ «Di fronte a un'immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di riconfigurarsi, a patto che lo spossamento dello sguardo non abbia del tutto ceduto il passo alla pratica infatuata dello "specialista". Di fronte a un'immagine, per quanto recente, contemporanea possa essere, il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell'immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell'ossessione. Di fronte a un'immagine, infine, dobbiamo riconoscere con umiltà che essa probabilmente ci sopravvivrà, che siamo noi l'elemento fragile, passeggero, e che è l'immagine l'elemento del futuro, l'elemento della durata. L'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda.» Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016, p. 13.

choque e o contacto com as multidões urbanas que, ao longo do século XIX, se foram revelando, em todo o seu assustador e barulhento anonimato, a vários escritores oitocentistas. Agora, ao contrário de Engels – que, ao visitar Londres, experimenta uma repulsa ética perante a indiferença brutal e o isolamento insensível de cada londrino no seio dos seus interesses particulares –, Baudelaire, escreve Benjamin, é indiferente para com a multidão parisiense:

Em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição. Assim, seus mais importantes temas quase nunca são encontrados sob a forma descritiva. Como Desjardins declara com argúcia, a ele «interessa mais imprimir a imagem na memória do que enfeitá-la e cobri-la». Em vão procurar-se-á, tanto em *As Flores do Mal*, como em *O Spleen de Paris*, um tema equivalente aos afrescos urbanos, em que Victor Hugo era mestre. Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada.⁵

A assustadora vivência urbana experimentada por Engels chamaria em causa a condição ainda provinciana da Alemanha da época, mas o que poderá ser interessante salientar é que, no soneto *À une passante*, «nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão»⁶ e, contudo, estes versos são incompreensíveis fora dum barulhento e apinhado boulevard, traduzindo como fazem magistralmente o êxtase duma abrupta paixão como apenas um cidadão de uma grande cidade pode experimentar: no meio de uma rua ensurdecidora, o amor ao primeiro olhar coincide inexoravelmente com o amor ao último olhar. Não haverá mais nenhuma oportunidade para estes dois

⁵ Benjamin, Walter, «Sobre alguns temas em Baudelaire», in *Obras Escolhidas*, vol. 3. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, pp. 115-116.

⁶ *Ibidem*, p. 117.

amantes – estes dois potenciais amantes! – para se reencontrar. Tudo acaba e se disperde no instante em que começa.

Como se disse, a multidão neste poema não é explicitamente ameaçadora (não agride a mulher nem o poeta) mas há um pormenor significativo que merece ser posto em destaque: a mulher veste-se de luto e é precisamente este pormenor que a diferencia do resto dos transeuntes. Este elo com a morte remete para a esfera do sagrado (a metade eterna que, junto com o elemento transitório, como se viu, constitui a modernidade, segundo Baudelaire), exibindo uma dor íntima e secreta que fica fora do alcance da esfera pública. Se, como justamente afirma Umberto Fiori não há, neste soneto, uma oposição nítida entre sublime e prosaico, porque «il genio di Baudelaire consiste proprio nell'estrarre dal *comico* della vita metropolitana il sublime della lirica»⁷, é preciso reconhecer que, através do luto, o sublime mistério da morte manifesta-se aqui na rotina do dia a dia, irreparavelmente contaminado e profanado pelo comércio dos homens. De resto, se, como escreve Agamben, um ato de profanação consiste em tirar do domínio dos Deuses o que lhes era reservado, devolvendo-o ao livre uso dos seres humanos – porque, «una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso»⁸ –, então neste soneto baudelairiano o leitor assiste ao mistério indecifrável da morte que passeia, com toda a sua majestosidade, entre lojas e cafés numa avenida parisiense.

Para identificar a presença deste tema poético na obra de José Régio, como se disse, poderá ser útil seguir as pegadas desta passante, seguindo um itinerário ao longo da poesia portuguesa que não tem nenhuma pretensão de ser exaustivo. Nesta perspetiva, o mais baudelairiano dos textos portugueses é a primeira versão do poema *Partida*, que Mário de Sá-Carneiro, a

⁷ Fiori, Umberto, *Lettura di À une passante di Charles Baudelaire (Les Fleurs du Mal, XCIII)*. [Cons. em 3-05-2021]. Disponível em: <http://www.leparoleelecose.it/?p=1846>

⁸ Agamben, Giorgio, «Elogio della profanazione», in *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005, p. 88.

26 de fevereiro de 1913, envia de Paris a Fernando Pessoa ainda com o título *Simplymente...*, avisando unicamente o Amigo de Alma «que não se assuste nem com o título nem com as primeiras quadras *naturais*»⁹.

Na primeira parte do poema, a imitação de Cesário Verde é, como reconhece o mesmo autor, deliberada, mas será suficiente lembrar a descrição da génese destes versos para ver como Mário de Sá-Carneiro, na sua estreia poética, imita deliberadamente Cesário mas também leu com muita atenção o soneto XCIII de Baudelaire:

Eu não tinha plano algum quando a comecei. Esperava o Santa-Rita na *terrasse* dum café. Passou uma rapariga de preto. Eis tudo. E o que nunca supús foi que a concluisse e, muito menos, que ela saltasse para o vago.¹⁰

De facto, a transeunte sacarneiriana «passa / toda negra de crêpes lutuosos»¹¹ (vv. 1 e 2), com passos leves e vigorosos e um perfil no qual há distinção e raça que lembram o porte descrito no verso número 4 do soneto de Baudelaire («Agile et noble, avec sa jambe de statue»). Também o seu *boulevard* deve provavelmente ser *assourdissante*, mas Sá-Carneiro, como o modelo francês, não faz nenhuma referência à multidão, limitando-se a anotar a presença de «crianças chilreantes deslizando...»¹² (v. 6). O olhar do poeta segue a silhueta da passante até esta desaparecer definitivamente na avenida, imaginando a existência honesta, sã e trabalhadeira da mulher. Contudo, é no último verso que se reconhece a marca baudelaيرية e ao mesmo tempo originalmente sacarneiriana destes versos. A experiência do amor numa metrópole, como

⁹ Sá-Carneiro, Mário de, *Em ouro e alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2015, pp. 81-82.

¹⁰ *Ibidem*, p. 101

¹¹ Sá-Carneiro, Mário, *Poesia completa*, edição de Ricardo Vasconcelos. Lisboa: Tinta da China, 2017, p. 301.

¹² *Ibidem*.

muito bem compreendeu Baudelaire, na sua origem é já uma despedida definitiva, que deixa aos amantes apenas «a tristeza de nunca sermos dois...»¹³ (v. 106).

Esta profunda afinidade é, contudo, quase uma exceção no panorama português e, não por acaso, se dá no mais parisiense dos seus poetas. Noutros autores, a distância para com o modelo é mais significativa do que os elementos mais superficiais de afinidade.

De resto, a receção de Baudelaire em Portugal, como é sabido, passa pela publicação, entre agosto e dezembro de 1869, de oito poemas assinados por Carlos Fradique Mendes – um poeta fictício, criado por Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis –, em cujo nome ressoa o autor das *Flores do Mal* e em cujos versos se celebra a perversidade da cidade como expressão de um novo ideal de beleza. «A despeito de todas as fraquezas», como escreve Rainer Hess, com Fradique conseguiu-se «fixar um novo padrão de poesia moderna em Portugal»¹⁴, constituindo a sua criação um ato de modernidade categórica que, através duma imitação superficial de Baudelaire, introduziu na lírica portuguesa elementos de novidade cosmopolita herdados pelos poetas da geração seguinte a partir de um modelo inexistente e caricatural. Na origem do itinerário pelas letras lusas da *passante*, há portanto uma *blague* ou, na melhor das hipóteses, um mal-entendido, com todas as suas possíveis consequências; trata-se, em suma, de uma modernidade exemplar mas artificial, importada através dum artefacto poeta português que, na capital francesa, é apresentado como sendo o único membro português dos *Satanistas do Norte* – um grande movimento que Antero de Quental apresentava como «o *realismo* no mundo da poesia (...) cantando, sobre as ruínas da

¹³ *Ibidem*, p. 305

¹⁴ Hess, Raines, *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 239.

consciência moderna, um *requiem* e um *dies irae* fatal e desolador!»¹⁵.

Ora bem, salientando o tema da dissimulação, o já citado Rainer Hess encontra num dos oito poemas fradiquistas, *Intimidade*, ecos de outro poema dos *tableaux parisiens*: *L'amour du mensonge*. Contudo, não faltam neste soneto fradiquista elementos temáticos e formais que indicam uma vaga afinidade com o soneto dedicado *À une passante*: a «multidão ruidosa» do sétimo verso chama em causa «La rue assourdissante» que abre o soneto do poeta francês e, mesmo não havendo em Fradique nenhuma referência a um insondável luto, Antero não deixa de referir uma dimensão íntima e secreta da mulher que ficaria nos bastidores, fora do alcance dos outros transeuntes do *boulevard*: «Mas é na intimidade e no segredo, / Quando tu coras e sorris a medo, / Que me apraz ver-te e que te adoro, flor!»¹⁶. Há, contudo, significativos elementos de divergência entre os dois poemas: a presença da multidão – implícita, como se disse, em Baudelaire – é nos versos de Fradique explicitada e tornada vagamente ameaçadora («Essa gente te mira cobiçosa», lê-se no segundo verso). Além disso, abrindo o soneto com a conjunção temporal «quando» («Quando no Boulevard passas») e recorrendo ao presente como tempo verbal, Antero/Fradique renuncia à descrição do êxtase dum amor efêmero que se manifesta e se esgota no primeiro e derradeiro olhar, mostrando pelo contrário a passagem da mulher como uma ação iterada que, sem limites, periodicamente se repete pelas ruas da cidade.

Estes dois elementos apresentar-se-ão novamente no poema *A Débil*, de Cesário Verde – o poeta que «prepara a nossa poesia para o caminho moderno, via Baudelaire»¹⁷ e que, como se viu,

¹⁵ Serrão, Joel, *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 266.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cortez, António Carlos, «Ecos na poesia portuguesa», *Jornal de Letras, Artes e ideias*, n.º 1318, Lisboa: 7-20 abril/2021, p. 12.

constitui o explícito elo de ligação com o já referido poema de Mário de Sá-Carneiro.

Cesário recupera a oposição entre a mulher e o poeta (que Antero não desenvolve), tornando-a nítida desde a abertura da primeira quadra do seu poema – «Eu, que, sou feio, sólido, leal, / A ti, que és bela, frágil, assustada»¹⁸ –, e introduz o elemento de inveja do poeta para com a simplicidade da existência feminina, que Sá-Carneiro retomará: «Via-te pela porta envidraçada; / E invejava – talvez que o não suspeites! – / Esse vestido simples sem enfeites, / Essa cintura tenra, imaculada.»¹⁹ (v. 17-20). Nesta passante lisboeta, não encontramos, de facto, vestígios da aristocrática sumptuosidade da parisiense cantada por Baudelaire, deparando-nos pelo contrário com uma singeleza «ténue, dócil, recolhida»²⁰ (v. 51) que leva o autor de *O Sentimento dum ocidental* a identificar a mulher com uma «pombinha tímida e quieta»²¹ (v. 47), duma brancura imaculada incompatível com o luto, cuja negrura cabe agora à «turba ruidosa, negra, espessa»²² (v. 23) que, numa degradante inversão da dimensão do Sagrado, não é senão «uma chusma de padres de batina / e de altos funcionários da nação»²³ (v. 39) que, no v. 48, se transfigura «num bando ameaçador de corvos pretos.»²⁴

Se Antero tinha usado o presente indicativo, Cesário utiliza o pretérito imperfeito, indicando ele também um evento que dura no tempo duma maneira indeterminada. Dir-se-ia não haver limites temporais para o passar desta jovem transeunte, que já passeou por essa avenida antes do episódio descrito no poema e tudo indica que será avistada de novo, por muito que o poeta queira apresentar a sua cidade nos termos duma labiríntica Babel velha e corruptora. O carácter iterado do encontro é confirmado

¹⁸ Verde, Cesário, «A Débil», em *Poesia Completa 1855-1886*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 90.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 92.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 91.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 92.

pelo verso 13 – «“Ela aí vem!” disse eu para os demais;»²⁵ – que degrada a milagrosa epifania baudelaireana a rotineiro *déjà-vu*. Também nos versos de Cesário, em suma, não se trata, portanto, de um derradeiro olhar mas dum encontro que se repete com frequência e, sendo assim, *A Débil* apresenta uma maior afinidade com Antero do que com o cenário parisiense cantado por Baudelaire e Sá-Carneiro.

E José Régio? É possível identificar na sua ampla produção poética a presença do motivo da transeunte e a celebração do êxtase do amor urbano?

Um primeiro elemento a salientar é a evidente pouca atração que o poeta de Vila do Conde sente pela grande metrópole e, deste ponto de vista, Régio difere dos autores do primeiro modernismo que, como escreve La Salette Loureiro, «tendo todos eles uma infância na província, que recordam nostalgicamente, por razões variadas, porém, não manifestam nunca o desejo de para lá voltar, ainda que esta seja vista sempre como um local mais saudável. [Pessoa, Sá-Carneiro e Almada] Assumem-se, pois, como cidadãos inveterados, mesmo quando a cidade real lhes oferece vários motivos de desencanto.»²⁶

Deste ponto de vista, para o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a grande cidade é expressão de um racionalismo perverso e não se configura nunca como lugar poético. Será suficiente lembrar os sôfregos tentáculos da «urbe futura» descrita em *A Cidade Ideal* – poema publicado em *A Chaga do Lado* onde, para alcançar a Perfeição, a civilização é obrigada a sacrificar no altar da tecnologia Fantasia, Amor, Deus, Liberdade, Alma e Espírito. Uma adversão para com o espaço urbano – que evidentemente para o autor de *Cântico Negro* é incompatível com o Mistério e o sublime poético –, confirmada pela sátira *Havia na Cidade*, em cujos versos a dimensão utópica é dada pelo incêndio regenerador duma cidade perfeita quanto desumana.

²⁵ *Ibidem*, p. 90.

²⁶ Loureiro, La Salette, *A cidade em autores do primeiro modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996, p. 377.

Mesmo assim – e deixando de lado propostas que apresentam referências menos significativas à imagem baudelairiana da cidade como sedutor espaço do mal (penso no poema *Fado de Amor*, publicado em 1941, cujo verso de abertura é citado no título deste artigo) –, o tema do êxtase do amor ao último olhar aparece num soneto regiano em evidente diálogo com o soneto XCIII de Baudelaire (e, deste ponto de vista, julgo significativo assinalar que Eduardo Lourenço reconhecia ser José Régio «entre nós, a distante e a mais conforme “correspondência”»²⁷ do poeta francês).

No *Novo Soneto de Amor*, publicado em 1929 no volume *Biografia*, o autor lembra um fugaz cruzamento de olhares que se deu enquanto uma mulher seguia seu «fado amplo e cruel»²⁸ (v. 3) e o poeta «sonhava o meu sonho imenso e obscuro» (v. 4). Se os versos regianos não passassem de uma mera imitação do motivo baudelairiano, uma vez «Pousada a esponja de vinagre e... mel / no meu sôfrego lábio seco e duro.»²⁹ (v. 5 e 6), a passante limitar-se-ia a desaparecer para sempre da vista do poeta, como, de resto, a conclusão da segunda estrofe deixa supor: «Logo, ao teu fado de emigrar fiel, / Me deixaste ao dobrar de qualquer muro.»³⁰ (v. 7 e 8).

Contudo, a presença constitutiva dum modelo (neste caso evidentemente lido com extrema atenção) num poeta como José Régio traduz-se no original questionamento do protótipo. Um ato poético que introduz no modelo variações e novos significados, levando o autor segundo a uma interpretação criativa que não é meramente imitativa, mas sim de original emulação – na aceção do termo que João Cezar de Castro Rocha usou para definir a condição de produzir (e introduzir) novidades no âmbito da tradição a partir de um espaço periférico em diálogo constitutivo com os modelos hegemónicos:

²⁷ Lourenço, Eduardo, «Sobre Régio», em *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 149.

²⁸ Régio, José, «Novo Soneto de Amor», em *Biografia*. Porto: Brasília Editora, 1978, p. 119.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

A técnica de emulação supõe partir da imitação consciente de um modelo prévio, com objetivo de acrescentar-lhe dados novos. Desse modo, o resgate deliberadamente anacrônico da técnica da *imitatio* e da *aemulatio* transforma a secundidade da condição periférica em fator *potencialmente* produtivo.³¹

Nesta perspectiva, no *Novo Soneto de Amor*, o pano de fundo não é (nem pode ser) o da grande e tentacular metrópole (espaço, aliás, pouco frequentado pelo escritor presenciista), na qual os amantes se veem, para logo a seguir perder-se definitivamente de vista, porque, como escreve Baudelaire no décimo terceiro verso do seu soneto, «j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais»³². Na sua exemplar prova de emulação, o espaço do êxtase regiano é outro, é diferente e nele é impossível perder-se de vista: «Parte!... mas eu irei aonde vás, / Como tu ficarás onde eu ficar.»³³ (v. 10 e 11).

Dir-se-ia que, nos versos de José Régio, o motivo baudelaireano se apresenta deslocado e adaptado a um meio muito mais reduzido e limitado, no qual os amantes são maiores do que a cidade que habitam e que os condena a uma «vida em que não caibo, nem tu cabes» (v. 13) e «Nada pode, entre nós, senão passar...»³⁴ (v. 14) (e o verbo que fecha o soneto regiano, lido à luz duma possível relação intertextual com *À une passante* de Baudelaire, não pode ser considerado casual).

Em conclusão, *Novo Soneto de Amor* parece estabelecer um diálogo transgressivo com o soneto XCIII das *Flores do Mal*. Um diálogo que passa através da incorporação do alheio, mas responde também às solicitações da realidade social e imediata do contexto de acolhimento e à sensibilidade conflituosa do poeta

³¹ Rocha, João Cezar de Castro, *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 107.

³² Baudelaire, Charles, «À une passante», em *Opere*. Milano: Mondadori, 2006, p. 190.

³³ Régio, José, «Novo Soneto de Amor», em *Biografia*. Porto: Brasília Editora, 1978, p. 120.

³⁴ *Ibidem*.

de Vila do Conde. Longe das avenidas parisienses, não surpreende que a apropriação do modelo baudelairiano por parte de José Régio tenha dado num resultado surpreendente, que permite reconhecer a existência do protótipo, mas também a sua profunda reelaboração. O *Novo Soneto de Amor* adapta, em suma, o tema baudelairiano do amor numa metrópole à acanhada província portuguesa, e ao temperamento dramático do autor de *Biografia* que, como escreve David Mourão-Ferreira³⁵, soube transformar em antinomia a complexa relação com o contexto provinciano, levantando o drama do poeta asfíxiado pela rotina e pela tacanhez do seu meio dum plano meramente social até um plano metafísico.

³⁵ Mourão-Ferreira, David, «Caracterização da “Presença” ou as definições involuntárias», em *Presença da «presença»*. Porto: Brasília Editora, 1977, pp. 23-44.

“Davam Grandes Passeios aos Domingos...”: desmistificação do Complexo de Cinderela a partir da evolução de Rosa Maria

Gabriela Iurcev
Università degli Studi di Padova

A análise se enfoca principalmente na comparação entre a novela de José Régio «Davam Grandes Passeios aos Domingos...»¹ e o conto de fadas de Cinderela, destacando as semelhanças e os elementos principais. O texto em questão faz parte da coletânea *Histórias de Mulheres*, sempre de autoria de Régio, composto pela novela em questão e outros seis contos, e seu título remete a uma estampa de um livro lido pela protagonista, onde ela se imagina retratada com sua mãe.

Não há vestígios de que Régio se tenha inspirado no – ou em um dos – conto de Cinderela para escrever a sua novela; contudo, a partir da afirmação de Eugénio Lisboa em que nos conta que o autor

amava desde sempre o reino da ficção [...]. Muito novo ainda, vivendo em Vila do Conde, entretinha-se já mergulhando em longos e fruídos romances, nem sempre de qualidade insigne [...]. Fechando-se nesses universos romanescos apetecidos, obturadas todas as saídas para o mundo real, o jovem José Maria sentia um estranho e aquecido conforto na prolongada convivência com os personagens criados pela fantasia dos romancistas².

¹ Cfr. Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* – Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

² Lisboa, Eugénio, «José Régio e os seus leitores. Encontros e Desencontros – a Ficção», *Actas do Encontro Internacional: José Régio trinta anos depois*. Centro de Estudos Regianos, n.º6-7, Vila do Conde: junho-dezembro, 2000, p. 9.

Decidi começar a investigar sobre as supostas semelhanças entre os dois tipos de histórias.

1. Breve introdução ao conto de fadas

Como nos explica o escritor italiano Giuseppe Gatto em seu livro *La Fiaba di Tradizione Orale*³, as várias versões dos contos de fadas tratam da mesma história que, logo, virá a ser sempre igual, mas também sempre diferente. Estamos perante um núcleo relativamente estável que é acompanhado por uma série de elementos variáveis e acessórios. O núcleo narrativo estável faz com que, além das diferenças, percebamos as várias histórias como diferentes maneiras de apresentação de uma única história, à qual todas as diferentes variantes pertencem.

As variações dos motivos determinam a apresentação da história em formas sempre diferentes, ou seja, dão-se as diferentes variantes e versões da mesma história. Contudo, na verdade não há um arquétipo a ser reconstruído, ou seja, não existe um texto original em relação ao qual as variantes sejam necessariamente alterações; no mundo do conto de fadas, a variante não ocorre em relação a um texto canônico, mas em relação às outras variantes, e todas têm a mesma legitimidade⁴. O que o texto representa é apenas uma dessas versões, a enunciada por um certo narrador num certo período; logo cada um tem a sua própria versão.

Os diferentes narradores das diferentes variantes adaptam sua narração a uma dada situação e a um determinado público, construindo sua história progressivamente em relação ao seu repertório pessoal; estamos perante uma técnica combinatória específica: a história é construída reunindo elementos de várias origens. O repertório de histórias possuído pelo narrador funciona como um hipertexto, e há momentos em que ele pode

³ Gatto, Giuseppe, *La Fiaba di Tradizione Orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2006, p. 42.

⁴ *Idem*, p. 23.

decidir vincular-se a outras histórias diferentes, estabelecendo conexões em relativa liberdade⁵.

Geralmente, a área de referência nos contos de fadas tende a ser limitada à família. A imagem dessa família idealmente correta é construída através da representação de modelos negativos, bem como de possíveis conflitos – entre a geração dos jovens e a geração dos adultos, ou entre membros da mesma geração – e tensões causadas por ciúmes, inveja ou por dificuldade na mesa relação pessoal. As tensões são apontadas como problemas a serem superados, logo, a sua não resolução é apontada como incompatível com o funcionamento normal da instituição familiar⁶.

2. Elementos e características do *conto de fadas* na novela de Régio

De uma versão à outra do conto, a trama e a estrutura narrativa sofrem alterações, assim como acontece com todas as reelaborações de histórias, mas o leitmotiv – o fio condutor – não perde seus traços essenciais. No âmbito da narrativa ficcional regiana, «Davam Grandes Passeios aos Domingos...» pertence ao gênero literário da novela, abrangendo também, segundo o presente trabalho, elementos e características do que conhecemos como *conto de fadas*, dos quais falarei a seguir.

Em primeiro lugar, temos o arquétipo feminino da donzela atormentada. Após a perda da mãe, último progenitor de Rosa Maria, o seu estatuto de órfã a leva a se mudar para Portalegre, mais precisamente à casa de sua tia materna Alice, onde a personagem não se identificará nem com a cidade nem com seus habitantes.

Ainda, podemos observar que o conflito entre a protagonista – que é geralmente a personagem “do bem” – Rosa Maria, e as antagonistas – que são geralmente personagens “do mal” –, ou seja, sua tia e sua prima, é um conflito entre gerações. O grau de

⁵ *Idem*, p. 37.

⁶ *Idem*, p. 24.

parentesco não é de linha direta como os que estão instaurados nos contos de fadas – geralmente há rivalidade entre mãe e filha, madrasta e enteada ou, ainda, entre meias-irmãs – mas, ainda assim, é entre gerações.

A escolha em alterar esse tipo de relação por parte de Régio, segundo a minha análise, pode ter sido feita a fim de tornar mais plausível (ou real) a história que está sendo contada. De facto, o autor não quer em momento algum transportar o leitor no *mundo mágico* do conto de fadas, muito pelo contrário: ele quer baralhar as cartas do jogo e romper com a expectativa e com o encanto tão ansiados pelo leitor.

Em terceiro lugar encontramos o enaltecimento dos valores patriarcais, onde qualquer comportamento masculino é desculpável e onde a mulher, na novela de Régio, não tem necessidade de ser tão instruída e culta, já que o seu papel naquela sociedade é o de se adequar ao estereótipo. Esse aspeto é evidente em vários diálogos do texto, como em «Tendo conseguido fazer o exame do terceiro ano dos liceus, Lá-Lá declarou não pretender ser mais sabia [...], mas das estrelas mais em voga, tinha uma coleção de fotos bestial»⁷; «[...] para que matar a cabeça com mais estudos?! Graças a Deus, não precisa...»⁸; ou ainda em «D. Lourdes opinara que as raparigas que se metem a muitos estudos “*se tornam umas cabras [...] perdem todas as maneiras, e até [...] os princípios da santa religião*”»⁹.

Pelo que se refere ao machismo da sociedade da época – e não só da época –, temos exemplos em «Os rapazes, como é natural e desculpável, estavam todos bêbados»¹⁰; «“*Olha lá!*”, disse o bruto do Chico Paleiros ao Zé Santa; “*já reparaste na professora de piano? Tal está o pedaço, hã?*”»¹¹ e, ainda, «E os amigos de Nando e Lá-Lá [...] pouco hesitaram em declarar que a gentilíssima Lili Moreno tão cortejada [...] já ia passando a

⁷ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 27.

⁸ *Idem*, p. 35.

⁹ *Idem*, p. 36.

¹⁰ *Idem*, p. 67.

¹¹ *Idem*, p. 63.

canastrão»! Claro que o primeiro a inflingir-lhe tão vocábulo fora o bruto do Chico Paleiros [...]»¹². Se insere neste parágrafo também a tentativa de agressão a Rosa Maria por parte de Nando, sobre a qual falaremos posteriormente¹³, e também a moléstia de Chico Paleiros em relação a Lá-Lá, quando ele apalpa seu seio sem consentimento em «[...] ao pegar-lhe no braço encostou os dedos ao seu seio pequenino e redondo; tentou uma leve pressão voluptuosa»¹⁴.

Ainda, são muito importantes as reflexões feitas sobre o relacionamento entre o Dr. Adelino Caldeira, marido de Dona Alice, e sua amante Rita Carrajola:

Dois anos depois de casado, arranjava aquela *amiga*, [...] e jamais D. Alice [...] patenteara público ressentimento ou desgosto pela conduta do marido [...], ela lia o Guia Da Esposa Cristã. [...] a ligação do Dr. Adelino continuava, mas já ninguém pensava nela: tornara-se um facto aceite, quase um fenómeno social legitimado pelo tempo; tanto mais que a Rita Carrajola se fizera uma pessoa limpa e aceitável [...], vestia decentemente e vivia metida em casa [...]»¹⁵.

A esse propósito, um dos aspetos inovativos que podemos encontrar nessa possível revisitação de Cinderela está no talento de Régio em reforçar opiniões retrógradas da sociedade – retrógradas para ele, pois na época em que ele escrevia não eram consideradas como tal – de forma sarcástica. Por exemplo, em «[...] escolhia D. Alice Caldeira relações que dessem a sua casa o grande ar dos nobres costumes antigos e o bom-tom despreocupado, o chique, o tique das casas [...] moderníssima... Não são cuidados que bastem a encher a vida duma mulher de sociedade? São»¹⁶, o narrador faz uma pergunta que ele mesmo

¹² *Idem*, p. 31.

¹³ Temática apresentada no parágrafo “Ruptura da expectativa”, p. 11.

¹⁴ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 59.

¹⁵ *Idem*, p. 35.

¹⁶ *Idem*, p. 30.

irá responder em seguida, destacando o intento de não estar fazendo nenhuma pergunta na verdade, pois é retórica.

Ainda em «[...] eis o ponto escandaloso, obscuro, inexplicável, desconcertante, da biografia de Dr. Adelino Caldeira! Dois anos depois de casado, arranjara aquela *amiga*»¹⁷, onde há um exagero exacerbado na surpresa da traição, demonstrando que não havia do que se surpreender na verdade. Enfim, em «Assim principiou o grande amor de Rosa Maria por seu primo Fernando. [...] grande amor? Um pouco mais devagar»¹⁸.

3. Porquê Cinderela

A origem de Cinderela tem diferentes versões, sendo a de Charles Perrault¹⁹ a mais conhecida – e que tomarei como versão de referência –, que se baseia no conto popular italiano *A Gatta Borralheira*²⁰, da autoria de Giambattista Basile. A versão mais recente é a dos irmãos Grimm²¹, publicada em 1812, e as mais antigas são *Ye Xian*²² e *Ródope*²³, originárias respetivamente da China (860 a.C.) e da Grécia (IX século). Vale lembrar também da versão animada produzida pela Disney em 1950, muito importante enquanto conhecida mundialmente. Hoje em dia o conto de fadas já não existe mais, enquanto tomaram o seu lugar os *revivals*, ou seja, adaptações musicais e cinematográficas, como a da mesma Disney.

Pelo que se refere à análise do trabalho presente, ilustrarei causas e testemunhas do porque acredito que as vicissitudes de

¹⁷ *Idem*, p. 33.

¹⁸ *Idem*, p. 28.

¹⁹ Perrault, Charles, *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*. Paris: Claude Barbin, 1697.

²⁰ Basile, Giambattista, *La Gatta Cenerentola*. Lo Cunto de li Cunti. Nápoles: s.n.t., 1634.

²¹ Grimm, Jacob e Wilhelm, *Aschenputtel*. s.n.t., 1812.

²² Chengshi, Duan, *Ye Xian*. Tang dynasty compilation Miscellaneous Morsels from Youyang. China: s.n.t., 850.

²³ *Rhodopis*, um antigo conto de fadas egípcio, mencionado pela primeira vez por Heródoto e depois por Estrabo.

Rosa Maria e o meio que a circunda poderiam remeter à história de Cinderela; há vários elementos desse conto que podem ser encontrados na novela de Régio, começando pelos acontecimentos.

O acontecimento principal que relaciona ambas as histórias é a perda dos pais e o resultante estatuto de órfã das protagonistas. Em *Cinderela* quem falece é o pai da jovem protagonista, episódio que marcará o começo das suas desventuras com a madrasta; já no caso de Rosa Maria quem falece é a sua mãe, Ceição, e tal episódio a levará a sua mudança a Portalegre, à casa de seus tios. É justamente a partir da perda do último dos genitores que começam as duas histórias.

No que diz respeito às personagens – lembrando que o conto de Perrault é uma adaptação do de Basile –, é pelas mãos do autor italiano que, por sua vez, as mulheres más da versão grega *Ródope* se transformam nas meias-irmãs cruéis e na madrasta, e que o falcão se transforma na fada madrinha. Logo, podemos presumir que haja uma equivalência de papéis em cada versão, representados por personagens diferentes, de acordo com o contexto histórico e social do período e com os seus autores; isso implica que cada história possui características próprias. Um trecho que se encontra na novela de Régio que parece servir perfeitamente de testemunha à afirmação acima é: «O caso é ter cada pessoa da casa um papel que certas conveniências ou circunstâncias lhe haviam distribuído [...]»²⁴.

A equivalência de papéis entre «Davam Grandes Passeios aos Domingos...» e *Cinderela* pode ser encontrada primeiramente na figura da madrasta, que na novela de Régio está representada por Dona Alice Caldeira, tia de Rosa Maria; logo na figura da meia-irmã invejosa, que na novela está representada pela prima Lá-Lá – Isaura Alice por completo –, filha de Dona Alice. A presença de duas figuras femininas antagonistas nos remete ao tema da rivalidade feminina, do qual falamos anteriormente. Alguns trechos que podem servir de testemunha à rivalidade são: «Rosa

²⁴ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 28.

Maria já surpreendera à Lá-Lá um olhar perscrutador, invejoso, mau, de terrível precocidade feminina»²⁵ e «Lá-Lá [...] propositada ou casualmente, deu-lhe [a Rosa Maria] um pequeno encontrão [...]»²⁶.

Ainda, temos a figura da fada madrinha, representada pela «tia Vitória», como normalmente é chamada por Rosa Maria, mas que na verdade é sua tia-avó. Há vários fragmentos e descrições na novela de Régio que, discretamente e indiretamente, podem dar a entender uma possível relação entre a figura da fada madrinha e a personagem, como «[...] da sua existência passada, conservara sempre algumas joias, meia dúzia de bons vestidos, um grande baú de coiro misteriosamente pesado [...]»²⁷. Porém, ao contrário da fada madrinha, tia Vitória não é uma personagem bondosa e desinteressada; o favor que ela faz à sobrinha – ou seja, arrumá-la para que possa ir à festa – não é um ato de generosidade, mas serve-lhe para que ela possa usar Rosa Maria como instrumento de vingança visado a prejudicar Alice e Lá-Lá. Testemunha essa afirmação o trecho:

Ora veremos se não metes a Lá-Lá num chinelo. [...] Pelo tom em que Tia Vitória falara, ela odiava Lá-Lá [...], procurava atingi-la, humilhá-la, apresentando mais bela a sobrinha pobre... Caindo em si, [Rosa Maria] teve como que um arrependimento, ou um desgosto, de ser aquela espécie de manequim, instrumento de [...] vingança²⁸.

Logo, não há nada de “mágico” na tia-avó, mas só segundas intenções.

Ainda, em «Tia Vitória que nesse dia [dia do *assalto*] estava de muito bom humor, saiu-se com o capricho de querer fantasiar Rosa Maria»²⁹, é importante observar a escolha da palavra *fantasiar*, como se Rosa Maria fosse uma espécie de serviçal que

²⁵ *Idem*, p. 45.

²⁶ *Idem*, p. 61.

²⁷ *Idem*, p. 29.

²⁸ *Idem*, p. 69.

²⁹ *Idem*, p. 68.

tinha tido a sorte, graças ao bom humor da tia Vitória, de poder ter-se beneficiado da sua ação piedosa.

Sobre essas personagens femininas de maior importância na novela há varias descrições, especialmente negativas: «[...] a frivolidade de Tia Alice; a mesquinhez ou hipocrisia de várias suas amigas; uma espécie de duplicidade da parte de tia Vitória, manipuladora; e a precoce e perigosa astúcia de Lá-Lá»³⁰.

Podemos encontrar, ainda, a figura do príncipe encantado, representado na novela por Fernando, filho de Dona Alice, irmão de Lá-Lá e primo de Rosa Maria, que, enquanto ao álcool «tem um bocadinho de tendência!»³¹.

Enfim, naturalmente, a figura de Cinderela, que está representada por Rosa Maria.

No que diz respeito aos objetos e ao que eles representam, temos primeiramente o sapatinho de cristal do conto de Perrault – na verdade na sua versão os sapatinhos de Cinderela são três, e mudam de acordo com as três noites do baile, sendo respectivamente de seda, de prata e de ouro – que na novela de Régio está representado por uma capa com reflexos marmoreados. Acredito que a escolha da capa não tenha sido casual, porque também na versão chinesa Ye Xian veste uma capa, neste caso de plumas de pica-peixe, e na versão de Perrault – mesma versão em que está presente o sapatinho – uma das meias-irmãs de Cinderela usa, por sua vez, uma capa dourada para ir ao baile. O que é curioso é que dentre tantas peças de roupa ou objetos que poderiam ter sido escolhidas, foi eleita logo uma capa, peça presente em mais versões anteriores.

Ainda, temos o baile real, que em Régio é caracterizado pela Festa de Carnaval, a «Segunda-feira de Entrudo».

Como tive oportunidade de mencionar anteriormente, o objetivo desse trabalho é o de identificar os detalhes essenciais que são constantemente repetidos tanto na novela de Régio como no conto de fadas de Cinderela. Me foram úteis, a esse propósito,

³⁰ *Idem*, p. 38.

³¹ *Idem*, p. 67.

certas leis elaboradas por Olrik³² a fim de construir uma ciência sistemática dos textos, que ele chamou de *Sage*. Dentre as várias leis há seis, em especial, que mencionarei por serem particularmente inerentes à análise deste trabalho e pela sua presença na novela de Régio e no conto de Perrault: a) lei da abertura e lei do encerramento: a história nunca começa com uma ação repentina e nunca termina abruptamente; no início, passamos de um estado de quietude para um de agitação e, no final, há o procedimento inverso, voltamos ao estado de repouso; b) lei do contraste: a total oposição é uma das regras mais importantes da composição épica (jovem-velho, pequeno-grande, bem-mal); c) lei do fio condutor único: nas histórias tradicionais, diferentemente das da literatura moderna que adora tecer mais fios, a trama não se complica em episódios interrompidos e retomados, mas prossegue em uma única direção. Se forem necessárias informações sobre eventos que ocorreram no passado, se recorre ao diálogo; d) lei da situação plástica central: a história atinge seu clímax em uma cena principal que fixa plasticamente o significado da história; e) lei do foco no personagem principal: afirma que o protagonista e o enredo estão intimamente ligados; logo, deve haver só um protagonista na história e um somente³³.

Contudo, é importante destacar também que uma das leis de Olrik é totalmente violada em Régio. Segundo a lei da unidade do enredo, cada elemento da narração gira em torno e converge num evento que o público espera desde o início. O leitor sabe que Rosa Maria, desde o começo da sua história, tinha sentimentos por Nando, e isso o leva a esperar num final em que os dois fiquem juntos, mas não é o que acontece³⁴. Este fator está intimamente ligado a outro, que não pertence à história de Régio: o *happy ending*. Geralmente nos contos de fadas o herói, no final,

³² Axel Olrik (1864 – 1917) foi um folclorista danes, estudioso da historiografia medieval e pioneiro no estudo metódico da narrativa oral.

³³ Gatto, Giuseppe, *La Fiaba di Tradizione Orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2006, p. 42.

³⁴ Temática apresentada no parágrafo “Ruptura da expectativa”, p. 11.

sempre acaba se casando com a princesa, superando todos os obstáculos – no nosso caso a classe social e o vínculo de sangue; os bons sempre triunfam e os maus sempre são punidos. Usei propositadamente a expressão *happy ending* no lugar de “final feliz” porque, segundo a minha interpretação, há uma subtil diferença entre as duas expressões acima, mesmo que uma seja a expressão idiomática derivada da outra.

A história de Rosa Maria, na verdade, termina sim com um final feliz. Ao longo da novela ela passa por situações que a levam a uma evolução, e, no final, termina bem consigo mesma; já o que não há para ela é o *happy ending*, entendido por mim como o desfecho que todos se esperam: a união entre a protagonista e o seu admirador. Portanto «Davam Grandes Passeios aos Domingos...», de certa forma, não pode ser considerada uma “antifiaba”³⁵, termo cunhado por Jolles³⁶ após ter notado a presença de histórias sem um final feliz³⁷.

Outro aspecto que difere totalmente da versão de Perrault para com a novela de Régio é que o conto tem as características “psicológicas” de Todorov, ou seja, no conto de fadas não há análise psicológica: tudo acontece porque tem que acontecer. A ação é importante em si mesma, e não quer representar uma marca de caráter do personagem³⁸. Em Régio, d’outro canto, as personagens estão repletas de psicologia. De facto, *Presença*, revista dirigida por Régio, entre outros escritores, defendia a predominância do individual sobre o coletivo, do psicológico sobre o social e da intuição sobre a razão³⁹, características que podemos encontrar na personagem de Rosa Maria depois da sua

³⁵ Não há, em português, palavra equivalente para tal expressão; contudo, o conceito é o de uma história que representa o contrario de um conto de fadas. “Fiaba”, de fato, quer dizer “conto de fadas” em italiano.

³⁶ André Jolles (1874 – 1946) foi um linguista e historiador da arte neerlandês. Jolles, André, *Forme Semplici*. Lipsia, Max Niemeyer. s.n.t., tradução italiana 1990, (1930).

³⁷ Gatto, Giuseppe, *La Fiaba di Tradizione Orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2006, p. 49.

³⁸ *Idem*, p. 48.

³⁹ Cfr. *Presença – Folha de Arte e Critica*. Coimbra. (1927 – 1940).

transformação, da qual trataremos a seguir. A esse propósito é importante assinalar outro aspecto em que novela e conto diferem: no conto, Cinderela podia contar com a ajuda dos animaizinhos da floresta que povoavam sua casa; ela nunca se encontrava totalmente sozinha quando tinha que resolver seus problemas. Em Régio, pelo contrário, não existe essa equivalência de personagens: Rosa Maria é e está totalmente só. A este fator acredito que esteja relacionado o fato que o autor construiu a sua ficção baseando-se também numa análise que abordava a problemática das relações humanas e da solidão do indivíduo, procedendo ao mesmo tempo a uma autoanálise.

Em relação ao «*Era uma vez...*», de fato nos contos de fadas se apresentam fórmulas iniciais e finais, que têm como função delimitar o tempo, ou seja, abrir e fechar o espaço temporal da narração. Contudo, essa fórmula de abertura fixa ocorre na literatura para crianças, e «*Davam Grandes Passeios aos Domingos...*» não se encaixa neste gênero.

4. O Complexo de Cinderela

O conto de fadas de Cinderela nos mostra o desejo do príncipe e da jovem de encontrar, respectivamente, a mulher e o homem dos próprios sonhos com quem casar e passar o resto da vida, e é realmente isso que acontece na história de Perrault. Geralmente o conto de fadas tem um leitmotiv recorrente: uma jovem donzela, vítima de um agressor, salva por um herói – geralmente um príncipe ou um homem de família rica – que, no final, se casa com ela. Na versão de Perrault a protagonista suporta os maus-tratos sem se revoltar, pois «a pesar de tudo, Cinderela sonhava que um belo dia a felicidade teria chegado»⁴⁰. Cinderela estava certa de que algum dia alguém iria salvá-la da situação em que se encontrava, logo, as dificuldades pelas quais passava valiam à pena – ou, para os mais positivos, o que o futuro lhe reservava valia à espera.

⁴⁰ Perrault, Charles, *Tutte le Fiabe*. Roma: Donzelli, 2016.

Até o capítulo IV Rosa Maria vive sob o “Complexo de Cinderela” – também conhecido por “Síndrome de Cinderela” – citado pela primeira vez em 1981 pela escritora norte-americana Colette Dowling⁴¹, que se conceitua como um conjunto de desejos e atitudes distorcidas que se iniciam na infância, na crença da menina de que sempre haverá uma outra pessoa mais forte para protegê-la. Assim como Cinderela, as mulheres esperam por algo ou alguém externo – neste caso, o famoso *príncipe encantado* – que venha transformar suas vidas e salvá-las, como se a sociedade tivesse enraizado a visão de que as mesmas mulheres não fossem capazes de salvarem a si próprias. Cassepp-Borges (2007) e Bastos, Borda, Lustosa e Correa (2005)⁴² referem-se ao “Complexo de Cinderela” como um desejo inconsciente por parte da mulher de se manter dependente de alguém, sem procurar melhorar as suas competências criativas e intelectuais⁴³, acabando por se limitar a ficar aos cuidados do marido. Ao longo dos anos, essa visão levaria ao estabelecer-se de um conflito entre o profundo desejo de independência e o desejo de salvação.

Em relação ao complexo objeto desse parágrafo, verificam-se vários elementos comuns, a começar pela crença no amor à primeira vista – e, logo, para a vida toda –; o trecho seguinte, presente em *Cinderela*, reflete este aspeto: «No baile, o príncipe tão-logo a viu e a convidou para dançar. Cinderela e o príncipe dançaram e dançaram a noite inteira. Conversaram e riram como duas almas gêmeas e logo se perceberam feitos um para o

⁴¹ Dowling, Colette, *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*. Pocket Books Nonfiction. S.n.t.: Simon & Schuster, (1981).

⁴² Cassepp-Borges, Vicente, «Identificação dos adolescentes de hoje com a personalidade de cinderela. Identification of today's adolescents with the cinderella personage». PEPSIC, Periódicos Eletrônicos em Psicologia [online]. Boletim de Psicologia v. 57 n.º 127 (2006). Acedido a 5 de agosto de 2019 em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432007000200009.

⁴³ Foram citados trechos da novela de Régio, que testemunham essa afirmação, ainda quando falamos sobre o enaltecimento dos valores patriarcais, p. 3.

outro»⁴⁴. Um segundo elemento poderia ser a preferência pela iniciativa masculina, como quando Rosa Maria espera que seja o primo a ir à sua procura na festa de Carnaval, e não vice-versa. Ainda, cabe destacar a importância dada à aparência e à situação financeira dos homens.⁴⁵

Rosa Maria, nesta mesma lógica, confia a própria esperança de ser socorrida e salva a Fernando, sem nem sequer pensar em podê-lo fazer por si só. Os trechos em seguida testemunham os comportamentos citados acima: «Rosa Maria [...] muitas vezes sonhara com o príncipe encantado que a viesse arrancar a essa monotonia de vida»⁴⁶; «[Rosa Maria sobre Fernando] “Quando virá ele?” Pensava tristemente Rosa Maria. “Será possível que não venha buscar-me? Onde estará [...] esse idiota?”»⁴⁷, «[...] a si mesma perguntava muitas vezes de que lhe serviria viver sem saber para que, para quem. Pois não haveria nada, mais nada, para refazer a felicidade duma criatura humana?»⁴⁸; enfim

Sou uma pobretaina, uma velha... não tenho nenhuma beleza particular. E não passo da professorazita de piano e labores; a parente pobre! Não quererá uma prima sem vintém, cinco anos mais velha... mas suponhamos que sim! Que vem a casar comigo. Não se arrependerá depois? Não me achará uma criatura vulgar, que é o que sou?⁴⁹.

O Complexo de Cinderela não é próprio duma determinada época, como por exemplo a da revisitação de Perrault, pelo contrário: se configura num padrão de comportamento que se apresenta em diversos lugares e épocas distantes umas das outras.

⁴⁴ Perrault, Charles, *Tutte le Fiabe*. Roma: Donzelli, 2016.

⁴⁵ Batista Alves e Zandonadi, Silviana e Antônio, «A mulher moderna e o complexo de cinderela». Revista Farol, Faculdade de Rolim de Moura [ISSN Eletrônico: 2525-5908]. Volume 3, Nº 3, p. 126-141, mar./2017. Disponível em: www.revistafarol.com.br/index.php/farol/article/view/45/66

⁴⁶ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 39.

⁴⁷ *Idem*, p. 61.

⁴⁸ *Idem*, p. 63.

⁴⁹ *Idem*, p. 67.

De facto, mesmo com as mudanças da e na sociedade, essa síndrome ainda existe, e à vista desarmada.

Esse aspeto está enraizado na cultura de várias sociedades por consequência da desigualdade de oportunidades no que concerne ao género. O complexo em questão leva mulheres que muitas vezes poderiam ultrapassar grandes desafios a limitarem-se à dependência psicológica e financeira do marido, por lhes ser desde sempre transmitida a ideia do sexo frágil que precisa de cuidado constante, o que as faz acreditar que haverá sempre quem as proteja⁵⁰.

5.A rutura da expectativa

Os últimos parágrafos do penúltimo capítulo da novela parecem levar a história ao seu momento clímax, momento que o leitor (e Rosa Maria) vem esperando desde o começo: a aproximação entre a protagonista e seu primo Nando, finalmente. Se esses últimos parágrafos levam a tensão da expectativa ao seu ápice, o último parágrafo a leva a uma espécie de queda livre, onde o resultado será a sua mais absoluta destruição, revelando ainda ao leitor a verdadeira intenção do “príncipe impostor”: uma sedução de caráter meramente carnal.

Rosa Maria nutria pelo primo um sentimento que julgava secretamente correspondido, mas Fernando a procura bêbado e, ao invés de declarar o seu suposto amor pela prima, tenta assediá-la sexualmente «[...] ele agarrou-a pela cinta [...], a sua boca mergulhou [...] nesse colo de estatua, enquanto as suas mãos [...], ousando cada vez mais, lhe amarrotavam o lindo vestido azul pálido»⁵¹. É provável que, por alguns segundos, o leitor permaneça num estado de confusão pelo choque infligido por essas últimas linhas do capítulo (ou, pelo menos, é o que me

⁵⁰ Cfr. Bastos, D.F., Borda, M.C.S., Lustosa, M.A., & Correa, G., «A Mulher e o Complexo de Cinderela». [Publicação em linha]. Acedido a 30 de julho de 2019 em http://www.cepsi.psc.br/artigos/texto_artigos_complexo_cinderela.htm

⁵¹ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 66.

aconteceu), que levam a história a tomar um rumo totalmente diferente do que ele já dava por garantido que iria ser. Acredito que um dos objetivos de Régio, para com essa espécie de rutura, seja a desestabilização do leitor, quase como se quisesse dar-lhe uma lição para que deixe de ser tão inocente na leitura de possíveis histórias de amor.

Após a agressão, «Rosa Maria repeliu-o [Fernando], fincando-lhe raivosamente as mãos nos ombros, e fugiu sem pensar em apanhar a bela capa de tia Vitória, com reflexos marmoreados»⁵². Em Perrault, a perda do sapatinho de cristal – peça que, como vimos, aqui está representada pela capa – foi essencial para o reencontro de Cinderela com o seu príncipe; em Régio, a capa de Rosa Maria não volta a ser mencionada e, curiosamente, é a partir do momento em que a protagonista a deixa cair que a história toma um rumo totalmente diferente em relação ao do conto de fadas; não se encontrarão mais semelhanças entre os dois textos. O desfecho desse penúltimo capítulo e a perda da capa parecem marcar definitivamente a desvinculação do paralelismo entre a versão de Charles Perrault e a novela de José Régio.

Um detalhe que ressaltou aos meus olhos, a propósito do tema da violação feminina, foi um quadro que o mesmo Régio pintou. *A mulher violada*, título da obra, segundo Isabel Vaz Ponce de Leão é um dos desenhos mais dramáticos do artista:

Dele exala a tensão de quem pretende repelir o agressor. O cabelo ainda caído sobre a fronte só aparentemente esconde o olhar de ódio e de repulsa, face à vilania. A força do desenho está, também, na agressividade cromática que se prende com a dor de uma não aceitação⁵³.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Vaz Ponce de Leão, Isabel, «A conflitualidade amorosa nos desenhos de Régio». Centro de Estudos Regianos, n.º 10-11, Vila do Conde, dez., 2002, p. 104.

Ao meu ver essa descrição parece encaixar-se perfeitamente na descrição dos sentimentos de Rosa Maria após o episódio do assédio.

6. Capítulo V: evolução da personagem e desmistificação do “Complexo de Cinderela”

O choque que Rosa Maria sofre pela tentativa de moléstia sexual por parte de Fernando desencadeia nela, a meu ver, um processo de transformação que a levará a uma evolução da personagem, essencial para que ela possa enfrentar e sobreviver à sociedade na qual se encontra. Há um trecho na novela que pode ser tomado como testemunha da descrição do seu processo de transformação:

Rosa Maria esteve doente cerca de um mês [...]. Tia Alice abandonou-lha, [...] como usurpação dos cuidados a ela própria devidos. [...], até que [Rosa Maria] houve por bem erguer-se. Emagrecera e envelhecera que parecia outra. Só um poeta a poderia achar ainda bonita. [...] uma expressão dura e fria, que dantes não era sua. [...] Durante os vinte e tantos dias da sua doença, Rosa Maria sofreu, viveu, refletiu muito. A princípio, no semidelfrio da febre, quis suicidar-se [...]. Por esse tempo o mundo parecia-lhe um pesadelo; a sua vida uma ruína sem sentido, [...] uma melancolia negra⁵⁴.

O texto de Régio oferece vários trechos que testemunham a mudança da protagonista, como o diálogo entre a tia e a sobrinha «[...] aquela rapariga [Rosa Maria] falava como uma mulher!»⁵⁵, ou «Tu estás mudada, Rosa Maria! [...], pois estou, tia Alice. [...] O que eu era, ainda há pouco, era só demasiado ingênuua... além de ter lido muitas novelas»⁵⁶; ou em «Por esse tempo, ainda não dera conta Rosa Maria de qualidades próprias que depois se lhe

⁵⁴ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 70.

⁵⁵ *Idem*, p. 76.

⁵⁶ *Idem*, p. 75.

havam de aprofundar [...], ainda então havia nela muita puerilidade, muita ingenuidade, muita leviandade»⁵⁷.

Como afirma Maria D'Ascensão⁵⁸, o episódio do assédio constitui o motor de uma aparente transformação na protagonista, que clarificará o seu crescimento na sociedade que a acolhera. Em «Pobre rapariga cega...? [...] tive uma pequena experiência que me abriu os olhos»⁵⁹, podemos notar uma subtil confissão por parte da protagonista, por meio metafórico, onde admite que antes estava cega, mas que agora enxergava. Talvez não seja um acaso que a jovem mulher tenha escolhido em chamar o dia da festa de Carnaval de “dia memorável”, tendo sido ele o dia em que sua evolução começou e em que ela se despiu da sua ingenuidade.

Além da mentalidade estereotipada da sociedade da época, desempenham um papel fundamental as novelas que Rosa Maria lia – «[...] lia romances a si e a mãe. Eram romances e novelas da estante que lhes deixara o extinto, [...] Camilo, Júlio Dinis, Victor Hugo e Balzac»⁶⁰ – levando-a a se refugiar na sua bolha de inocência e ingenuidade. Com isso não quero de maneira alguma afirmar que as novelas tenham ou possam ter influenciado de maneira negativa a nossa Rosa Maria; o que quero dizer é que a protagonista talvez ainda não tivesse aprendido a interpretá-las passando-as por um filtro de “realidade”. Após o período de enfermidade – que vemos como o início do seu processo de transformação – Rosa Maria recomeça a ler as novelas, mas tendo ela já aprendido a dominar a diferença entre o mundo real

⁵⁷ *Idem*, p. 38.

⁵⁸ D'Ascensão, Maria J. M., «O Universo Feminino em Histórias de Mulheres de José Régio» [conference paper]. (2012). Comunicação apresentada no dia 11 de junho de 2012, no “I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea” (11 a 12 de junho de 2012), organizado pela Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Portalegre. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/14284/1/B_%202012_junho_ES_EIPP_O_Universo_Feminino_em_Historias_de_Mulheres.pdf

⁵⁹ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 75.

⁶⁰ *Idem*, p. 40.

e o mundo imaginário das histórias que lê, aplicando à sua leitura o filtro adequado. Testemunha essa afirmação o trecho

Já na convalescência, recomeçou a ler novelas [...], e como nunca reconhecera tão bem a profundidade de certas observações, [...] a justeza de certas análises, – nunca a leitura lhe dera assim um prazer ao mesmo tempo intenso e subtil. [...] Rosa Maria sabia agora reconhecer um livro sincero e verdadeiro. Mas até os mais ingênuos continuavam a interessá-la: era como se brincasse entre crianças, [...] procurava aconchegar-se nesses mundos imaginários contra a realidade agreste⁶¹.

Após o pedido de desculpas por parte do primo o leitor pode perceber que Rosa Maria não guarda nenhum rancor pelo “malfeitor”, pelo contrário; a jovem o perdoa e pensa que a experiência que vivenciou lhe serviu de lição para que ela pudesse enfim começar a sua mudança interior:

[Rosa Maria] teve a força de sorrir [...]. O amor pelo primo não passara de uma ilusão. Todavia, este breve encontro bastara [...] para ela compreender como essa ilusão pudera ser uma grande realidade! E o que mais a desesperava nas noites de insônia [...] era ver como tinha em si grandes forças vivas, uma rara capacidade de amar, de se dar, de viver, e estupidamente lhe não permitia a vida expandi-las⁶².

No início da história, Rosa Maria se apresenta como uma garota ingênua, sonhadora e humilde⁶³. Cabe-nos destacar o uso palavra *humilde* pelo que o mesmo Régio afirma a respeito, sobre a “humildade intelectual”:

⁶¹ *Idem*, p. 73.

⁶² *Idem*, p. 71.

⁶³ D’Ascensão, Maria J. M., *A Construção da Personagem Feminina em Histórias de Mulheres de José Régio*. Caleidoscópio. Lisboa: Casal de Cambra, 2007.

Convém acentuar que falo da humildade como virtude. Ora a timidez, a fraqueza [...], a hesitação [...]. Confundir a humildade com essas deficiências de caractere não passa duma confusão [...]. A que chamaremos, então, humildade intelectual? Àquela virtude, considerada não já como do coração, mas sim da razão, pela qual cada um de nós verá quer os limites da natureza humana em geral quer os da natureza individual própria. Sobre o reconhecer humildemente as imperfeições comuns da natureza humana e as do próprio ser humano individualizado [...] leva a ser forte contra as suas fraquezas e ousado ante o gênero humano inteiro⁶⁴.

Com isso, o que gostaria de dizer é que talvez possa ter sido a “humildade intelectual” de Rosa Maria – após sua transformação – que lhe permitiu perdoar o primo e seguir em frente.

Enfim, perto do final da história o narrador afirma que «[...] uma lucidez nova despontava nela, uma inteligência dos fatos, dos seres, de tudo, que nunca, até então, possuía [...]»⁶⁵;

Rosa Maria ergueu-se com um pequeno gesto aflito para arrancar a gola afogada no pescoço. Atravessou de golpe o corredor, fechou sobre si a porta do quarto, abriu a janela para respirar o ar com avidez. [...] Só estava um pouco assustada por ainda se ver sujeita àqueles acessos. Dominá-los-ia, porém⁶⁶.

Esses trechos retirados do texto podem funcionar como testemunha do completamento e do resultado do processo de transformação de Rosa Maria; «Dominá-los-ia, porém» prenuncia o começo d’uma nova personagem.

⁶⁴ Régio, José, «Ao mesmo crítico, sobre a «humildade intelectual»», Colaboração de José Régio em publicações periódicas - «Cartas do Nosso Tempo» carta V, publicadas na Seara Nova (cont.). Centro de Estudos Regianos, n.º3, Vila do Conde, Dez., 1998, p. 19.

⁶⁵ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 72.

⁶⁶ *Idem*, p. 78.

A conduta da protagonista no final, como afirma Maria D'Ascensão⁶⁷, resulta ser individual e isolada, que faz exceção e que contraria o estereótipo vigente, visado num coletivo social frívolo e vazio, dominado pela aparência e pelo mundanismo. Rosa Maria passa a ter um comportamento feminino autêntico, desinteressando-se totalmente do modelo feminino típico que a sociedade esperava duma mulher – modelo pelo qual a protagonista certas vezes foi atraída:

Rosa Maria [durante o assalto] descobria em si dons de mundanismo ignorados: mexia-se com à-vontade, tinha sorrisos que sabia fins a propósito, dominava perfeitamente o que dizia, e pisava com a graça exigida pelo seu lindo vestido azul [...], sempre suspeitara que poderia dar uma perfeita senhora da sociedade! Até o que nos livros se diz uma grande dama. Já o pensava quando tinha dezasseis anos, e lia, nos romances, a descrição de bailes e galantearias aristocráticas⁶⁸.

A intencionalidade do autor, com a sua coletânea dedicada às mulheres, é a de celebrar e elogiar a mulher portuguesa da década de trinta e quarenta, época em que ela estava relegada ao papel de dona de casa e mãe destinada à educação dos filhos. Contudo, como afirma ainda Maria D'Ascensão, *Histórias de Mulheres* não traduz um simples levantamento frio e plural de personagens femininas, em diferentes diegeses; representa sim a admiração do seu papel, mas, sobretudo, representa a denúncia do brilhantismo e da genialidade apagada na e pela sociedade. Assim, ao valorizar a personagem feminina, indicia-se o objetivo de José Régio de valorizar o referente desta personagem na circunstância de uma

⁶⁷ D'Ascensão, Maria J. M., «O Universo Feminino em Histórias de Mulheres de José Régio» [conference paper]. (2012). Comunicação apresentada no dia 11 de junho de 2012, no “I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea” (11 a 12 de junho de 2012), organizado pela Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Portalegre. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/14284/1/B_%202012_junho_ES_EIPP_O_Universo_Feminino_em_Historias_de_Mulheres.pdf

⁶⁸ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 55.

época e de uma sociedade minadas pelo machismo e pela intolerância perante condutas femininas de individualidade e independência. Conquanto aparentemente Rosa Maria não represente uma forma clara de desafio e insubordinação perante uma sociedade machista e patriarcal, indiretamente assim o transmite: na sua rotina profissional (professora de labores e piano) e no estado civil de solteira, negando a posição da mulher submissa a um destino passivo e pacífico⁶⁹.

Enfim, concluo o discurso sobre a evolução da personagem com as palavras de Paula Lima sobre os protagonistas das histórias de José Régio:

A inteligência não deve ser sentida como pura racionalidade, mas como capacidade de sentir com a razão ou de raciocinar servindo-se da emoção. Os protagonistas mostram essa inteligência, [...] se auto analisam, se auto elaboram, o que implica a captação (e a transformação) da emoção pela razão⁷⁰.

7. A Cidade Regiana: Portalegre como espaço da ação

Assim como Perrault adaptou a história que estava contando – ou seja, *Cinderela* – ao seu ambiente cultural e social, Régio fez o mesmo com Portalegre⁷¹.

⁶⁹ D'Ascensão, Maria J. M., «Duas Personagens Femininas de Histórias de Mulheres de José Régio» [conference paper]. (2010). Comunicação apresentada no dia 11 de junho de 2012, no “I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea” (11 a 12 de junho de 2012), organizado pela Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Portalegre. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/14285/1/A_2010_abril_CASTE_LO_PORTALEGRE_Duas_Personagens_Historias_Mulheres.pdf

⁷⁰ Lima, Paula, «Doutrina e Teoria Literária na Obra Romanesca de Régio», *Artigos*. Centro de Estudos Regianos, n. º4-5, Vila do Conde: junho-dezembro, 1999, p. 133.

⁷¹ Embora muitas histórias de Perrault sejam transcrições de histórias tradicionais retiradas do trabalho de Giambattista Basile, o escritor francês não se propôs apenas “relatar” essas histórias, mas enriqueceu a tela tradicional com suas próprias intuições criativas. Logo, encontramos nos seus contos de fadas lugares típicos da França da sua época.

A presença de José Régio no Alto Alentejo durante mais de trinta anos influenciou de modo decisivo a sua vida. Segundo António Ventura «[para Régio] a integração revelou-se lenta, dolorosa, mas por isso mesmo mais sentida e profunda, ou pelo contrário, resultou de uma descoberta súbita, espontânea? Talvez as duas hipóteses não se excluam e sejam complementares»⁷².

Encontramos o espaço da ação de «Davam Grandes Passeios aos Domingos...», Portalegre, logo no *incipit* da novela, como frase de abertura: «O comboio parara finalmente na estação de Portalegre»⁷³. A partir da vivência de Rosa Maria na cidade, Régio descreve a sua própria experiência de confronto com o meio portalegrense, pleno de hipocrisia, personificando-se na protagonista para contar do ambiente que marcou sua vida através dos olhos duma sua criação. Assim como Régio, a jovem protagonista logo se sente inadequada no seu novo ambiente e custa-lhe adaptar-se. É assim que os portalegrenses são descritos pelo narrador: «Ora em Portalegre, não abundavam filósofos, moralistas ou psicólogos. Só abundava quem, por vacuidade interior e ausência de qualquer ocupação seria, continuamente vasculhasse na vida alheia»⁷⁴, ou também

Sobre esses penhascos havia uma cruz, [...] muita da gente ali reunida, naquela casa cheia de luz por trás dela, se dizia religiosa; se mostrava pontualíssima em frequentar os sacramentos e as cerimónias; verberava indignadamente a malvadeza dos ateus, e nunca, em verdade, alçara os olhos àquele céu estrelado, ou meditara o sentido daquela cruz em que morrera o seu Deus [...]»⁷⁵.

De facto, Régio chega a afirmar que «Portalegre tem arredores admiráveis, embora a cidade seja puro atraso», «frescura de

⁷² Ventura, António, «Rumo ao Sul: Régio e(m) Portalegre », *Artigos*. Centro de Estudos Regionais, n.º3, Vila do Conde, dez., 1998, p. 74.

⁷³ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 25.

⁷⁴ *Idem*, p. 33.

⁷⁵ *Idem*, p. 63.

pensamento e sentimento que têm estes miúdos», «a qualidade miserável do teatro e do cinema, as leituras reduzidas a meia dúzia de escritores»⁷⁶.

Segundo Giorgio De Marchis, em relação à representação da perceção do espaço urbano na obra de José Régio, na dialética *interior vs. exterior*⁷⁷, que caracteriza a definição de Cidade Regiana, a visão externa coincide sempre com uma imagem apaziguadora e conciliadora do espaço urbano. É o que acontece por exemplo com a visão de Portalegre possível desde a casa de D. Alice Caldeira: «Com um belo jardim em socacos de onde aprazia olhar a cidade em baixo, dominada pelos perfis da Sé, das Torres, da Casa Amarela, e trambolhando ou escorrendo desde os ciprestes da Boavista aos eucaliptos do Bonfim o seu apertado casario velho e branco»⁷⁸ porque é na contemplação noturna desta cidade alentejana que Rosa Maria vai procurar calma e sossego, depois da dura discussão com Lá-Lá. Este, entre outros exemplos, confirma que a cidade que a protagonista da ficção regiana vê *desde longe* é sempre um lugar belo e seguro, que consegue transmitir uma sensação de tranquilidade ao observador. É assim que o aspeto da Cidade Regiana muda completamente, tornando o que de longe parecia uma idílica visão num lugar desassossegador, labiríntico.

Contudo, no interior dos muros da Cidade não faltam ilhas seguras onde é possível refugiar-se. Trata-se de espaços fechados que interrompem a continuidade do espaço urbano e suspendem momentaneamente a perseguição sofrida pelas criaturas regianas. No caso de «Davam Grandes Passeios aos Domingos...», a dita ilha segura de Rosa Maria é seu quarto, onde ela se refugia quando precisa se acalmar e, principalmente, onde se realiza o

⁷⁶ Cfr. Sousa, Martim, «A Richmond de Régio é Portalegre: a descrição e o espaço na sintagmática diegética de Davam grandes passeios aos domingos». *Millenium* [publicação em linha]. Nº 8 (1997). Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/70643252.pdf>

⁷⁷ De Marchis, Giorgio, «O Poeta no seu Labirinto», *Artigos*. Centro de Estudos Regianos, n.º 10-11, Vila do Conde: junho-dezembro, 2002, pp. 91-98.

⁷⁸ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 61.

seu processo de transformação. Podemos encontrar exemplos que dão prova do seu quarto como refúgio, e da influência da paisagem alentejana em «Rosa Maria ergueu-se com um pequeno gesto aflito [...]. Atravessou de golpe o corredor, fechou sobre si a porta do quarto, abriu a janela para respirar o ar com avidez»⁷⁹ e em «Mas chorar porquê? Chorar... [...] chorar por tudo e por nada. Através desse véu de lagrimas via a imensidão do céu e a amplidão da paisagem»⁸⁰. Um aspeto interessante é que a Cinderela de Perrault também se abrigava em seu quarto quando precisava de um lugar que pudesse fazê-la sentir segura: «Seu refúgio era o quarto no sótão da sua própria casa»⁸¹ e «Muito triste, Cinderela foi para seu quarto no sótão e ficou à janela, olhando para o Castelo na colina»⁸².

Enfim, como afirma António Ventura⁸³, a cidade está indelevelmente associada à José Régio e vice-versa. Mas foi nos anos quarenta que essa identificação se tornou irreversível, foi no momento de identificação plena, de assunção do seu estatuto de portalegrense por adoção.

Além de compartilharem a cidade de Portalegre, há outros fatores que acomunam Régio e Rosa Maria. Um deles é a relação entre seus nomes próprios. O primeiro nome da protagonista, ou seja, Rosa, pode estar relacionado ao nome de Ródope – uma das versões mais antigas de *Cinderela* – que significa rosto de rosa. Ainda, pode estar relacionado também à flor com espinhos, onde o processo de transformação da protagonista poderia ser visto como uma metáfora do processo de transformação da flor da que leva o nome: à medida que ela vai crescendo, vão nascendo seus espinhos, remetendo à uma figura bela e indisciplinável, como é de fato a protagonista. O segundo nome da protagonista, Maria, é também o segundo do autor, cujo nome completo é José Maria

⁷⁹ *Idem*, p. 78.

⁸⁰ *Idem*, p. 77.

⁸¹ Perrault, Charles, *Cinderela ou o sapatinho de cristal*. In: Charles Perrault, *Contos de Perrault*. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1994.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ventura, António, «Rumo ao Sul: Régio e(m) Portalegre », *Artigos*. Centro de Estudos Regianos, n.º3, Vila do Conde, dez., 1998, p. 74.

dos Reis Pereira, e poderia também estar ligado à simbologia do nome sacro de Maria, relacionando Rosa Maria à uma mártir⁸⁴. A esse propósito, Maria D'Ascensão afirma que «a protagonista é alvo de uma monstruosificação corporal: quando o protagonista sofre psicologicamente ou passa por um processo doloroso de crescimento interior, experimenta uma transformação física. A física progride a par da evolução do sofrimento, do martírio: a redenção psicológica e emotiva concretiza-se no feio corporal: «Emagrecera e envelhecera que parecia outra, [...] uma força que rivaliza com a sua delicadeza; um apontamento de liberdade, de independência, de insubmissão»⁸⁵. Vale lembrar que o nome *Cinderela* também tem a sua etimologia: que vem das cinzas.

Enfim, como afirma Eunice Ribeiro «[...] qualquer leitor de Régio descobre sem dificuldade na sua literatura o recurso sistemático a procedimentos reiterativos, a estruturas linguísticas e narrativas labirínticas e auto-citacionais, transformando a obra regiana num gigantesco macro-texto»⁸⁶.

Conclusão

As reticências do título deixam em aberto o final, que não se resolve no tão esperado “... e viveram felizes para sempre” dos contos de fadas. Contudo, isso não quer dizer que a história não acabe bem; muito pelo contrário.

⁸⁴ O fato do martírio é mencionado em «Sobre esses penhascos havia uma cruz, [...] esse imortal símbolo do martírio. [...]». Em Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos...* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 73.

⁸⁵ D'Ascensão, Maria J. M., «Duas Personagens Femininas de Histórias de Mulheres de José Régio» [conference paper]. (2010). Comunicação apresentada no dia 11 de junho de 2012, no “I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea” (11 a 12 de junho de 2012), organizado pela Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Portalegre. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/14285/1/A_2010_abril_CASTELO_PORTALEGRE_Duas_Personagens_Historias_Mulheres.pdf

⁸⁶ Cfr. Ribeiro, Eunice, «José Régio: ironia, caricatura e silêncio», *Artigos*. Centro de Estudos Regianos, n.º 8-9, Vila do Conde, junho-dezembro, 2001.

Régio rompe com o *happy ending*, uma das peças fundamentais do “esqueleto invariável”, como diria Italo Calvino⁸⁷, do conto de fadas. Quando afirmo que o autor rompe com a expectativa do *happy ending*, não quero dizer que isso comporte necessariamente uma quebra da estrutura. Se considerarmos as diferentes linhas de investigação do conto de fadas, como por exemplo a do estudo das variações que os temas das histórias sofrem quando passam de uma cultura à outra – ou de uma época à outra dentro do mesmo espaço cultural – ou ainda, a da reelaboração de uma história sob um diverso ponto de vista, podemos ter a certeza que Régio nunca saiu desses parâmetros. As diferentes versões e reelaborações duma história são objeto de especial atenção, pois exprimem os valores nos quais a comunidade se identifica; no nosso caso, é o autor a associar certos comportamentos ao ambiente portalegrense.

A disforia de Rosa Maria para com Portalegre e os seus habitantes termina com a sua resignação, ou melhor dizendo, com a sua aceitação. A conclusão à qual chega a nossa protagonista, afirmando que um dia poderá ensinar as primeiras letras aos filhos de Lá-Lá ou passear com o filho de Nando, funciona como símbolo da adesão a Portalegre, ao seu espaço e aos seus habitantes; enfim à dinâmica da cidade. As vicissitudes e dificuldades pelas quais passa Rosa Maria ajudam-na a fortalecer a sua individualidade e são imprescindíveis para o desencadeamento da sua transformação. Se nada do que aconteceu lhe tivesse acontecido, quem sabe Rosa Maria nunca teria desabrochado, ou quem sabe teria se casado com o primeiro “Zeca Laranjo”⁸⁸ que lhe tivesse aparecido. Ora, não é porque a jovem protagonista não terminou com o “príncipe encantado” ao seu lado que o final da novela deixa de ser um final feliz, pelo contrário.

⁸⁷ Cfr. Gatto, Giuseppe, *La Fiaba di Tradizione Orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2006.

⁸⁸ Cfr. Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos ...* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

Segundo Husson⁸⁹, Cinderela representa a luz, momentaneamente eclipsada, que recupera seu esplendor ao se casar com o príncipe, que é o sol da manhã. Rosa Maria recupera seu esplendor por si mesma e a moral da sua novela está precisamente nisto, nesta desmistificação do «... *e viveram felizes para sempre*», no plural. O plural não é necessário; Rosa Maria poderá viver *feliz para sempre* «indo ao cinema de vez em quando para ver aventuras, [...] lendo uma ou outra novela» e pensando nos «Belos passeios que tem Portalegre, para dar aos domingos...!»⁹⁰.

⁸⁹ Hyacinthe Husson foi um folclorista francês ativo na segunda metade do século XIX.

⁹⁰ Régio, José, *Davam Grandes Passeios aos Domingos.....* Obra Completa. Contos e novelas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 78.

A evolução da auto-interpretação: o dossier genético da *Introdução a uma obra*

Enrico Martines
Università di Parma
Centro de Estudos Regianos

O importante estudo autocrítico que, a partir da segunda edição, acompanha a publicação dos *Poemas de Deus e do Diabo* é em absoluto a obra a que José Régio dedicou mais trabalho ao longo da sua carreira literária, desde a primeira redação de 1943 – precedida por um intenso esforço de elaboração – até à 7.^a edição, publicada no ano em que o escritor veio a falecer, passando por uma série de alterações – ora a nível de refundição completa ou parcial, ora a nível de simples correções pontuais – que o autor sentiu a necessidade de aplicar às sucessivas publicações do seu livro, na tentativa de tornar sempre mais completo e elucidativo o seu ensaio de auto-interpretação.

A riqueza e a complexidade do material genético relativo a este texto fundamental para a interpretação da obra regiana, justificam a elaboração duma edição genética eletrónica do dossiê genético integral do importante ensaio¹. Um trabalho ecdótico que permite visualizar no navegador da internet o desenvolvimento do texto, quer a nível dos pormenores do seu polimento estilístico, quer no plano mais amplo da evolução dos temas tratados.

Com efeito, a génese da *Introdução a uma obra* pode ser reconstruída analisando o material conservado em dois espólios: além do acervo documental pertencente à Câmara Municipal de Vila do Conde (sigla: Esp. JR) – em que o ensaio aparece em dez dos dezassete testemunhos que compõem o dossier relativo aos

¹ A edição está a ser realizada segundo o modelo apresentado no meu artigo «Apresentação do Projeto REGE (Régio Edição Genética Eletrónica)», *Estudos Regianos*, n.º 27, CER, Vila do Conde, 2020, pp. 15-24.

Poemas de Deus e do Diabo – é do maior interesse a consulta dos manuscritos que integram a rica coleção reunida por Alberto de Serpa, conservada na Biblioteca Pública Municipal do Porto (sigla: M-SER). Aos testemunhos do espólio de Vila do Conde fora já atribuída, na fase da catalogação, uma sigla identificativa (uma letra maiúscula) dentro dos dossiers de cada obra regional; por conseguinte, para identificar os testemunhos da coleção de Alberto de Serpa no percurso genético da *Introdução*, utilizamos letras minúsculas acompanhadas, quando necessário, por números. Na imagem seguinte vemos a lista completa dos documentos por ordem cronológica e a sua ligação às várias edições dos *Poemas de Deus e do Diabo*.

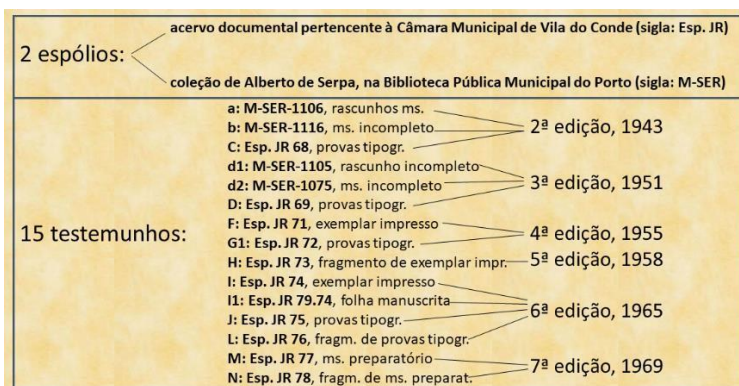


Figura 1. Lista dos testemunhos

O objetivo do presente artigo é analisar e comentar o desenvolvimento dos temas tratados no ensaio, ao longo do extenso e constante processo de revisão que traduziu o relevante esforço de auto-interpretação levado a cabo por José Régio entre 1943 e 1969.

A evolução do texto ensaístico que acompanha os *Poemas de Deus e do Diabo* resume-se, em termos quantitativos, na diferença entre o número de linhas preenchidas, na referida edição genética eletrónica, pela transcrição da segunda edição (489) e o espaço ocupado pela transcrição da sétima edição (929, quase o dobro). De facto, depois da primeira edição publicada em

1925, a partir da segunda o autor decidiu acompanhar os poemas por um *Posfácio*, subtintulado *Um trecho das minhas «Memórias Críticas»*.

1. A fase pré-textual

Os primeiros esboços deste texto são documentados no testemunho M-SER-1106 da coleção de Alberto de Serpa (**a**). Uma primeira versão (**a1**), incompleta e muito trabalhada, apresenta um texto que abarca cerca do 94% do texto publicado na segunda edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* (linhas 1-460 da nossa transcrição dessa edição, que ocupa 489 linhas), mostrando, em relação a este, significativas lacunas e variantes (a sua transcrição ocupa apenas 271 linhas). No mesmo testemunho encontra-se uma segunda versão (**a2**), de que sobreviveram apenas oito páginas numeradas, correspondentes ao início do ensaio; esta versão incompleta (cuja transcrição ocupa 74 linhas) tem muitíssimas intervenções autorais e estende-se até à p. X do texto publicado (linhas 1-124 da nossa transcrição da segunda edição).

Entre a primeira versão e o fragmento inicial disponível da segunda redação do texto – além de correções, supressões e pequenos acrescentos – registam-se três casos significativos de expansão textual: o primeiro (linhas 19-27 da edição do Ms. prep. **a2**) refere-se às ambições literárias que o autor afirma serem ainda inconscientes na sua adolescência, declarando, afinal, que a literatura sempre lhe interessou como meio de expressão e nunca como instrumento de afirmação pessoal; no segundo caso (linhas 42-52), Régio aprofunda as razões da sua admiração por Flaubert, «profundo Artista da palavra», comparado com os escritores contemporâneos, poucos dos quais «têm uma séria noção da arte de escrever!»; finalmente, no terceiro (linhas 54-60), desdobra-se num ataque aos críticos que exigem que se escreva como se fala.

A terceira versão do texto (test. **b**) mostra pela primeira vez o título – *Um trecho das minhas «memórias críticas»* (subordinado à indicação *Posfácio* na edição publicada em 1943) – e

corresponde, com alguma variante, a mais ou menos $\frac{3}{4}$ (linhas 1-357) da nossa transcrição do ensaio contido na 2.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Além desta porção textual principal, o testemunho contém ainda um fragmento de folha (M-SER-1116.38) que mostra um segmento que se coloca mais à frente no texto do ensaio, correspondendo às linhas 466-473 da transcrição da 2.^a edição. Excetuando este fragmento, o testemunho, em que ainda figuram várias correções autógrafas, resulta falho da parte final do posfácio.

Ao cotejar o texto da terceira versão (**b**) com a porção inicial que ficou da segunda versão (**a2**), registam-se quatro importantes momentos de ampliação do seu conteúdo: no primeiro, bastante reduzido (linhas 31-35 da edição do Ms. prep. **b**), o autor acrescenta os nomes de Antero e Cesário ao de Nobre, a formar a tríade dos poetas mais amados da sua primeira juventude; no segundo, bem maior (linhas 37-64), fala dos rastos que as suas primeiras tentativas literárias deixaram nalgumas obras posteriores, para depois criticar quem julgara o volume poético *Fado* uma exceção no conjunto da sua obra e acabar reivindicando uma variedade de temas e formas, contra os críticos que se apressavam a defini-lo com rótulos limitadores; no terceiro acrescento (linhas 68-79), depois de se ter comprazido em afirmar a sua fidelidade ao texto evangélico, na sua primeira tentativa romanesca – *Maria de Magdala e Jesus de Nazareth* – Régio reafirma a sua versatilidade literária e o cultivo de todos os géneros literários, confessando ser o teatro o seu preferido; no quarto caso de ampliação textual (linhas 89-93), o autor sublinha como só a presença de uma personalidade, de uma «presença humana superior», permite a expressão eficaz, através da palavra, das «intimidades da vida», enquanto a mera habilidade retórica é por ele definida «um talento de exprimir que nada exprime».

A evolução da parte restante da versão patente no testemunho **b** (a que não é documentada na versão **a2**) só pode ser analisada comparando este texto com o presente na versão **a1** (único testemunho anterior disponível relativamente a essa parte). Deste cotejo emergem algumas importantes expansões textuais, mas também uma supressão significativa. Este é o caso de um

parágrafo presente em **a1** (linhas 42-45 da edição deste manuscrito preparatório) em que Régio tenta explicar – pelos vistos, de maneira não eficaz, na sua opinião – que, quando fala de si, fala do homem universal e eterno e chega a afirmar: «Até já tenho pensado em deixar de escrever; pelo menos, de publicar»; embora o seu fado de autor o impedisse de levar a cabo esse propósito. Provavelmente, para compensar esta supressão e expressar melhor este conceito, Régio acrescenta em **b** um trecho (linhas 152-154) em que, além de explicar a razão pela qual se sente «dolorosamente exposto» na exibição dos seus versos, afirma: «é para ir além de mim que insisto em falar de mim»; e para atenuar a impressão de excessivo subjetivismo, ele sublinha, noutro novo segmento (linhas 238-244), como os romances escritos na primeira pessoa, mesmo podendo ter um caráter confessional e autobiográfico, não permitem uma identificação plena entre o autor e a personagem; quanto à ousadia de certas suas produções literárias, Régio esclarece que, mesmo sendo indiferente a certa opinião social, o caráter e o tom das suas obras não implicam um deliberado desafio a essa opinião. De resto, as outras partes em que o autor sente a necessidade de ampliar e aprofundar o seu discurso têm a ver, naturalmente, com temas que ele considera fundamentais, como a liberdade de o criador ser versátil e múltiplo, revelando uma unidade na diversidade (linhas 142-144) e a consequente necessidade que os críticos aceitem a sua pluralidade, a liberdade e a autonomia da literatura e o seu amplo campo de ação (linhas 145-148). Tem a ver com a necessidade de proclamar a sua versatilidade a adunção de uma porção textual (linhas 278-283) em que Régio refuta a distinção nítida entre prosa e poesia estabelecida pela crítica vigente. Os críticos literários são atacados noutro parágrafo acrescentado (linhas 200-205) em que os acusa de precipitação, falta de sinceridade e boa fé, desinteresse pela cultura e espírito de propaganda mesquinha; não obstante, Régio reconhece, noutro acréscimo textual (linhas 258-263), haver bons críticos profissionais e admite que eles tenham tido algumas vezes razão nas acusações de subjetivismo que lhe dirigiram, ressaltando, porém, ser esta apenas uma faceta da sua variada personalidade

e corrigindo a tendência dos seus censores para confundir o subjetivismo com a pura imaginação psicológica. Uma preocupação fundamental que o autor tem no seu escrito de auto-interpretação é tentar falar de si com um certo grau de objetividade: este é o tema do parágrafo inserido entre parênteses (linhas 271-274) e também da frase (linhas 313-315) em que Régio admite «a loucura» de pensar ter o direito de julgar as suas próprias tentativas literárias do ponto de vista da eficiência da expressão. Noutro caso (linhas 179-183), ele acrescenta umas «prudentes e convenientes reservas» à sua teoria sobre a pré-experiência íntima, ou intuição particular, que os artistas geniais têm de certos aspetos da vida humana.

O documento seguinte é o testemunho **C** do espólio de Vila do Conde, primeiras provas tipográficas da segunda edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Este jogo de provas apresenta uma lacuna de aproximadamente duas páginas (linhas 101-130 da transcrição da 2.^a ed., cf. a Descrição do testemunho e a História do texto). Com este documento impresso entra-se, portanto, na fase de preparação da publicação do ensaio. Nas provas, regista-se o acrescento manuscrito de um parágrafo (linhas 48-50 da transcrição da 2.^a ed.), que já aparece esboçado no verso duma página do testemunho **b** mas que não aparece transcrito nessa versão: portanto, o autor deve ter considerado a necessidade da sua inserção depois da composição das provas, tendo utilizado o verso da página do testemunho **b** para o seu rascunho, antes de o acrescentar às provas, durante a sua revisão. O parágrafo diz respeito à influência das formas poéticas populares na versificação de *Fado*. De resto, à parte as inevitáveis alterações localizadas, o conteúdo do texto presente no manuscrito **b** não difere da versão proposta ao público pela primeira vez em 1943.

2. O pós-texto

2.1A refundição do texto para a 3.^a edição dos Poemas de Deus e do Diabo

Oito anos mais tarde é publicada a terceira edição do livro, destinada a abrir uma coleção das obras poéticas do autor que, de

facto, se limitou a este volume e a *Biografia* (3.^a ed.). Para este efeito o volume abre-se com uma pequena *Notícia desta Edição* em que o autor declarava ter-se limitado, na revisão dos seus versos, a «umas raras emendas ou substituições, que julgo não terem chegado a alterar o espírito das obras». Diferente foi a atitude a respeito do *Posfácio*, publicado na edição anterior dos *Poemas*. O próprio Régio assim explica:

Outra foi a minha posição quanto ao Posfácio da 2.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* [...] Pensando que uma obra de Poesia não deve ser refundida em idade posterior, já não penso o mesmo quanto a uma obra de observações, reflexões, ideias. Aqui, antes me parece que sempre será tempo de corrigir: pois o que mais importa aqui é a justeza, a precisão, o amadurecimento, a lucidez da intuição comprovada pela experiência, ou quaisquer outras qualidades que o ir avançando na vida pode desenvolver. Refundi, portanto, completamente, o Posfácio da 2.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Datei-o de ao presente, e dou-o como *Introdução* a esta edição completa das minhas obras poéticas.

Eis, portanto, que o estudo muda a sua colocação no volume – passando para o início –, ganha outro alcance – passando a servir de introdução à inteira obra poética do autor – e altera visivelmente as suas dimensões, passando das 489 linhas da 2.^a ed. (na nossa transcrição) às 822 linhas da 3.^a. O repensamento global a que o autor submete esta nova *Introdução a uma Obra Poética* é testemunhado por duas páginas que são parte do referido manuscrito M-SER-1106(01) da coleção de Alberto de Serpa (test. **a**) e que contêm uma lista preliminar (e parcial) dos tópicos que o autor queria desenvolver na nova redação do ensaio. A elaboração desta nova versão do seu texto de auto-interpretação é também testemunhada por dois manuscritos – um rascunho incompleto (**d1**) e uma passagem a limpo (**d2**) – e um jogo de provas (test. **D**). Para acompanharmos a evolução dos conteúdos do ensaio é útil tomar como referência a lista dos temas que constitui a estrutura da parte inicial (até à linha 315 da nossa transcrição) desta nova *Introdução a uma Obra Poética*.

8:

Nas pp. M-SER-1106(1).01-02 o autor elaborou, a tinta preta, uma lista preliminar dos tópicos que queria desenvolver na nova redação do ensaio, preparada para a 3.ª edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Eis, em duas colunas, a transcrição da lista:

espécie de prólogo 1	atraso em que permanecemos a respeito do estudo do homem 21
Aparhecimento dos "Poemas" 2	breve regresso à consideração de ordem religiosa 22
considerações sobre o <i>ser-se exposto</i> 3	duas tendências da minha forma poética 23
considerações em volta do <i>seguir a carreira literária</i> 4	a Vontade involuntária do Artista 24
concepção de literatura como <i>meio de expressão do humano</i> 5	2 observações "comezibas mas importantes" 25
contra a caricatural concepção actual de <i>arte-pela arte</i> 6	contra os críticos - 26
concepção própria de <i>literatura viva</i> - 7	contra os que se apressam a arredá-lo 27
continuação das memórias sobre as 1.ª tent.ª poéticas - 8	duração das obras do espírito 28
poetas preferidos na 1.ª juventude - 9	regresso atrás: 1.ª tentativas romanescas 29
concepção (ideal clássico) do poeta original - 10	recusa de se entregar a um só género literário 30
A literatura portuguesa como literatura de personalidades 11	consequente variedade do seu estilo e das suas formas poéticas 31
concepção da verdadeira originalidade 12	Particular paixão pelo teatro 32
auto-de-fé das 1.ª tentativas poéticas 13	juízo sobre o teatro contemporâneo 33
repercussão destas nas tentativas posteriores 14	regresso a M. de Magdala e J. de Nazareth 34
em torno do <i>Fado</i> 15	Flaubert 35
os miseráveis-redentores 16	decadência actual da arte de escrever 36
os Novos Mestres (crístãos) 17	problema da educação das massas 37
contra o falso cristianismo 18	possibilidade de coexistir o grande romancista e o grande estilista 38
relação dos estudos psico-estéticos com as tendências atrás citadas 19 20	o ressentimento como base das exigências de banalidade actuais 39
	o menosprezo pela arte como necessário a certa propaganda. Ainda regresso a Flaubert 40

Os números referentes aos tópicos foram acrescentados pelo autor numa fase de relectura; note-se que o autor se engana escrevendo um número a mais, provavelmente porque o tópico relacionação dos estudos psico-estéticos com as tendências atrás citadas é escrito em duas linhas. O tópico n.º 17 aparece acrescentado posteriormente na entrelinha. Da mesma maneira aparece acrescentada, no tópico 10, a lição entre parênteses (ideal clássico). Note-se ainda que, no tópico 21, o autor escreve uma abreviatura (um q encimado por um pequeno traço horizontal) em lugar do pronome relativo que.

Figura 2. Lista de tópicos

A «espécie de prólogo», a que Régio se refere ao n.º 1 da lista, ocupa trinta linhas (2-32) da nossa transcrição do texto introdutório da 3.ª edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* e serve principalmente para justificar a própria existência do ensaio de autocrítica e a sua nova redação. Depois de ter explicado as razões que o tentavam a escrever tal estudo e a consideração que contrastava essa tentação – «a de que nenhum artista se deve explicar por demais» – Régio refere-se à primeira versão desse estudo:

aquele *Trecho das minhas «Memórias Críticas»* não era senão uma plataforma: um tímido processo de simultaneamente satisfazer a minha vontade de autocrítica e me esquivar às suas temíveis responsabilidades. Assim fazia do citado trecho obra de compromisso entre a crítica, as memórias pessoais, a polémica e o ensaio de ideias. Reeditando-o, hoje, nesta Introdução, aceito-o no seu essencial.

E concluía o seu prólogo afirmando: «Nesta ordem de ideias dato deste ano de 1950 este prefácio que continua obra de compromisso, e em que ora simplesmente reedito, ora corrijo, ora corto, ora acrescento ou desenvolvo, o trecho saído na segunda

edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Esta espero que seja a sua redacção definitiva». Uma esperança que seria desmentida pela mesma vontade, manifestada nas sucessivas edições do seu primeiro volume de poesia, de «aproveitar dum superior esclarecimento facilitado pela experiência».

Depois de se ter espalhado mais, em sucessivos acrescentos (linhas 35-37, 39-43, 44-48), sobre o «Aparecimento dos “*Poemas*”» e o seu êxito, sobre as suas ambições literárias, que contrastavam com a recusa das «manifestações da chamada camaradagem literária, que sempre tive por uma forma particular de mundanismo» (linhas 62-72); depois de ter esclarecido que a literatura lhe interessava «não pròpriamente como fim em si mas antes meio, – embora meio de mais nada senão que da desinteressada expressão e livre comunicação do humano» (linhas 74-77); Régio entra na delicada (e para ele muito melindrosa) questão da «caricatural concepção actual de *arte-pela arte*» (continuando a citar a sua lista de tópicos, ao ponto 6), rebatendo dessa maneira uma das definições limitadoras mais utilizadas contra ele (linhas 80-88). A propósito do tópico n.º 9, «poetas preferidos na 1.ª juventude», o autor acrescenta umas linhas (97-105) dedicadas a João de Deus, que vem juntar-se a Nobre, Antero e Cesário, citados na primeira versão do ensaio. Os temas elencados do n.º 10 ao n.º 12 – «concepção (ideal clássico) do poeta original», «A literatura portuguesa como literatura de personalidades» e «concepção da verdadeira originalidade» – sendo fundamentais na sua concepção de «Literatura viva», merecem-lhe um demorado aprofundamento (linhas 106-118) em que sublinha a importância da personalidade do artista e da sua livre e sincera (e não rebuscada) expressão. No que diz respeito às repercussões das suas primeiras tentativas poéticas nas obras posteriores (tópicos 13 e 14), Régio escava mais nas influências que o ajudaram a apurar essa sensibilidade «para os infelizes de qualquer categoria» e essa «genial intuição», tipicamente cristã de que é neles que reside «o germe de redenção do homem»: então cita os Evangelhos, ao lado de Dostoiévsky, Tolstoi, «quicá Ibsen», Camilo e o Renan da *Imitação de Cristo* (linhas 126-141). Outra grande oportunidade

de expansão textual (linhas 143-176) é a defesa de *Fado* (tópico 15) das acusações de «subtil ironia» e «sadismo»; uma defesa de que procede a inserção no seu texto dos temas marcados na lista de 16 a 24 («os miseráveis-redentores», «os Novos Mestres (cristãos)», «contra o falso cristianismo», «relação dos estudos psico-estéticos com as tendências atrás citadas», «atraso em que permanecemos a respeito do estudo do homem», «breve regresso à consideração de ordem religiosa», «duas tendências da minha forma poética» e «a Vontade involuntária do Artista») e que lhe proporciona a ocasião de atacar a «idolatria da Técnica», o «preconceito do Colectivo», e até um mal digerido «amor à ciência», e de reafirmar um propósito que sempre lhe pertencera: o de aprofundar o «conhecimento do próprio indivíduo humano», até mergulhando nas suas regiões mais inquietantes; atitude que Régio defende como não incompatível com a sua inclinação religiosa e que não é exclusiva do *Fado*, porque já presente nas obras anteriores e até numa que o autor «não queria morrer sem ter escrito», a *Confissão dum Homem Religioso*. Ao mesmo tempo, do ponto de vista formal, Régio tem a oportunidade de proclamar a sua versatilidade, o seu à-vontade tanto com os moldes tradicionais de versificação, como com as inovações mais pessoais. A segunda das «2 observações “*comezinhas mas importantes*”» – «se não devem precipitar os críticos a engavetar a alma dum artista em qualquer antecipada e limitadora definição» – é o ponto de partida para encadear um ataque «contra os críticos» (tópico 26) que redundando nos dois temas seguintes da lista («contra os que se apressam a arredá-lo» e «duração das obras do espírito»): o autor defende o direito do artista a ser variado e complexo e o dever do crítico de se manter aberto e disponível a aceitar e compreender esta pluralidade de aspetos; garante ser um autor ainda «vivo» e ativo; e declara que as verdadeiras obras de espírito têm uma atualidade permanente, num trecho que ocupa trinta linhas (185-215) da nossa transcrição contra as oito (58-66) da transcrição da 2.^a edição. Regressando, a seguir, às «1.as tentativas romanescas» (tópico 29), Régio acrescenta ao que definira o seu primeiro «falhado cometimento romanesco» – intitulado *Maria de Magdala e Jesus*

de Nazareth – o pormenor de outra experiência anterior no mesmo género, abortada depois do segundo capítulo, e uma longa novela, *A Máscara* (linhas 224-227). Dois temas ligados e muito importantes para o nosso autor, na sua pretensão à versatilidade – tópicos 30, «recusa de se entregar a um só género literário», e 31, «consequente variedade do seu estilo e das suas formas poéticas» – merecem um tratamento aprofundado, passando das sete linhas da 2.^a edição (75-82) às quase 20 linhas (228-247) da 3.^a edição. E falando de géneros literários, Régio quer acrescentar nesta nova versão do ensaio os motivos da sua «Particular paixão pelo teatro» (tópico 32) a que faz seguir o seu «juízo sobre o teatro contemporâneo» (tópico 33), num trecho que ocupa 17 linhas (247-264). Os tópicos seguintes – 34, «regresso a M. de Magdala e J. de Nazareth», e 35, «Flaubert» – já existiam na versão anterior do seu estudo de auto-interpretação e o autor limita-se a aplicar poucas alterações e acrescentos mínimos. O mesmo se pode dizer do tópico 36 – «decadência actual da arte de escrever» – a propósito do qual Régio se limita a reforçar a ideia de que os críticos contemporâneos chegam ao extremo de louvar a «ausência de originalidade ou estilo». Pelo contrário, o tema 37 – o «problema da educação das massas», ou seja, como é possível pretender cultivar as massas desautorizando os homens superiores que poderiam elevá-las? – é original desta nova redação da introdução e ocupa quatro linhas (288-291) da nossa transcrição da 3.^a edição.

Os tópicos sucessivos da lista – 38, «possibilidade de coexistir o grande romancista e o grande estilista» e 39, «o ressentimento como base das exigências de banalidade actuais», assim como o regresso a Flaubert – estavam já presentes na anterior versão do ensaio e o autor limita-se a poucas modificações e acrescentos de pormenor. Mas a sua *Introdução a uma obra poética* ainda não chegou à sua metade e a expansão textual continua. A propósito do seu declarado «umbilicalismo», Régio fala agora mais abertamente de «fastio de mim» e do prazer com que aprofundara o estudo dos caracteres mais distantes da sua própria personalidade (linhas 321-327). Quando declara que «A primeira condição para dignamente se falar dum escritor sério é aceitá-lo:

reconhecê-lo como personalidade própria», Régio faz questão de esclarecer que a criação artística só obedece à personalidade do criador, porém transcendendo-a para se afirmar como obra intemporal e universal, podendo, portanto, ser analisada prescindindo do seu autor (linhas 353-365). Quando confessa as razões que o faziam sentir-se «dolorosamente exposto» na exibição dos seus versos, acrescenta que, por esse motivo sempre lhe foi impossível dizer os seus próprios versos, pelo forte poder revelador deles (linhas 381-385). Mais à frente, o autor reforça a afirmação do seu pendor pela observação psicológica citando os seus ensaios de interpretação estética, que confirmam o que a própria *Introdução* vem declarando: que «toda a séria criação literária» é para ele «uma expressão do humano através dum homem; uma revelação da personalidade humana através duma personalidade individual» (linhas 389-395). Acrescenta Proust ao elenco dos artistas geniais que nasceram «com uma espécie de preexperiência íntima, ou intuição particular», no caso do romancista francês «dos aparentes caprichos da memória, da tortura como alimento do amor, da dissolubilidade dos caracteres e dos sentimentos» (linhas 410-411). Dedicando doze novas linhas (421-433) para explicar a sua «ideia de fatalidade implícita à personalidade e à realização do artista» contra «os que vêm nas condições do momento histórico, da nacionalidade, do meio, da classe ou da biografia dos autores uma razão definitiva na caracterização das obras de arte» não sendo porém capazes de justificar «esse individual quid único, inegável, a que chamamos génio».

O tópico 40 da lista – ao menos, a sua parte inicial, «o menosprezo pela arte como necessário a certa propaganda» – aparece desenvolvido só nas linhas 450-457 da transcrição da 3.^a edição. Regista-se também uma supressão de certo peso: Régio omite, na nova versão do seu ensaio, o trecho (linhas 221-228 da transcrição da 2.^a edição) em que punha a questão do eventual exagero na consideração «do valor de *representação humana e artística*» da sua obra. Também, mais à frente, o autor elide um «parêntesis» (linhas 277-280) em que tentava convencer o leitor da sua capacidade de «falar de si, esquecendo-se, em parte, de

quem fala». É interessante a reformulação de um parágrafo em que – sempre a propósito da relação entre o particular e o universal na sua obra – o autor omite a parte (linhas 253-258) em que declarava, por um lado, atribuir-se «coisas sobretudo observadas noutrem, tomando por próprios sentimentos estranhos», transferindo, por outro lado, «para qualquer homem coisas sobretudo observadas em mim»; enquanto a parte (linhas 258-264) em que acusava a incapacidade dos críticos de entender as relações do subjetivo e objetivo na criação da obra de arte é reduzida à mera enunciação do problema; estas partes são substituídas por um parágrafo mais condensado (linhas 495-500 da 3.^a ed.) em que toma a exemplo a obra dum Gide ou dum Proust, porque «A despeito da subjectividade das suas criações, nestes grandes autores é superiormente manifesta essa objectividade do espírito científico ou filosófico a dentro da criação artística», tendência que intervém na tão debatida questão da criação dos heterónimos de Fernando Pessoa e que, segundo Régio, é comum na literatura moderna e não é tão particular como se tem considerado.

Uma expansão textual de certa importância (linhas 523-547) tem a ver com as queixas do autor a propósito da incapacidade da crítica de o aceitar como autor versátil e multifacetado, tentando sempre «mutilar» o seu «complexo de tendências». Ligado ao mesmo tipo de querela é outro acrescento de envergadura análoga (dois parágrafos inteiros, linhas 578-602) em que Régio confirma a sua tendência subjetivista, afirmando, porém, não se ter reduzido a ela, tendo revelado, aliás, uma propensão objetivista e realística igualmente importante e própria.

Ao defender-se das críticas de quem acusara a sua literatura de excessiva predominância da imaginação psicológica, o nosso autor não quer tirar valor aos autores que, por fado próprio, exploram motivos ligados ao homem social ou a problemas económicos e políticos: nesta nova versão do seu ensaio, Régio cita Balzac, Zola, Gorky e Jorge Amado como exemplos de escritores naturalmente interessados nesta última categoria de temas (linhas 641-642), acrescentando, a seguir, à afirmação de

que «o que principalmente interessa na obra de arte como arte não são os motivos» a explicitação do que é que realmente interessa – ou seja, «a eficiência da expressão» – e alongando-se sobre o assunto num inteiro parágrafo (linhas 643-656), o que, diferentemente, na 2.^a edição fazia mais à frente (linhas 376-383). Sempre a propósito dos pretensos «excessos de análise psicológica», o escritor vila-condense, além de defender a legitimidade deste âmbito de análise, sente a necessidade de acrescentar (linhas 677-680) que, caso haja excessos dessa ordem, o que é censurável é então o excesso e não a análise psicológica em si. E Régio insiste nesta ideia ao afirmar que, por muito que os grandes mestres da literatura tenham ensinado a respeito do conhecimento do homem, «todo o seu muito é relativo» (linhas 695-699) e, mais à frente, acrescentando: «Fechar-se, tranquilo, na ridícula casca das suas certezas, tal é o sonho de muito contemporâneo que aliás se julga avançado» (linhas 705-706). O nosso autor, pouco mais à frente (linhas 709-718), reformula, condensando-o, o parágrafo em que, na 2.^a edição (linhas 417-434), rejeitava a individuação de «excessos de análise psicológica» na moderna literatura portuguesa, citando uma série de autores – Aquilino, Ferreira de Castro, Paço d’Arcos, Raúl Brandão, Teixeira Gomes, Eça, Camilo – cujas obras, a seu ver, são até carentes nesse aspeto; na nova redação do ensaio, Régio omite esta resenha de escritores, observando que «Nem vale a pena insistir neste ponto», para depois confirmar quem eram os autores realmente visados pelos críticos a esse respeito: contudo, já não fala da «chamada geração da *Presença*», mas de «um pequeno grupo de escritores entre os quais talvez o autor destas linhas»; assim como omite o elenco dos autores dessa geração – e de «alguns dos seus antecessores ou simpatizantes» – em que a análise psicológica, de facto, aparece: João Gaspar Simões (no romance *Eloi*), o seu *Jogo da Cabra Cega*, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Irene Lisboa, António Madeira, José Bacelar; na nova redação do ensaio, Régio afirma que o estudo do mundo interior repugna a duas fações de críticos: os «cujas doutrinas julgam eles próprios ameaçadas por esse libérrimo gosto e conseqüente estudo» e

«certos críticos e artistas modernos» que dão prioridade ao estudo do mundo social, enquanto na sua anterior versão apenas mencionava esta segunda facção. Há outro trecho da 2.^a edição (linhas 448-453) em que Régio mencionava e defendia «a geração da presença» e que é omitido na nova versão: são cinco linhas em que o nosso autor rebate a afirmação de um crítico segundo a qual a revolução modernista – a da «pobre geração da “presença”» – teria sido apenas uma revolução formalista.

Também são de registar dois pequenos acrescentos em que o autor denuncia que a Técnica é a «deusa de hoje em dia!» (linha 741) e a seguir confessa que «Falar de si ou da obra própria obriga a uma convencional modéstia, (aliás quase imediatamente desmentida)» (linhas 742-744). Finalmente, é completamente reescrita e consideravelmente ampliada a parte final do ensaio: dezoito linhas (472-489) na transcrição da 2.^a edição, sessenta e seis linhas (757-822) na 3.^a. Régio omite a parte em que, falando do chamado «romance social», afirmava que só duas virtudes – ausentes nas tentativas contemporâneas em Portugal – poderiam contrabalançar a ausência de imaginação psicológica, ou seja, «o fôlego épico ou o sentimento lírico» e que sem estas três qualidades não se escrevem obras de arte, mas sim obras de propaganda ou divertimento; na nova versão da sua *Introdução*, o autor passa diretamente às *Conclusões*, em que resume os pontos nodais da sua argumentação, incorporando na terceira conclusão o que na versão anterior escrevera no *Post Scriptum*.

A estrutura e as dimensões da versão de 1951 não diferem muito da redação definitiva de 1969, última edição (7.^a) publicada em vida pelo autor. Depois da primeira, importante, transformação, o autor continuou a trabalhar no ensaio na preparação das edições seguintes, introduzindo, ao longo dos vários testemunhos, um grande número de alterações pontuais que às vezes afetam trechos consistentes do texto.

2.2 As duas edições seguintes

A 4.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* é publicada em 1955: abandonado o projeto da publicação da obra poética

completa, o título do seu estudo auto-interpretativo passa a ser, simplesmente, *Introdução*. As poucas intervenções do autor na revisão do seu texto cabem no âmbito da seleção lexical ou da escolha estilística, além da correção das referências temporais com respeito à primeira publicação do ensaio. Interessante será notar a supressão da data e o acrescento, no fim, da nota: «Com ligeiras alterações, esta introdução é reproduzida da terceira edição deste livro». A mesma situação repete-se na passagem da 4.^a para a 5.^a edição, de 1958, em que, de resto, é omitida a nota final.

2.3 A 6.^a edição

Na 6.^a edição do livro, de 1965, o estudo auto-interpretativo passa a ser finalmente intitulado *Introdução a uma obra*, voltando a ser colocado a seguir aos versos. O ensaio volta a ser objeto de repensamento por parte do autor. Régio utiliza um exemplar da 5.^a edição (test. I) para a sua obra de atento reexame, sinal do esforço para atingir essa justeza, essa «lucidez da intuição comprovada pela experiência», a que o autor se referia no início da nota publicada na 3.^a edição: depois de ter publicado, na 4.^a edição, um texto que, declaradamente, pouco se afastava da redação anterior e de, na 5.^a edição, ter repetido a mesma operação – dessa vez, sem indicação explícita – José Régio sublinha a importância do trabalho de revisão aplicado na preparação da 6.^a edição acrescentando a data (que não aparecia desde a 3.^a edição), informação que evidencia o ano em que o então *Posfácio* apareceu pela primeira vez (1943) e o corrente (1965), em que o processo de composição do ensaio se dá por (provisoriamente) acabado. O autor, no intenso trabalho de revisão e alteração da *Introdução*, colou fragmentos de papel (ou folhas inteiras) às margens de algumas páginas do testemunho, para completar as suas intervenções manuscritas. Eis, portanto, uma resenha das alterações mais significativas.

Na explicitação das duas razões que o impeliram a escrever o estudo auto-interpretativo, Régio acrescenta que o seu sonho é exercer uma crítica em que seja possível «Compreender sem

abdicar do juízo» (linha 8 da transcrição da 6.^a edição), assim como especifica estar enfasiado não só «de certa crítica polémica vulgaríssima», mas também de «certa crítica pedagógica, normativa» (linhas 10-11). Quando, um pouco mais à frente, se refere à primeira publicação do então Posfácio, altera ligeiramente a sua formulação escrevendo: «Reeditando-o depois, corrigindo-o, desenvolvendo-o e acabando por o considerar uma *Introdução* à minha obra, não o alterei no seu essencial» (linhas 23-24). Também adiciona pormenores a propósito das «incompreensões e prejuízos, materiais e morais» causados pela publicação do romance *Jogo da Cabra Cega* (linhas 38-41). A propósito dos jovens escritores atuais, declara serem, em geral, mais felizes (linhas 48-49) e lamenta o facto de eles não saberem «triunfar sem atirarem para o lado os camaradas mais velhos» (linhas 53-54). A propósito da «carreira das letras» – que nunca constituiu um objetivo prioritário para o nosso autor – Régio sente a necessidade de esclarecer que o verdadeiro intuito de um artista é dar expressão «ao seu tesoiro íntimo», à sua originalidade sincera, não rebuscada (linhas 68-71); e sobre este último pormenor acrescenta, mais à frente, uma frase em que aclara como ele dá valor só à «originalidade inevitável, isto é, que nada tem com a vontade» (linhas 117-118). A respeito da debatida questão da «arte-pela-arte», ajunta a sua descrença «no futuro de quaisquer tentativas de arte desumanizada» (linhas 94-95). É curioso notar que, falando do seu poema da adolescência intitulado *Legião*, o autor decide mudar os autores que o inspiraram, tirando Antero e inserindo em sua vez Gomes Leal (linha 105). Também parece interessante o acrescento em que Régio confessa ter descoberto, através de todos os poetas por ele frequentados, pormenores da sua própria intimidade (linhas 126-129). Tal como – continuando neste pendor para aprofundar sempre mais o estudo da sua própria personalidade artística – ao falar do volume perdido, intitulado *Auto-Caricaturas*, revela que essa obra atestava uma característica do seu autor: «essa tendência para enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista, – o prosador, em suma» (linhas 135-137).

Nesta tendência para a amplificação na expressão dos conceitos – que vemos aplicada na revisão do ensaio para a 6.^a edição do livro –, Régio, ao falar da existência de uma «vontade obscura», inconsciente, que age no criador, dedica um ~~hom~~ trecho suplementar (linhas 195-204) para exaltar esta força espontânea, de que o autor é inocente – embora a possa ajudar, uma vez consciencializada – e denegrir essa literatura «desumanizada, mental», voluntária e toda planeada, que ele associa à asserção do famoso verso pessoano «O poeta é um fingidor», ressalvando contudo que «nesse *fingir* está a sua verdade», enquanto o falso poeta acha que pode programar o fingimento. A questão dos heterónimos de Fernando Pessoa (introduzida na 3.^a edição, segunda versão deste ensaio) – considerados por Régio menos originais do que se tem reputado, porque potencialmente comuns a muitos autores – merece um aprofundamento em que o nosso autor acrescenta: «A variadíssimos artistas seria fácil inventar heterónimos, desde que isolassem – e os desenvolvessem como quem desenvolve personagens romanescas – os diferentes aspectos da sua personalidade», ajuntando que Pessoa é, sim, um autor original, mas que a invenção dos heterónimos não é indispensável para a afirmação desta originalidade (linhas 560-563).

A veia polémica do nosso autor é reforçada, nessa versão do seu ensaio, quando se trata de defender-se daqueles jovens autores que o davam por já acabado, assim revelando essa pressa «de atirarem para a valeta os camaradas mais velhos», para citar uma expressão aqui acrescentada (linha 236), e a aplicação daquela que aqui define como «A táctica automobilística das *ultrapassagens*», através da qual, considerando-o um autor superado, condenavam ao silêncio a sua obra, particularmente a teatral (linhas 237-242); confessando, finalmente, que esta sua acirrada e polémica defesa é instigada por um claro ressentimento (linhas 245-249). Ainda, onde a propósito das acusações de excessivo subjetivismo, Régio admitia estar ele também enfasiado de si próprio, supondo haver testemunhos disto nos seus versos, resolve agora transformar a suposição em certeza – «Não suponho, sei» – acrescentando que a sua poesia,

se revela as suas «megalomanias mais ou menos juvenis», também denuncia a sua tendência para rebaixar a sua «particularidade individual», uma vez que a própria etiqueta de *umbilicalismo* – aqui confessa o autor – deriva do seu verso «concentro os olhos sobre o umbigo», d’*As Encruzilhadas de Deus* (poema *Mitologia*), lá entendida em sentido dolorosamente irónico; tudo isto não é reconhecido pelos críticos que também não entendem que a sua atitude mística, estritamente ligada à sua experiência pessoal, implica a máxima humilhação de si perante os «Supremos Valores do Sagrado» (linhas 372-378).

Na defesa da sua versatilidade de autor – tema em que, como tivemos oportunidade de sublinhar, já muito insistiu nas edições anteriores – Régio faz aqui pela primeira vez referência a uma sua característica constante: «A tendência para uma depuração classicizante», que implica a necessidade de «Fundir a escultura e a música, a simplicidade e o relevo, a palavra mais justa e a mais original»; uma «utópica aspiração», admite o autor (linhas 280-282). Mais à frente, louvando em Flaubert um escritor que demonstra a possibilidade da coexistência do grande romancista e do grande plástico da palavra, Régio sente a necessidade de reconhecer a existência de «grandes ou notáveis vários romancistas que se não distinguiram como artistas plásticos da palavra» e refere como exemplos Balzac e, em Portugal, Júlio Dinis (linhas 353-355). Ainda a propósito da possibilidade de fundir ou conciliar géneros diferentes, o nosso autor desenvolve uma frase em que sugeria que as suas simultâneas disposições de romancista, comediógrafo, crítico e pensador, patentes desde a sua primeira criação poética, seriam confirmadas pelas suas posteriores tentativas em prosa (linhas 510-512 da transcrição da 5.^a ed.): nesta 6.^a edição, Régio dedica várias linhas (572-580) para explicar um ideal género de ficção-ensaio, em que a vida intelectual entra na intriga romanesca; género híbrido realizado por ele no *Jogo da Cabra Cega* e nalgumas novelas de *Há Mais Mundos*. E poucas linhas mais tarde (587-588), queixando-se de quantos não o aceitavam como poeta, aconselhando-o a escrever prosa, já inclui neste grupo os experimentalistas, para os quais a

poesia consiste em jogos e experiências verbais e que por isso não o consideravam poeta.

Quase comovente é a exortação dirigida aos jovens que o liam e lhe pediam conselhos com que, depois de ter proclamado que a literatura é «a expressão mais livre, mais variada, mais completa, que de si dá o homem», os aconselha a não fazerem caso a críticos e críticas sempre que se reconheçam no seu caminho próprio (linhas 621-623).

Régio é também mais claro e direto na identificação dos «inimigos» dos ditos «excessos de análise psicológica» em literatura, tema sobre o qual já muito trabalhara nas versões anteriores do ensaio; nesta 6.^a edição, esclarece que a reação nasce de duas correntes literárias contemporâneas: «a da chamada literatura social, ou neo-realista, ou realista-socialista; e a de certa literatura recente, muito inclinada para o simbólico, o alegórico, o poético (?) ou o experimental» (linhas 680-683). Sempre a propósito deste assunto, o autor substitui o trecho que acrescentara na 3.^a edição (aí, linhas 677-680, 677-681 na 5.^a edição) em que afirmava que, caso houvesse realmente «excessos de análise psicológica», o defeito estaria no excesso e não na natureza da análise, por outro (linhas 756-762) em que sugere que a literatura de qualquer estilo ou corrente poderá talvez dispensar a psicologia propriamente dita, mas que tudo depende da personalidade do escritor, esclarecendo que a psicologia trabalha no sentido do conhecimento do homem, a que tende toda a literatura². E a este propósito, Régio tem mais à frente a oportunidade de acrescentar que «por desconhecimento do homem falharão certas ideologias de hoje» (linha 786).

Nas Conclusões, lá onde, na segunda delas, fala da necessidade de uma crítica realmente compreensiva, acrescenta a revelação de que, entre os seus projetos futuros está uma *Teoria da Crítica Compreensiva* (linhas 870-871). Na terceira conclusão, parece interessante registar o acrescento de uma

²De facto, este acrescento substitui um segmento textual que se encontra mais à frente na versão anterior do ensaio (linhas 736-737 da transcrição da 5.^a edição) e que é suprimido nesta nova versão.

importante especificação: onde declarava «Com isto não pretendo afirmar que [a literatura] seja a mais alta [expressão que de si dá o homem]», agora acrescenta «pois esta qualificação a guardo para a Religião; isto é: para a vontade humana de *Absoluto*» (linhas 881-882). A que, poucas linhas mais tarde, adiciona a consideração de que a literatura, mesmo sendo «a mais *impura* das artes, aquela em que mais se intrometem todos os interesses do homem», poderá (e deverá, segundo ele) ser encarada e analisada do seu ponto de vista específico, que é o estético (linhas 884-886). Finalmente, Régio acrescenta uma quinta conclusão às quatro preexistentes (linhas 907-913), em que retoma e desenvolve esta ideia da especificidade estética da crítica literária.

2.4 A última edição em vida do autor

Para a 7.^a edição, de 1969 – a que seria a última publicada antes da morte de José Régio – o autor quis aperfeiçoar ulteriormente o seu estudo introdutório submetendo-o a um processo de reformulação parcial para o qual preferiu voltar à página branca, em vez de anotar um exemplar da edição anterior, como se vê pela existência de dois fragmentos manuscritos (**M** e **N**) que contêm porções textuais acrescentadas, alteradas ou simplesmente repetidas em relação ao texto das versões anteriores. O próprio Régio explica, no novo início da sua *Introdução a uma obra*:

Não esperava escrever qualquer novo posfácio para qualquer nova edição dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Sucede, porém, que já sou um velho poeta: Assisti, portanto, a diversos movimentos literários; tomei parte em alguns deles; entrei, por mais de uma vez, nas escaramuças das gerações; em algumas delas mereci a honra (que continuo a merecer) de ser o alvo predilecto dos ataques [...]

Sem me arrepender das polémicas em que tenho entrado; sem pensar que as polémicas hão-de ser forçosamente inúteis ou inferiores; sem me despedir, sequer, de polemizar enquanto me achar com algum vigor para isso, – de este posfácio resolvi,

entanto, eliminar tanto quanto possível a polémica directa. Uma releitura do meu posfácio anterior me fez suspeitar que foi precisamente a polémica directa, de interesse epocal ou circunstancial, o que já nele envelheceu. O melhor lugar dela não é aqui.

Posto o que, retomo esse posfácio na sua matéria essencial; e copiarei, cortarei, desenvolverei, inovarei conforme entender, sonhando sempre atingir uma validade tanto quanto possível resistente à erosão do tempo.

De facto, além de acrescentar o subtítulo (*Posfácio 1969*), a parte inicial do ensaio é praticamente reescrita: as 33 linhas iniciais da 6.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* (sempre na nossa transcrição) são reformuladas e ampliadas, a ocupar 89 linhas na 7.^a edição. Além do trecho citado – de que cortámos uma parte em que o autor comenta as polémicas em que se envolveu e aquelas em que deixou de se envolver (globalmente, trata-se das linhas 1-29) – Régio justifica, neste novo início, a escolha do seu primeiro livro de versos como obra em que aparece o estudo introdutório que abrange toda a sua obra literária e convida os que se enfadaram com a leitura das reflexões ali contidas a passar directamente para os poemas (linhas 30-35); explica o título *Um Trecho das minhas «Memórias Críticas»* atribuído à primeira versão do seu *Posfácio* (linhas 36-40); acrescenta, como razão que o levava a escrever o estudo, a desconfiança nos leitores e nos críticos e a consequente necessidade de lhes apontar «certas coisas» acerca da sua obra, no seu intento de aplicar a si próprio aquela que chama de «crítica compreensiva» (linhas 42-48); a este propósito, espraia-se durante algumas linhas (54-61) a explicar que, apesar do interesse que possam ter as mais recentes teorias, a crítica exige sobretudo disposição a compreender e ao mesmo tempo julgar, e uma humildade que pode elevar o crítico «ao nível das mais altas criações» ou até acima do próprio criador; sem esquecer, porém, o risco de querer substituir «por esquemas racionais e simplificações sistemáticas a viva e complexa criação», sem querer reduzir a sua perene e inesgotável ambiguidade, como

explica a seguir (linhas 64-70). E depois de apontar os «perigos a que pode a crítica sujeitar-se ou sujeitar a arte», conclui que, sendo a crítica uma necessidade do homem, não se pode deixar de correr tais riscos (linhas 73-83).

É de ressaltar o acrescento de um longo parágrafo (linhas 115-134) em que o autor comenta a recepção dos *Poemas de Deus e do Diabo*. Sobretudo, é importante a parte em que, tendo definido esse livro como obra que, «Participando da Tradição e do Modernismo [...] era sobretudo um livro pessoal», assim define a sua concepção de modernismo como «Academia de criação libérrima» e não como escola ou corrente que define novas leis e novos dogmas, conceitos básicos que o autor defendeu desde os anos da *Presença*. Desde adolescente, Régio sempre escreveu – esclarece a seguir – «Por um múltiplice, profundo mandato íntimo, e um gosto lúdico de artisticamente me realizar» (linhas 140-141). À liberdade da arte dedica mais à frente outro breve trecho, intercalado nesta nova versão do seu ensaio (linhas 207-208), e outro que acrescenta às *Conclusões* (à quarta delas, linhas 897-898); o artista deve sentir-se livre de obedecer ou desobedecer às tendências da sua época conforme a sua natureza lho pedir, também porque, como esclarece, a seguir, assim fazendo nunca estará fora do seu tempo, já que no tempo sempre coexistem tendências diversas (linhas 902-903); segundo Régio, é seguindo o caminho da própria subjetividade que o artista pode aproximar-se da objetividade da obra de arte, portanto da sua universalidade e intemporalidade (linhas 906-907).

A passagem do tempo e a aparição de novas obras e de juízos sobre elas motiva algumas pequenas expansões textuais: por exemplo, tendo, entretanto, publicado o volume de poesia *Cântico Suspenso*, em 1968, pode acrescentar esta obra como exemplo da tentativa de realizar o sonho de exprimir um conteúdo denso numa forma simples (linhas 190-193). E enquanto, na versão anterior do ensaio, afirmava, a propósito dos juízos sobre as suas peças teatrais, não ter remédio senão confiar num futuro melhor (linhas 304-305 da transcrição da 6.^a ed.), pode agora substituir esta otimística expectativa pela afirmação: «Já alguns, e autorizados, lhes têm sido favoráveis» (linhas 391-

392). Da mesma maneira, quando fala de Flaubert, «incompreendido Mestre na arte de fazer viver as palavras e os seres», pode agora acrescentar: «embora Flaubert haja conquistado hoje um renovo de interesse e admiração» (linha 399). A propósito das correntes críticas que tendem a desacreditar a verdadeira originalidade e a premiar a «chateza de estilo» e de linguagem, Régio tem a oportunidade, nesta revisão do seu texto, de atualizar o seu discurso dirigindo-se contra «Toda a desumanização da Arte – crescente nos tempos actuais» e contra o formalismo ou esteticismo superficiais defendidos no momento presente (linhas 424-429).

Fazendo jus à declarada intenção de eliminar (ou diminuir) as partes mais polémicas do seu ensaio, Régio suprime uma longa porção textual (linhas 339-353 da 6.^a ed.) em que atacava os «que exigem que se escreva como se fala». Pela mesma razão terá suprimido outro trecho bastante extenso (linhas 678-687 da 6.^a ed.) em que polemizava contra as correntes críticas contrárias aos excessos de análise psicológica. A propósito do mesmo assunto, regista-se outra importante elisão que abrange três parágrafos (linhas 702-719 da 6.^a ed.) em que o nosso autor denunciava «a verdadeira luta do nosso tempo» entre uma concepção materialista e uma concepção idealista da vida e defendia o direito de praticar em literatura os temas políticos, económicos e sociais por parte daqueles autores que estejam *fadados* para isso; e outro trecho em que defendia de forma bastante acalorada a prática da análise psicológica no romance (linhas 747-756 da 6.^a ed.) é substituído pela frase anódina: «Quanto ao descrédito de que sofre hoje a psicologia em certos sectores literários – decerto é coisa efémera» (linha 800 da 7.^a ed.); é suprimido pela mesma razão um segmento textual (linhas 768-776) em que Régio concluía que «nunca a verdadeira imaginação psicológica, a verdadeira observação psicológica, a verdadeira análise psicológica, a verdadeira revelação psicológica, – podem representar qualquer perigo em literatura»; finalmente, é eliminada uma longuíssima porção textual (linhas 787-820 da 6.^a ed.) em que, depois de ter afirmado que as ideologias actuais falharão pelo seu desconhecimento do homem, se alongava a indicar as facções

inimigas da análise psicológica e revelava que o verdadeiro alvo dessa campanha era o pequeno grupo de escritores de que ele fazia parte: tudo isso (e o resto que lá está) é substituído pela asserção «Não usando já do termo *conhecimento* num certo sentido (que implica uma consciencialização) por afastamento do humano se limita uma boa parte da literatura e da arte contemporâneas» (linhas 826-827 da 7.^a ed.). De resto, tendo revelado a origem do abusado termo *umbilicalismo* nos seus próprios versos, que denunciavam o seu intenso subjetivismo de forma «irónica e dolorosa», o nosso autor não renuncia a queixar-se do facto que o papel da ironia e do humorismo na sua literatura tenha sido visto ainda por poucos (linhas 455-456). Mas sente a necessidade de omitir a asserção «Os críticos improvisados confundem tudo» (linha 569 da 6.^a ed.).

Por outras razões (o pudor de expor um juízo tão crítico sobre si próprio? De admitir um falhanço?) Régio silencia mais à frente uma frase em que confessava nunca ter ficado plenamente satisfeito com a expressão conseguida nas suas obras literárias, porque «sempre inferior à sonhada» (linhas 643-644 da 6.^a ed.). Assim como censura a explicitação daquilo que definia um sonho: «Ser objectivo falando de si próprio» (linhas 646-647 da 6.^a ed.). Parece igualmente digna de atenção a omissão que o autor aplica quando elenca as características que, nas suas obras, revelam a sua natural propensão objetivista e realista: depois de mencionar a «pintura de tipos e caracteres diversos», Régio suprime a especificação «entre quais porventura avultem os femininos» (linha 660 da 6.^a ed.). Regista-se também que em 1969, o autor já não acreditava no projeto – anunciado na versão anterior do seu ensaio – de publicação de uma *Teoria da Crítica Compreensiva*, já que esta frase é suprimida.

Falando do *nível* e da *qualidade* intrínseca das obras literárias, o nosso autor tem agora a oportunidade de reafirmar que eles dependem «da qualidade humano-artística do criador» e que a temporalidade e o carácter livresco de uma parte do romance atual dependem da «deficiência ou do afastamento do humano» (linhas 838-842 da 7.^a ed.), enquanto na versão anterior tinha acusado a falta de imaginação psicológica (linhas 832-835 da 6.^a ed.). Já

nas conclusões (na segunda delas), a propósito dos defeitos da crítica contemporânea, lá onde dizia que os críticos julgam os novos autores aplicando «esquemas formados segundo as inovações passadas», quer agora acrescentar que também há quem tente aplicar «preconceitos da última hora» (linhas 866-868 da 7.^a ed.).

Naturalmente, no trabalho de revisão para a 7.^a edição do seu livro – assim como durante todo o longo processo genético deste seu ensaio de auto-interpretação – José Régio introduziu muitas outras alterações de pormenor, na sua constante tentativa de se explicar melhor, de se fazer compreender, de pôr em prática sobre si próprio essa «crítica compreensiva» de que fala no seu texto. «Ser objectivo falando de si próprio» fora o sonho que explicitara na versão que publicara na 6.^a edição dos *Poemas de Deus e do Diabo* e que depois decidiu retirar na última versão publicada em vida. Talvez se tivesse dado conta da natureza utópica desse sonho, talvez tivesse continuado a tentar apurar em edições posteriores a eficácia desse esforço auto-interpretativo a que se dedicava desde 1943. O que é certo é que no fim desse 1969 em que publicara a 7.^a edição do seu primeiro livro de versos – isto é, há 50 anos – o fado decidiu pôr fim ao longo e trabalhado processo que aqui tentámos testemunhar.

Representações do eu em *Confissão dum homem religioso* e outros textos de José Régio

Paula Morão*

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

Para Fernando J.B. Martinho

Na sequência de um estudo publicado em 2012¹, procurar-se-á nesta ocasião desenvolver aspectos da representação do eu em textos de José Régio, tomando como objecto de inquirição passos da obra poética mas também de *Confissão de um homem religioso*, livro em que os problemas da autobiografia ganham um relevo especial por se tratar de um texto escrito muito próximo do término da vida. Editado postumamente em 1971, este volume tem um historial que devemos considerar, porque documenta preocupações sobre a temática expressa no título desta obra escrita ao longo de muitos anos. Veja-se a «Introdução à leitura de *CHR*»², de Orlando Taipa, que acompanha o livro desde a edição na Brasília Editora, 1971³, texto articulado em duas secções («I- Para a história de um texto», e «II – O

* A autora não segue o chamado Acordo Ortográfico.

¹ Morão, Paula, «O caso de José Régio – Motivos da identidade; tradição e originalidade», in Matos, Sérgio Campos e João, Maria Isabel (eds.). *Historiografia e memórias (séculos XIX – XXI)*; Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras de Lisboa /Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta, 2012, pp. 107-118.

² Uso a edição seguinte: *Confissão de um homem religioso*, prefácio de António Braz Teixeira, introdução de Orlando Taipa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Obras de José Régio, 2001. A partir de agora, a obra será referida pela abreviatura *CHR*, seguida das páginas citadas nesta edição.

³ As edições de 1971 e de 1983, fazendo parte das Obras Completas na Brasília Editora, incluem na capa e na folha de rosto dois elementos paratextuais dignos de menção: «Volume póstumo» e «Páginas íntimas». No volume de 2001, que aqui se segue, não constam essas informações, também ausentes da edição do Círculo de Leitores, 1994; esta edição inclui um «Posfácio à leitura de *Confissão dum homem religioso*» assinado por Eugénio Lisboa, e reproduz a introdução de 1971 da autoria de Orlando Taipa.

manuscrito»), que dá bem conta do processo que surgiu na mente de Régio ainda nos anos quarenta, embora a obra só tenha começado a ser redigida já nos anos cinquenta, e tenha sido elaborada com muitas intermitências⁴. Por seu turno, Eugénio Lisboa esclarece em vários lugares da ensaística que dedicou ao autor de *Biografia* elementos que ajudam a entender a génese de *CHR*; em *O essencial sobre José Régio*, aduz algo de essencial para enquadrar *CHR*: «redige-a à maneira de resposta ou reacção aos que, n' *O tempo e o modo*, se haviam “esquecido” dele, a propósito de um inquérito sobre o problema de Deus.»⁵.

Não nos interessará neste volume póstumo editado em 1971 tratar os problemas da relação com Deus que o adjetivo «religioso» determina para o «homem», como também acontece em outros títulos, mormente nas obras líricas⁶. Importa-nos, isso sim, a vertente da «confissão», que faz prever para estas páginas uma linhagem que, não sendo mencionada, parece ao olhar crítico patente: entre outras que adiante serão mencionadas, a referência maior será *Confissões*, de Santo Agostinho⁷, narrando em primeira pessoa e em retrospectiva uma história de vida em processo de conversão, desde os tempos de uma existência dissoluta até à pacificação encontrada no processo espiritual que conduz à sabedoria do grande doutor da Igreja. Com efeito, é similar a estrutura de uma biografia que recua às origens

⁴ Entre muitos outros dados de relevo, Taipa conta o episódio, infelizmente não datado, da falta de «um caderno manuscrito» que José Régio perdeu ou no Diana Bar da Póvoa de Varzim («onde o Escritor fazia o seu gabinete de trabalho quase todas as manhãs, olhando o mar»), ou na «camioneta onde viajara.» (O. Taipa, in *CHR* 2001, p. 32).

⁵ Lisboa, Eugénio, *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional (c.a.), 2001, p. 67.

⁶ De entre os livros de poesia, vários títulos assinalam a raiz religiosa: *Poemas de Deus e do Diabo*, 1926, *As encruzilhadas de Deus*, 1936, *Mas Deus é grande*, 1945, *A chaga do lado*, 1954, *Filho do Homem*, 1961. António Braz Teixeira refere-se a aspectos desta matriz no prefácio «A ideia de Deus e a religião em José Régio», in *CHR*, 2001.

⁷ Uso a seguinte edição: Santo Agostinho, *Confissões*, edição bilingue, tradução de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

familiares, tematizando o processo de crescimento e educação do pequeno José Maria, com aquela soma de elementos que é típica da autobiografia canónica: a história do eu implica desde logo a capacidade de ordenação narrativa do que se conta, escolhendo o fio do tempo como estrutura a que o sujeito que escreve dá a perspectiva de uma auto-análise, necessariamente estabelecendo o recuo sobre si. No capítulo II de *CHR* («A ausência da fé»), após listagem sumária de acontecimentos da sua vida que culminam na ida para Coimbra e no começo da «minha carreira literária» (p. 85), pode ler-se:

Aqui dou por encerrada a parte mais anedoticamente autobiográfica deste livro, que desejo seja sobretudo a autobiografia dum consciência religiosa – livre, no entanto, de voltar ao anedótico ou ‘histórico’ em se me afigurando conveniente. (p. 85)

Parece claro, portanto, o propósito da obra – traçar não a história de uma vida, mas a «autobiografia dum consciência religiosa», expressão porventura vinda de Antero de Quental⁸. No caso de Régio, como sabemos, a distanciação no tempo vê-se agudizada pelo paradoxo fundador que o uso do pseudónimo figura. *Confissão dum homem religioso*, obra escrita em cadernos correspondentes aos capítulos e à ordenação da história de vida (que não é a ordem de redacção, como mostram as referências já indicadas), adopta no texto de Régio uma estrutura retrospectiva explícita no título do capítulo 1 («O meio familiar»), e

⁸ Referindo-se aos *Sonetos*, escreve Antero que se trata de uma obra que «valerá como um documento psicológico, como as “memórias dum consciência” neste nosso período tão tormentoso e confuso.» (carta «489. A Tommaso Cannizzaro, Vila do Conde, 24 de Junho [de 1886]», p. 780. Na carta «524. A Wilhelm Storck, Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887», refere-se em termos similares a «este livrinho dos *Sonetos*» como «a notação dum diário íntimo», formando «uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência.» (p. 839). Cito páginas da seguinte edição: Antero de Quental, *Cartas II – 1881-1891*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Universidade dos Açores / Editorial Comunicação, 1989.

prossequindo de modo cronologicamente ordenado nos restantes oito capítulos. Desde logo ressalta um ponto relevante da estrutura tradicional da autobiografia (Eugénio Lisboa diz tratar-se de uma «autobiografia espiritual», como a seguir se verá), quando o sujeito se toma como objecto de uma forma complexa: José Régio empreende o balanço da sua vida de «homem religioso» a partir da infância de José Maria, antes de chegar à edificação mediatizada do nome literário José Régio, sua *persona* mais constante. Do ponto de vista crítico e de acordo com a tradição do género, tal processo entronca nos problemas da delimitação da identidade cronologicamente ordenada, podendo dizer-se que se lê nesta autobiografia a história do devir outro-em-mim, representação do eu infante e adolescente pelo outro que veio a ser. Neste processo, o autor de *Biografia* (1929) trabalha sobre o nome empírico para chegar à construção de uma alteridade que se cola à pessoa civil, passando José Régio a ocupar socialmente o lugar de quem nasceu José Maria dos Reis Pereira – combinando o José do nome civil com o Régio adjectivo, que eleva ao estatuto *artiste* a mera identificação civil. Este modo de estabelecer uma identidade dupla, em que não se descolam nunca totalmente o nome e o pseudónimo, é usado por outros autores⁹, e tem consequências concretas: quem é professor em Portalegre é José Maria dos Reis Pereira, quem assina artigos, livros e correspondência é José Régio, mas ambos têm o mesmo rosto documentado em iconografia abundante.

Voltemos porém a *Confissão de um homem religioso*: que livro é este? Citemos, para o saber, Eugénio Lisboa¹⁰:

Em fins de Novembro desse mesmo ano (1968), ‘picado’ pelo facto de a revista *O tempo e o modo* o não ter convidado a depor num inquérito sobre o problema de Deus, (...), Régio dá início ao livro *Confissão dum homem religioso*, com o qual sonhara durante cerca de 20 anos. O livro absorve-o (...):

⁹ Por exemplo, Mário Cláudio, pseudónimo de Rui Barbot Costa, desde os começos da vida do autor substitui o nome empírico.

¹⁰ Lisboa, Eugénio, *José Régio – A obra e o homem*, 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Dom Quixote, 1986, pp. 111-112.

Vila do Conde, 5/2/1969

Trabalho actualmente no sexto volume da interminável *Casa...* Mas este ainda está para esperar. Intrometeu-se a *Confissão dum homem religioso*, que de momento atirou a dita Casa para o lado, e o que eu desejaria agora era entregar-me todo à *Confissão*. Não sei bem o que venha a ser para os *outros* semelhante livro, que pelo menos será um livro único na Literatura Portuguesa. Preciso de certa coragem para o vir a publicar, porque desce a particularidades de análise um tanto penosas, mas sai-me com uma facilidade espantosa. Que diabo! Andava a ser feito dentro de mim há tantos anos! (...)

Autobiografia espiritual de uma busca interminável e inquieta, com períodos de alta e baixa, assinada por um espírito interrogativo, exigente, escrupuloso, e por isso incómodo (...), *Confissão dum homem religioso* é realmente um livro único na literatura portuguesa de todos os tempos.

Em Setembro [de 1969] dava como praticamente finda a primeira redacção do livro (...).

Em 2001¹¹, o ensaísta glosa este excerto sobre *Confissão dum homem religioso*, identificando a fonte citada («Carta a Eugénio Lisboa» com a data mencionada), e acrescenta: «Régio não viria a ter necessidade de coragem para o publicar, porque ficaria incompleto, embora quase pronto.» Importa salientar alguns aspectos: primeiro, *Confissão* é um texto longamente maturado e revisto; segundo, nesta carta fica patente a urgência de escrever este «livro único na Literatura Portuguesa», levando a pôr de lado outro grande projecto; terceiro, para lá do motor imediato, sentindo-se excluído pelo inquérito de *O tempo e o modo*, o que neste livro se apresenta é, como escreve Eugénio Lisboa, uma «autobiografia espiritual». Por todos estes motivos, e sem agora questionar nem o processo de escrita e revisão nem o problema de Deus, demos atenção a passos essenciais da pesquisa do eu.

Nos capítulos I («O meio familiar») e II («A ausência da fé»), ao fixar episódios da infância e da adolescência, Régio trata

¹¹ Lisboa, Eugénio, *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, pp. 67-68.

desenvolvidamente questões que importa reter. A primeira delas vem a propósito da figura materna, alternando entre a «sensatez crítica» e as alterações advindas da «paixão ou [d]os movimentos do subconsciente» (p. 64); para explicitar melhor recorre à citação de um verso do poema «António», do *Só* de António Nobre¹²: «*havia lava na minha família.*» (p. 64; itálico do texto). Esta referência, feita pelo narrador que à distância lembra a mãe, «muito inteligente na apreensão de certos fenómenos da vida psíquica» (p. 63), mas sujeita a «forças do obscuro ou *nocturno*» (p. 64), retrata a figura materna como uma personalidade lábil, da qual este seu filho se sente muito próximo. O que porém nos importa aqui é atentar no modo como o texto se refere a esses traços de personalidade herdados da mãe a partir do grande poema que (a seguir ao exórdio «Memória») abre o livro de Nobre, no qual se traça uma biografia que os mais incautos tomarão como verdadeira história de vida do autor do *Só*, quando, afinal, no livro se desenha uma biografia ficcional que, como tal se afirma¹³ sem margem para dúvidas, as dúvidas que muita da crítica glosou incorrendo em equívocos hoje muito difíceis de aceitar. José Régio havia já falado em termos muito justos acerca de António Nobre na edição revista em 1941 (*Pequena história da moderna poesia portuguesa*) da sua tese coimbrã de 1925 (*As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*), livro de uma tão mais admirável justeza quanto à época não seria evidente que na academia de Coimbra se tratasse de poesia recente.

Quer dizer, portanto: Régio não convoca em *Confissão dum homem religioso* o livro de António Nobre por acaso, mas sabendo de que fala: um «apaixonado, ingénuo e requintado narcisismo», de uma representação da sensibilidade numa arte

¹² António Nobre, «António»: «A Prima dozinha por montes andava,/ à Lua, em vigília!/ Olhai-me, Douctores! Há doidos, há lava./ Na minha Família...», in *Só*, reprodução tipográfica da 2ª edição (1898), prefácio e edição de Paula Morão. Porto: Caixotim, 2000, p. 20.

¹³ Basta para o comprovar que se releia esta obra essencial: Castilho, Guilherme de, *Vida e obra de António Nobre*, 3ª ed. revista e ampliada. Lisboa: Bertrand, 1980.

«infantil», o que «num artista, significa (...) intuição profunda e naturalidade, completo alheamento da posição academicista, espírito de invenção e aceitação dos acasos, seriedade no jogo» (1941, p. 97 ed. ut.¹⁴). Conhecendo bem a obra de Nobre, José Régio pode, assim, tomá-la como antecessora de características da sua própria poética. No capítulo I de *CHR*, logo a seguir ao passo citado, avança informações sobre a primeira leitura que fez do *Só*, em exemplar emprestado pelo padrinho, estando doente e desconfiando ainda confusamente de uma tísica que, como sabemos, mais tarde de facto o viria a afectar (p. 64). «A lava refervia», escreve a rematar este passo sobre a família (p. 65; itálico do texto), citando o poema «Caos», de *Encruzilhadas de Deus e do Diabo*¹⁵, e em especial o verso «Canto de lava, e nocturno...» (p. 295). Vale a pena um breve excursão para sublinhar a representação do sujeito melancólico entregue à escrita, seu espelho, no fecho do poema «Caos» (cito versos da página 298 da edição utilizada):

Aqui, sentado,
Dobrado sobre mim próprio;
Dobrado sobre mim próprio,
Aqui, sentado;
Aqui, sentado,
Sobre mim próprio dobrado,
Com livros ao lado,
Canetas e aparos,
Tinteiro e papel timbrado,
A tantos do mês de tal.
Era de Cristo,
Fora do tempo,
Do espaço,
Das formas, de tudo isto!,
Sinto-me subir, (...)
... Enfim

¹⁴ Utilizo a seguinte edição: *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, com uma introdução de João Gaspar Simões. Porto: Brasília, 1976.

¹⁵ «Caos», in *As encruzilhadas de Deus*; in *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, pp. 292-299.

Tão livre de mim,
Que quando ora escrevo: *eu*,
Aquele *eu* se alarga em halo,
E eu quero dizer somente
Que não é de mim que falo...,
Que não falo de mim-muro...,
Que só falo do passado,
Que só falo do futuro,
Mas à espera do Presente...
(...)

Neste passo de «Caos», o eu representa-se à imagem de São Jerónimo como o figuraram, por exemplo, Antonello da Messina ou Albrecht Dürer¹⁶: no seu escritório, o erudito tradutor da Bíblia trabalha, sobre si “dobrado”, numa concentração que o põe ao serviço de uma tarefa de comunicação transposta com Deus, que anula a individualidade e o «mim-muro» para se «alarga[r] em halo».

Retome-se agora a atenção de Régio ao autor de *Alicerces* no capítulo II («A ausência da fé») da *Confissão*. Narrando o custoso período de dois anos em que, com seu irmão Júlio, estudou num colégio e num liceu no Porto (pp. 78-79), vai sonhando com o que mais lhe importa no pacto feito com o pai no fim dessa vilegiatura:

Eu (...) queria ir para Coimbra! Sonhava com a minha Coimbra de António Nobre, com a boémia de Coimbra, com o romantismo e todos os mitos mais ou menos românticos de Coimbra..., não, não podia deixar de ir para Coimbra! (p. 79)

Convém sublinhar dois elementos nestes passos do segundo capítulo de *Confissão dum homem religioso*: primeiro, a emulação de António Nobre, através dele inventando uma Coimbra sede de felicidade; e, ainda, deve notar-se um outro

¹⁶ Antonello da Messina, *São Jerónimo no seu escritório*, 1460 (National Gallery, Londres); Albrecht Dürer, *São Jerónimo*, gravura, 1514 (coleção particular).

traço em que a imagem do poeta do *Só* se prefigura nas entrelinhas, pois no período de estudos no Porto afirma-se nos dois irmãos, Júlio e José, «o nosso feitio individualista» (p. 78). Vai-se esboçando cada vez com maior nitidez uma subjectividade que a obra regiana irá desenvolver, e de que uma das matrizes se encontra na leitura do *Só*.

Um pouco adiante neste capítulo II acrescentam-se alguns elementos que confirmam tais direcções. Quanto ao individualismo, a propósito de uma dedicatória de José Marinho «Ao Reis Pereira (eu ainda não era o José Régio) do Mestre para o futuro discípulo», regista o comentário que escreveu «a lápis, esta coisa ingénua e pretensiosa: *O Reis Pereira não quer ser discípulo senão de si mesmo.*» (p. 80; itálico do texto); não se alongando sobre tais termos, o narrador de *Confissão* parece citá-los com a mesma altivez da juventude, por reconhecer aí traços que permanecem. E adianta nestas páginas: «(...) nunca me arrependi de ter ido para Coimbra» (p. 80), lá encontrando «fecundo ambiente literário» (p. 81), cujos resultados bem conhecemos.

No capítulo IV de *CHR*, «O labirinto», desenvolve-se o retrato do «drama íntimo» (p. 118), numa inquirição que vai muito para lá da «vida religiosa» (p. 117) e se espraia a uma reflexão de cariz identitário: «Quem era *eu afinal* – o que pensava de firme? O que sentia de permanente? – perdido neste caos?» (id.). E explicita:

Quem era eu, senão um pobre ser fraco, volúvel, contraditório, incapaz de agarrar algo de seguro e definitivo, inapto a qualquer fé e acção correspondente? Outras vezes predominava em mim o orgulho e a megalomania: e provisoriamente me embriagava contemplando a minha própria complexidade e analisando a minha própria riqueza. (p. 117)

Desapiedado retrato este, de um ser de dupla face, contrastando as polaridades negativas da pulsão descendente com o narcisismo estreme da pulsão vital, tudo se expressando

na imagem seminal do labirinto que, como escreve um pouco adiante, «por difícil que seja, e penoso, tenho de encarar» (p. 119). Ora, que saída vê este eu mirando-se no espelho dolorista de si mesmo? Vê a superação do «drama íntimo» pela «realização duma obra literária», coadjuvada pelo «desenho» e pela «pintura», sintetizando todas essa facetas na expressão «homem-artista» (p. 118). No labirinto, pois, encontra-se figurada a alegoria de uma vida em que o herói coincide com o monstro, e em que a morte tem como duplo a salvação, o resgate. Aquilo que no capítulo V («Os graus de Deus») desenvolve como a questão central – «A vida... que *vida?*» (p. 140; itálico do texto), procura-a este sujeito dito por uma imagem belíssima:

Por impotência da Razão ou deficiência de Fé, eu flutuava
como um destroço nas ondas ou uma pluma no ar entregue ao
choque dos ventos. (p. 139).

Ulisses ou Camões em fundo, naufrago em qualquer caso, assim este sujeito em busca de si mesmo tenta dominar o magma imenso da natureza vária que o submerge e envolve, fazendo-o outro a cada passo do itinerário; «Corro em volta de mim sem me encontrar...», escreveu o seu amado Mário de Sá-Carneiro¹⁷. A comprová-lo ainda, atentemos em alguns passos do capítulo VI («O convívio humano») de *Confissão dum homem religioso*, começando por este:

Sim, o processar de uma carreira literária não adoça o carácter
de quem já nasceu com tendências pessimistas! (...)

Dir-se-ia quase inevitável numa obra como esta – da natureza
da confissão, do diário, do documento humano – não ceder o
autor àquele instinto de autovalorização que, tão poderoso em
todos, se intensifica nos chamados homens públicos. (p. 160)

¹⁷ Cito o primeiro verso da estrofe quarta de «Álcool», poema de *Dispersão* (1913). Uso a seguinte edição: Mário de Sá-Carneiro, *Poemas completos*, edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, pp. 33-34.

Repare-se no contrastar de um inato pessimismo com o narcisismo da «autoavaliação», dando corpo à dupla condição que vimos encontrando, de individualismo urdido de traços de carácter lunar e de consciência de um ser público, obrigado a mostrar-se solar; desta dualidade e da sua relação com o homem religioso se ocupará este capítulo VI. Mas o que ocorre salienta neste excerto é a classificação genológica da obra, a sua «natureza», sobrepondo as características de um diário confessionalista às de um «documento humano». Se nos ativermos à caracterização canónica da literatura autobiográfica, na leitura de *Confissão dum homem religioso* o que fica patente, e este passo comprova, é o hibridismo desta obra terminal de José Régio, que não cabe exactamente nem no diário, nem no relato documental, antes se configurando, como já se referiu, na descendência do grande modelo agustiniano a que, por exemplo, as *Confessions* de Rousseau¹⁸ dão eco moderno.

Tendo presentes estes passos cimeiros da tradição, o livro de Régio tem um lugar obrigatório na bibliografia portuguesa do campo autobiográfico, como se torna ainda mais patente se considerarmos, juntando ao que já se detectou, alguns passos do capítulo VII («A religião e a arte»). Retomando sob outro ângulo o que já atrás escrevera (capítulo I, pp. 80 ss.) a propósito da «crise que atravessei (ou doença nervosa, não sei bem como lhe chame) aí pelos meus dezassete ou dezoito anos», associando-a à «precocidade» da sua vocação literária (p. 177), anota quanto

¹⁸ Recorde-se a abertura do Livro I: «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.» [p. 5], in Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, 1782/ 1789. Cito a seguinte edição: J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes – I Les Confessions – Autres textes autobiographiques*, dir. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, collaboration de Robert Osmond. Paris: Bibliothèque de la Pléiade – Éditions Gallimard, 1959.

ao seu primeiro livro, *Poemas de Deus e do Diabo*¹⁹, uma vertente daquela dupla face que vimos tratando:

Condenado (...) pela doença a obsessivamente *me espiar e espiar os que me cercavam*, já surpreendendo e analisando certa complexidade das nossas relações, muita coisa aprendi então que geralmente aprendem os homens mais tarde. (pp. 176-177; itálico do texto)

Note-se a hipersensibilidade, a sensação de cerco, a excepcionalidade de um eu hipervigilante, desde jovem se defrontando com as imagens de si multiplicadas no espelho em que os outros se insinuam também. Lembre-se que, como o texto logo a seguir diz, «os *Poemas de Deus e do Diabo* foram em grande parte escritos mais cedo» que a data de edição do volume (1926), para bem se entender a que se refere a feição excepcional do poeta, marcado desde muito cedo, como se lê ainda no mesmo parágrafo, pela «persistência da ingenuidade a par da precocidade no conhecimento ou pré-visão da vida.» (p. 177).

Régio tem sobre o processo poético uma lucidez e uma capacidade de análise crítica excepcionais, enquadrando a sua própria obra em coordenadas mais amplas, o que se torna visível com grande acuidade e rigor umas páginas adiante, no capítulo VII de *Confissão*. Demos atenção a alguns excertos em que disserta sobre a magna questão da sinceridade e dos processos literários de a representar:

(...) a expressão artística *exprime* indubitáveis realidades psicológicas (...). Firme sobre esta sólida e primária noção de sinceridade, (...) naturalmente se espanta, se indigna, se ofende, se perturba o jovem artista *sincero*, quando vê que a

¹⁹ Sobre a datação deste volume, 1926 (e não 1925), anota Eugénio Lisboa citando o poeta: «Em carta de 4 de Fevereiro de 1926, dirigida a seu pai, Régio informa que os *Poemas de Deus e do Diabo* não saíram devido a demora com uma zincogravura, por isso, o livro não pode ter vindo à luz em 1925 (cf. *Correspondência familiar (Cartas a seus pais)*, Portalegre, 1997)». Cf. *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 22, nota 39.

sua *sinceridade* não foi imediatamente reconhecida (...). Pouco a pouco entenderá, e mesmo não tendo lido Fernando Pessoa, que ‘o poeta é um fingidor’ (...). E que pode criar personagens muito diferentes de ele, analisar estados íntimos que pessoalmente não conheceu, descrever posições e situações em que nunca se viu, exprimir o que não tem (ou julga não ter) dentro de si.

Por esta mesma faculdade histriónica se revela criador o poeta, e certamente ficaria muito reduzida a sua obra se não soubesse *simular* o que nunca experimentou. (p. 178; itálicos do texto)

A citação vai longa, mas torna-se necessária para destacar pontos desta formulação. Antes de mais, o modo lento usado para avançar no argumento, com os verbos próximos (mas não sinónimos) em cascata a dizer os paradoxos da composição que se quer imediatamente reconhecida como tal. Depois, a fundamentação na autoridade do poema de Pessoa²⁰, poema e conceito essenciais na questão da sinceridade e do fingimento na literatura portuguesa moderna e, como estamos vendo, em José Régio. Acresce depois a precisão sobre o fingimento, que nada tem de biografista ou de empírico – antes se escora naquilo que Régio designa como «faculdade histriónica», máscara, representação servindo-se dos recursos técnicos, discursivos e retóricos que sustentam o «criador». No parágrafo seguinte, acrescenta que «o poeta não é simplesmente um fingidor; um simulador; um histrião», porque «a arte é um jogo»; e acrescenta que a prática artística e, nesta, a poesia, «pequenos ou grandes edifícios de papel e tinta», se constrói como «uma cara sob a máscara engenhosamente forjada» (p. 179). Relembre-se: *Confissão dum homem religioso* acompanha longamente a vida de Régio, como atrás se viu; e sublinhe-se ainda uma vez o rigor perfeito destas considerações metaliterárias – se outras razões não houvesse para justificar a actualidade e a agudeza da obra de José Régio, bastaria tê-las presentes para o podermos afirmar sem restrições nem tibieza.

²⁰ Lembrando nós que a primeira publicação da «Autopsicografia» foi feita nada mais nada menos que na *Presença*, nº 36, de 1932.

A questionação da identidade e a representação do eu encontram-se em toda a obra de Régio, e são questões centrais nos livros de poesia²¹; nesta ocasião limitar-nos-emos a marcar alguns pontos concordes com as concepções que descrevemos. Logo a abrir *Poemas de Deus e do Diabo*, lê-se uma epígrafe da *Imitação de Cristo*, livro de espiritualidade do século XV atribuído a Tomás de Kempis: «Neste abismo é que tu me fazes conhecer a mim mesmo». Esta glosa do *Livro de Job* e de alguns salmos representa a jornada espiritual, em termos que já antes encontrámos: o sujeito está longe de Deus, errando pelos caminhos da terra que mais próximos se encontram do plano inferior (o «abismo»); mas tal provação é necessária para que, guiado pela mão divina, o eu possa conhecer-se e ascender às regiões superiores. Ora a epígrafe define justamente esse programa para o primeiro livro de versos de José Régio: desde logo, no poema em quinze quadras «Painel» (*Poesia*, volume I, pp. 49 – 51), o sujeito é surpreendido por um «intruso» (est. 4), «um Homem a meu lado,/Todo nu, e desfigurado», uma «figura peregrina» (est. 6), a que adiante servirá de par um outro, descrito com os traços que caracterizam o demónio (est. 8 a 10); a jornada do eu prossegue, na companhia dos dois vultos fantasmáticos²². Primeiro poema do livro inaugural, «Painel» desenha a questão do fantasmático duplo de polaridade conflituosa que se cola indelevelmente ao eu. Não surpreende que tais motivos não cessem de crescer ao longo de todo este volume e, na sequência dele, de toda a obra, com recursos diversos: em *Poemas de Deus e do Diabo*, a dispersão do eu e a dificuldade em se conhecer está, por exemplo em «Legião» (pp. 52-55) e em «Narciso» (p. 56), ou descreve a tentativa de se fixar escrevendo «O diário» (pp. 65-

²¹ Todas as citações seguem, salvo indicação em contrário, a edição seguinte: José Régio, *Poesia*, 2 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. As páginas referenciadas são, para cada um dos livros, as dos dois volumes desta edição.

²² A representação do cavaleiro e do duplo fantasmático que o acompanha vem dos sonetos de Antero de Quental. Glosam-no o *Só* de António Nobre (1898) ou *Claridades do Sul* de Gomes Leal (1875/ 1901), ou o tríptico *A vida – Esperança, Amor, Saudade* de António Carneiro (1899-1901).

66), sendo levado a confrontar-se com a pequenez e a vaidade, como é próprio deste motivo na tradição. «Cântico negro» (pp. 81-82), porventura um dos poemas regianos de melhor fortuna, não resolve a dualidade, antes a faz mais aguda na coexistência conflituosa dos pólos que acompanham o percurso do sujeito: «Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.», lê-se na penúltima estrofe, e dessa luta sem quartel emerge o destino daquele que se encontra no meio da arena, sabendo apenas que «Não vou por aí!».

Já em *Biografia – Sonetos*, de 1929, os paradoxos da condição do eu encontram implicitamente um princípio de ordem a contrariar o caos, o lodo, o magma conflitual; esse princípio de superação ganha corpo no uso do soneto, que Régio pratica na perfeição, de acordo com as regras clássicas dessa forma. Mas o mundo representado parece obnubilar a regularidade assim obtida, pois insiste na desordem, no universo interior dolorista e mesmo dilacerado de um sujeito sempre sempre aquém, sempre derrotado, sempre preso da sua condição de «verme» («Génese», v.1, p. 115). Como fazia aliás prever a epígrafe do livro, desta vez provinda de Nietzsche: «Quando se ama o abismo, é preciso ter asas.» (p. [111]); repare-se nesta citação naquele prescrever do comprazimento na errância abismal, em simultâneo pondo em evidência uma subliminar saudade das asas que permitiriam a elevação, a ascensão, a libertação da terra e do plano inferior; mas nos poemas permanece sempre a questão sobre a natureza do ente alado: trata-se de Ícaro ou de um anjo, e de um anjo próximo de Deus ou Lúcifer, o anjo caído (como em Garrett)? No soneto «Génese», a resposta a estas questões está no sujeito «Sozinho, à margem do caminho, um verme» (v.1), ignorado pelos passantes e dominado por «Qualquer coisa de absurdo» que o «sufoca» e angustia (vv.12-14); uma só saída se configura, a fechar o soneto: «E canto» (v.14), como canta nos tempos de aflição o profeta abandonado por Deus, clamando sem descanso até que um dia seja ouvido. Não passe em silêncio o final da segunda quadra de «Génese»: «E outros, por animarem a jornada, /Jogam à bola com a minh'alma inerme» (vv.7-8); aqui está a indiferenciação do sujeito, feito brinquedo de ocasião, com a sua

alma «inerte» rimando com o «verme» do verso 1 – nada, pouco mais que nada, como nesse outro verme de Pessanha, que Régio tão bem leu²³.

Estamos vendo poemas de *Biografia* – biografia, insista-se, e não autobiografia, indício de que se trata de fazer a história de um eu que é já um devir-outro, questão essencial na obra deste poeta. Para a rede de representação assim tecida, servem-se certos sonetos de personagens que conhecemos da tradição; em «O manequim» (p. 127), por exemplo, o eu tem por modelo «Hamlet, Grã Senhor predestinado», que «Ressuscitou em mim sua Loucura» (vv. 1-2). A personagem de Shakespeare propicia, por um lado, a apresentação do intervalo ténue entre a perda da razão e a hiperconsciência, e por outro lado traz ao texto a questão do teatro dentro do teatro, tópico essencial da peça do dramaturgo inglês, juntamente com o disfarce ou a máscara; neste soneto, o «Príncipe» surge paramentado como um dândi ou um Lord que Gomes Leal ou Mário de Sá-Carneiro²⁴ pusessem em palco, «consoante o figurino» (v. 14) escondendo debaixo do «fraque» (v. 7) e das «luvas» a «atroz melancolia» (vv. 10-11) que o domina. Vimos em *Confissão dum homem religioso* a reflexão sobre o eu marcado pelo riso e pela modulação histriónica do rosto, e neste soneto a «Loucura» estampa-se na visagem de «um riso frígido e afiado/ Nos lábios retorcidos de amargura» (vv. 5-6), entre o derrisório e o angustioso se perfilando este outro teatral, falso, de papel ou de cartão.

Soneto de perfeita construção como os mais de *Biografia* (decassílabos, predominantemente heróicos mas também sáficos; esquema rimático dentro do modelo), «Lirismo» (p. 169) configura em alto grau uma síntese dos motivos da representação

²³ Veja-se *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, 1941, pp. 81-84 na edição utilizada.

²⁴ Gomes Leal, “Nevrose nocturna” - pp. 201-204, “A lady” – p. 277, “Um blasé”, *Claridades do Sul* [1875; 2ª ed. revista 1901], edição de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998. Mário de Sá-Carneiro, «O Lord» – p. 121, e «Caranguejola» – pp. 132-133 («Se me doem os pés e não sei andar direito./ Pra que hei-de teimar em ir para as salas, de Lord?», estrofe V). Uso a edição de 1996 atrás referenciada.

do eu, que desde o título sabemos ser, afinal, matéria de versos – «Lirismo», assim mesmo. Aos motivos do duplo, do dolorismo, do nunca sarado pélago interior soma-se agora o «monstro», duas vezes dito:

Aquele monstro imenso e proteiforme
Que a par de mim se deita, se me deito,
E enche de insónia e febres o meu leito,
Velando até quando o meu corpo dorme;

Boca insaciável, cuja fome enorme
Me devora o mais íntimo do peito,
E o meu caminho ao claro luar, direito,
Vergou por becos sob a noite informe;

Monstro que me apagou quantas estrelas
Quis acender, nem sei já por que céus,
Para o vencer... (ó eterna maravilha!)

Basta-me, sei! Lançar-lhe às torvas goelas
Qualquer florinha em cujo cálix Deus
Chore a gota de orvalho em que o sol brilha...

Bastará que se assinale a adjectivação dupla do «monstro» – «imenso e proteiforme» – para se entender bem a luta desigual, a dilaceração de um sujeito prosseguindo na noite, desamparado, o seu caminho. Dilemática, não resolvida, amplificada pelos assomos de des-razão do eu insone e febril (v.3), o confronto entre Jacob e o Anjo, entre o Diabo e Deus, entre eu e eu-mesmo desenrola-se na arena íntima da consciência, e não tem fim à vista; assim o quer a poética regiana, aqui, no livro de 1929 e em todos os outros passos que há-de cumprir.

N'As *encruzilhadas de Deus*, de 1936, eis a estesia a desenvolver os mesmos tópicos, os mesmos motivos. Nas oitavas de modelo clássico de «Sarça ardente» (pp. 327–339), os impecáveis decassílabos de rima isomorfa (de acordo com o esquema da chamada oitava heróica: ABABABABCC) continuam a desenvolver vertentes de idêntica questionação da

identidade. Tomem-se por exemplo as estrofes 9 e 14 (pp. 330-331):

9.
E em tudo, o que vi eu? Um homem!: eu;
Eu..., que alonguei meu metro e tal de altura
Às infinitas amplidões do céu
E ao ventre a arder da Madre Terra obscura;
Eu, cujo vulto exíguo recolheu
Toda a disformidade ou formosura,
E em tudo mais não viu do que um destino:
O desse seu tamanho pequenino!

(...)

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,
Viva se ergueu (mas onde?, como?, quando...?)
Perante o meu súbito horror, e alarme,
Viva se ergueu, em vez da usual quimera,
Esta assim vera efígie do que eu era?

Destaque-se o motivo do *ecce homo* – eu, um «homem», e repare-se como, na estrofe 9, ele se entrelaça com um Orfeu pela lira se erguendo à morada do céu, mas do mesmo passo baixando aos abismos a buscar-se, «pequenino» como o verme que já antes vimos, glosa do «bicho da terra tão pequeno» de Camões²⁵, sempre tão presente nas oitavas de «Sarça ardente». Lembremos apenas mais alguns passos que podem comprovar a relevância destes motivos no poema: «Sobre o verme que sou, lento, descia/

²⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*. Coimbra: Almedina/ Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2016. Cito os versos finais da estrofe 106 do Canto I: «Que não se arme, e se indigne o Céu sereno/ Contra um bicho da terra tão pequeno.»

O olhar desses dois poços de clarões.» (estrofe 27, p. 336); «(...) / E eu de fechar-me neste animalzinho / Guloso de que o digam coitadinho...» (estrofe 29, p. 336); «Isto porém, meu Deus! É a mão de estrume / que sou, no meio de outras mãos de tal. / Isto é miudeza, suor, pó, azedume / deste homemzinho trémulo e mortal.» (estrofe 30, p. 337). Mas regressemos às oitavas 9 e 14, citadas mais extensamente: o «ofício de cantar» sobrepõe em palimpsesto, na estrofe 14, Narciso e Orfeu nesta ficcionalização do eu, com «súbito horror» confrontado com a «vera efígie do que eu era». De efígie, com efeito, se trata – matéria de sombra e luz fixada no desenho da silhueta, imagem desfocada de um passado que emerge sempre, sem fim. O «espelho brando» volve-se, afinal, na face horrífica do eu atravessando o tempo, gravando a fogo o canto de um sujeito maior que a sua vida – de «Um homem» se traça, afinal, a vera «efígie».

No livro de 1961 *Filho do Homem* persistem as mesmas questões. A abrir o «Cancioneiro de João Bensaúde» (vol. 2 ed. 2001, p. 123), lê-se esta quadra de título paradoxal:

Pré-posfácio

Poeta sou! Cumpro o meu Fado, estranho
Como o dum santo ou dum louco:
Só posso dar de mais ou muito pouco,
Que é tudo quanto tenho.

De novo, trata-se de uma textualização do sujeito: o eu, identificado como «poeta» e definido no precário intervalo entre «santo» e «louco», cabe literalmente nos limites de um livro a que o poema serve de prefácio e de posfácio. Como Montaigne, «je suis moi-même la matière de mon livre»²⁶: o livro sou eu a cumprir o meu «Fado», desta vez sob a *persona* de João Bensaúde. Desse outro trata o voluminho, que o apresenta como ser de papel, manequim ou *clown*, histrionicamente

²⁶ Cito um passo de «Au lecteur», abertura do monumental livro seiscentista de Michel de Montaigne: *Essais – Livre I*, chronologie et introduction par Alexandre Micha. Paris: Garnier – Flammarion, 1983.

representando e do mesmo passo edificando uma, mais uma, efígie do eu.

Não se estranhará que tais linhas estejam esparsas em toda a obra de José Régio desde muito cedo. Com efeito, o poema de 1921 «O outro»²⁷ já procedia a uma encenação dos mesmos termos, juntando na alteridade Camões, Hamlet, Narciso, Mário de Sá-Carneiro e mesmo o Garrett de *Frei Luís de Sousa* e a sua emblemática pergunta («(...) “– Quem és tu?”/ “Ninguém”»), *Colheita da tarde*, P II, p. 330); citemos alguns passos de «O outro» (sextilhas 2, 5, 7 e 8, in *Colheita da tarde; Poesia*, volume II, pp. 329-330):

Por trás dos versos fáceis e bonitos
Com que ora engano o Poeta que me habita
E em que penduro imagens a luzir,
Há versos que eu não faço... e que são gritos
- os gritos que em minh'alma um Hamlet grita,
Mas que eu não sei rimar nem sei medir...

(...)

Por trás de mim – de mim, que falo e rio,
(...)
Alguém – Camões de dor e tresvario –
Soluça os meus poemas mais que humanos
- Alguém que não se chega a revelar...

(...)

Ah! Pudesse eu livrá-lo, o encarcerado
Que, dentro em mim eu encarcero
- Águia abafada, há tanto! num covil!...
Ah! Pudesse *Ele*, esse *Outro*, erguer seu brado,
(...)

²⁷ Publicado em *A nossa revista*, «Órgão dos estudantes da Faculdade de Letras do Porto», 1921. Cf. José Augusto Seabra, «Introdução», in *Poesia*, volume I, 2001, p. 12.

Eu, que sou nada, então fora um gigante:
Porque *Ele* é todo Alma e Simpatia,
Compreende o Riso e a Dor, o Mal e o Bem.
Mas se *Ele* é do meu nada, ai! tão distante,
Em vão eu sonho – ó Dor – trazê-lo ao dia,
Ser grande... em vão! E...
- “Quem és tu?”

- “Ninguém!”

A filiação do ser dividido entre o eu e o outro complexifica-se e expõe-se nas fontes convocadas directamente e em outras, apenas aludidas. Ao Príncipe da Melancolia que Hamlet epitomiza junta-se um Camões feito *persona*, e à nietzschiana águia, derrotada como em António Patrício²⁸, junta-se «Aqueloutro», de Mário de Sá-Carneiro. Por sua vez, glosada em outros termos maiúsculos, a «Dor» sublinha a paradoxal coexistência de contrários deceptivos a impedir a unidade do eu. Tudo conduz ao «sonho» vão de que a máscara do Romeiro garrettiano é epítome maior. O dilema identitário não tem fim, antes se joga na figura de um Sísifo sempre retomando a jornada inescapável da sua condenação.

Na sextilha final de «O outro» lê-se este verso: «Eu, que sou nada, então, fora um gigante» (p. 330). É tempo de reler, com sua carga de dores, alegrias e mistérios: entre o ser de nada e o gigante, lá estamos nós também, sob a asa de um anjo-demónio de nome José Régio.

²⁸ António Patrício, «Diálogo com uma águia», in *Serão inquieto* (1910). Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

***Biografia*: uma obra “naturalmente em suspenso...”**
Olhar transversal sobre um processo genético com 40 anos.

Isabel Cadete Novais
Centro de Estudos Regionais

«A “Biografia” está agora a ser composta. A edição não fica bonita, mas fica “expressionista”. Não me parece estar descontente com ela... ao menos enquanto não está pronta. Pensando bem, preciso duma certa coragem para publicar alguns daqueles sonetos. Espero, porém, que os seus maiores atrevimentos não cheguem a ser compreendidos. O pior é os que apenas serão compreendidos à superfície».

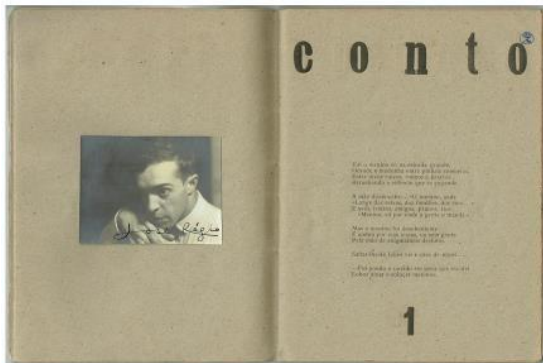
Carta de J. Régio para J.
Gaspar Simões, enviada de V.C.,
em set./ 1929.

Há precisamente noventa anos, em novembro de 1929, sob a chancela das Edições Presença, em Coimbra, saía a segunda obra de poesia de José Régio, depois de ter sido anunciada no nº 22 da revista *Presença*, de setembro-novembro desse mesmo ano. O grafismo e ilustração do volume fora entregue ao pintor Julio, irmão do poeta, que, tal como acontecera com o livro de estreia – *Poemas de Deus e do Diabo* – em 1926, concebeu uma obra graficamente arrojada, usando a técnica do linóleo, tão ao gosto dos modernistas e expressionistas:

- A capa, em papel grosseiro de cor cinzenta, ostentava uma composição contendo o nome do autor, o título *Biografia* e um desenho a tinta preta.



- No seu interior, além de uma fotografia autografada de Régio e trinta e dois sonetos, destacavam-se três ilustrações de Julio, assim como os títulos e a paginação, em caracteres de grandes dimensões.



Esta edição tratava-se, pois, de um volume profundamente impregnado da estética presencista, aliás, perceptível de imediato para quem o folheie, visto apresentar papéis e grafismos muito semelhantes àqueles que immortalizaram os números da *Presença*, quando esta atravessou os seus momentos áureos. São prova incontornável o aspeto inusitado de toda a conceção gráfica e plástica, assim como os temas dos poemas escritos sob o ambiente febril e ousado da Coimbra dos anos vinte, claramente

portadores de uma intencionalidade de quebra de convenções e indicadores de um desejo de afirmação em novos moldes estético-literários.

A receção à nova obra regiana foi calorosa da parte dos grupos intelectuais urbanos, adeptos da estética modernista. Numa carta enviada a Régio, Fernando Pessoa manifestou efusivamente o seu apreço pelo livro, estabelecendo comparações com a poesia de Sá-Carneiro:

É um livro admirável, porém a sua leitura, para em seu efeito ser mais admirável, faz-me saudades. Faz-me saudades do maior amigo meu, do único grande amigo que tive – o Mário de Sá-Carneiro, a quem a leitura dos seus sonetos entusiasmaria como uma boa nova. Sonhei sem querer – em um d'aquelles sonhos retrospectivos e erróneos – que estivéssemos lendo junctos os seus sonetos, e reconheço a voz d'elle e a minha no consenso entusiastico da apreciação.

Explico. Há uma íntima analogia entre o seu modo de sentir e o modo de sentir que distinguia o Sá-Carneiro. O modo de sentir o modo de sentir [sic] é que é diferente, como convém a dois que são dois, e não commummente o terceiro que não é ninguém.

Fernando Pessoa, 17/1/1930.

Ao escolher o soneto, Régio pretendia provar que o molde clássico não era incompatível com a sensibilidade moderna. Apesar de assentar numa estrutura rígida, não deveria ser visto como mero exercício de virtualidades retóricas, antes competia ao poeta revelar originalidade para o recuperar, libertando-o da degradação que vinha sofrendo fruto do desuso e de excessos barrocos. Aliás, já outros grandes poetas de tendências diversas, quer fossem decadentistas, simbolistas, saudosistas, do final do século XIX e princípio do século XX, como Nobre, Pessanha, Florbela, quer mesmo os da geração modernista, particularmente Sá-Carneiro, vistos por Régio como modelos, tinham corporizado em soneto algumas das criações poéticas que os imortalizaram.

Desse modo, usando o soneto, vinha uma vez mais afirmar que a liberdade do artista não deveria ser submetida a regras e preconceitos que condicionassem a sua criação. Segundo o autor de *Biografia*:

toda a arte vive da liberdade interior do poeta e da disciplina do artista. Tão prejudicial, para a arte, é atacar uma como outra.¹

Para Régio, a dualidade “fundo” e “forma” devem ser vistas como inerentes à obra de arte, porque é dessa síntese, da íntima conjugação da expressão vital e da expressão artística que resulta a sua plenitude, o seu equilíbrio e a sua unidade. Ao verificar-se essa convergência, sem o obstáculo duma organização lógica imposta, o poeta chega a admitir a compatibilidade dos termos classicismo e modernismo na mesma obra desde que:

um determinado motivo encontre o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. É assim que, para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista.²

A criação poética não pode estar presa a constrangimentos e normas que sufoquem o impulso criador do poeta e condicionem a sua espontaneidade. A poesia moderna, apresentando-se como rutura e transgressão com o estabelecido, permite liberdade ao poeta para que este, através da pulsão criadora, se revele total e livremente, na sua condição humana, o portador de novos valores. Recorrendo à expressão de Rimbaud, a poesia assume um estatuto de «*liberdade livre*»³, ainda que confinada à sua própria realidade virtual – o *ser-poema*. A linguagem poética restabelece a unidade na multiplicidade dialogante convertendo o poema no palco onde se desenrola o conflito, a indagação, a

¹ (prefácio à 2ª ed.).

² «Classicismo e Modernismo», *Presença*, nº 2, 28/mar./1927.

³ Expressão usada por Arthur Rimbaud em carta para Georges Izambard, 2/nov./1870.

metamorfose, ou seja, a plena libertação. Mas a transmutação noutra *ser* só é possível no pleno exercício da poesia. O ato criador e a imaginação são os meios pelos quais o poeta se transcende e vence as barreiras que o separam da realidade palpável. Conduzido pela intuição criadora, ele percorre o seu «mundo interior pré-consciente» constituído por sensações, impulsos, lembranças, sentimentos, ou seja, a matéria que incorpora a sua própria existência, lhe alimenta a atividade poética e lhe permite penetrar na sua intimidade ou *anima*, estabelecendo a ponte e o diálogo entre esse mundo interior e a realidade envolvente.

Voltemos ao livro *Biografia* para fixar a atenção no título da obra e nos títulos dos poemas que a compõem: Desde logo, encontramos aspetos recorrentes na restante obra poética do autor – um discurso centrado na presença de um *eu* múltiplo e dialogante que se expõe numa atitude autorreflexiva, ainda que permanentemente renovada pela incessante procura de identificação com um *outro* ausente, *humano*, resultando num jogo permanente de inconformismo e de inquietante esperança na superação e na redenção.

Alargando o ângulo de visão para uma maior abrangência da produção literária regiana, quer se trate de prosa ou poesia, é demasiado evidente a tendência para uma escrita dirigida para a autoanálise, o gosto pelo memorialismo, pela confidência diarística (se bem que esta adquira uma dimensão secundária quando comparada com a produção artística). A nível poético, predomina, como foi referido, um discurso centrado no *eu*, na autocontemplação, na metamorfose do sujeito, na catarse. Do mesmo modo, na produção pictórica evidencia-se a propensão para o retrato – «o ser de papel» no qual se espelha. A extensa panóplia de figuras humanas, rostos talhados a traços largos e expressivos, autorretratos (umas vezes assumidos, outras vezes encobertos com disfarces ou metáforas de poeta louco, palhaço, arlequim, malabarista, bailarino, meninos, jovens, velhos...) demonstram uma constante procura de identificação do *eu* com o mundo circundante e um entendimento diversificado da natureza humana.

Toda a produção regiana se inscreve neste jogo de desdobramentos do *sujeito*, próprio da modernidade literária, recorrendo a um permanente diálogo autobiográfico com um *eu* múltiplo (um *eu* e um *tu* que dialogam sobre um *ele*), um pouco à semelhança de Valéry nos seus *Cahiers*⁴:

L'individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge.
(...) Le moi se dit moi ou toi ou lui. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de lui.

Desconhecemos se Régio, ao publicar, em 1929, este singular livro de poesia o admitia como um mero registo autobiográfico no seu *stricto sensu*. Tendo em conta o profundo entrosamento da sua escrita na estética modernista e a afirmação da pluralidade do sujeito, a tendência é pensarmos que não. O sentido redutor de uma obra meramente autobiográfica estaria em contradição com essa dimensão múltipla do desdobramento do sujeito poético, implícita no pensamento moderno.

Porém, pelo imperativo do texto prefacial da 2ª edição, publicado dez anos mais tarde, ficamos a saber que o autor instruíra que a sua obra não fosse entendida como uma simples autobiografia, mesmo que tivesse sido baseada em elementos autobiográficos, mas sim:

uma espécie de livro ilimitado; uma obra naturalmente em suspenso..., [...] Uma biografia. Quero dizer: uma espécie de roteiro de toda e qualquer vida viva; uma história, embora fragmentada, de qualquer ser verdadeiramente humano; [...]⁵

Deveria, pois, ser entendida como um registo fragmentado de uma vida, construído com momentos, emoções, ideias e conflitos importantes no percurso de uma existência. Desta forma, o *eu*

⁴ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. I, p. 440.

⁵ *Biografia*, Prefácio à 2ª ed., p. 10.

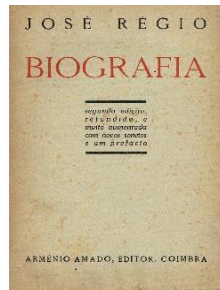
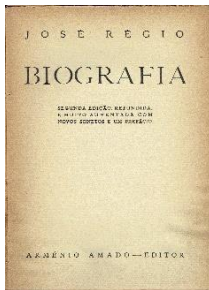
autobiográfico transmutaria para um diálogo de instâncias várias, mais consonante com a estética modernista.

Não esqueçamos que o poeta não se cansou de afirmar que ao falar de si próprio, falava dos outros, e de si, quando falava dos outros, como diria Rimbaud - «*Je est un autre*»⁶ - a expressão oscilante entre o sujeito poético que a profere, e *o outro* que se encontra subjacente ao poema.

Nesta multiplicidade de sujeitos e sentidos, cada poema devia ser entendido como uma etapa particular da sua vida e, implicitamente, de qualquer ser humano. *Biografia* devia, pois, ser considerada uma obra em aberto, naturalmente em construção, ou melhor, em processo no decorrer da vida.

De facto, é o que vem a acontecer, ao longo das cinco edições de *Biografia* dadas ao prelo em vida do poeta, sendo que três delas foram refundidas e aumentadas:

- A segunda edição, saída em 1939, não foi ilustrada e recebeu, como já foi referido, um prefácio do autor justificando as alterações e o acréscimo de trinta sonetos.

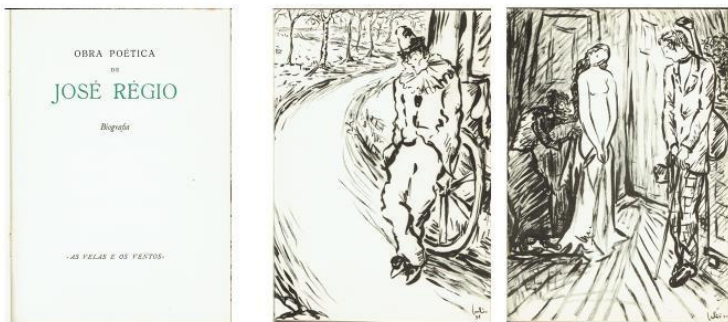


Capa e folha de rosto da 2ª edição de *Biografia*, 1939.

- A terceira edição, publicada em 1952, bem como a quarta, três anos mais, não foram prefaciadas, mas ampliadas com dezoito sonetos e seis ilustrações de Julio.

⁶ Arthur Rimbaud, carta enviada a Paul Demeny, 15/maio/1871.

José Régio: cântico sem tempo

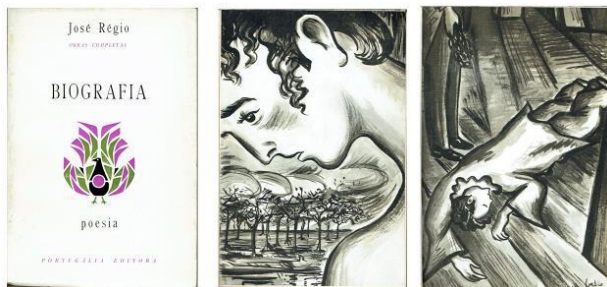


Capa da 3ª edição de *Biografia*, 1952; desenhos de Julio.



Capa da 4ª edição de *Biografia*, 1955.

- A quinta edição, dada aos escaparates, em junho de 1969, seis meses antes do passamento do poeta, apresenta-se sem alterações relativamente à anterior, e já que foi a última versão revista pelo autor, tomamo-la como modelo definitivo, ou seja, a edição *ne varietur*.



Capa da 5ª edição (*ne varietur*) de *Biografia*, 1969; ilustrações de Julio

Tendo saído com os conteúdos e a estrutura da 4ª edição, poderíamos inferir que *Biografia* já teria atingido, nesta data, a sua unidade, não sendo expectável que o poeta lhe desse continuidade no futuro. No entanto, não esqueçamos que, segundo os seus desígnios, tratava-se duma obra a ser construída por etapas, ao longo da existência. Assim sendo, tendo em conta a morte prematura do autor, aos sessenta e oito anos, e pensando no conjunto de trabalhos que ficaram inacabados, afigura-se-nos mais razoável considerá-la, tal como o poeta a designou, «*uma obra naturalmente em suspenso...*».

Passando ao *dossier* genético de *Biografia*: apesar de ser constituído por um extenso acervo documental, recolhido essencialmente nos Arquivos da Casa Museu de Vila do Conde e da Biblioteca Municipal do Porto (neste caso, integrado no espólio de Alberto de Serpa), são raros os materiais genéticos da primeira fase escritural; desconhece-se o paradeiro dos borrões que estiveram na origem da obra, assim como o exemplar manuscrito para a tipografia. Apenas alguns textos preparatórios ainda sem títulos nem datas atribuídas revelam-se insuficientes para um estudo documentado e rigoroso sobre os problemas inerentes ao processo criativo. No entanto, sabe-se que a 1ª edição foi constituída por poemas redigidos ao longo da década de vinte, em Coimbra e eventualmente em períodos de férias passados em Vila do Conde.

Vários fatores poderão justificar as faltas desses materiais. Desde logo, a deslocação de José Régio para Portalegre, a 4 de

outubro de 1929, para dar início à sua carreira docente, no Liceu Mouzinho da Silveira, naquela cidade. Podemos conjecturar que, publicado o livro, as atenções recaíram sobre a obra impressa e os manuscritos de trabalho poderão ter ficado esquecidos na Tipografia Atlântida ou nas mãos de algum dos seus companheiros, em Coimbra.

Ainda que esta hipótese possa ser equacionada, parece ser pouco conciliável com a maneira de ser de Régio, sempre atento e metódico com os seus escritos.

Além disso, tratando-se dum livro que se previa que viesse a ter continuidade, desde logo, pelo sentido emanado do próprio título, *Biografia*, que faz supor uma obra em aberto, completada com o decorrer da vida, e não uma estrutura terminada, concebida num tempo próprio e com todos os seus conteúdos reunidos e fechados, faria sentido ter de voltar a esses materiais posteriormente, como, aliás, era seu hábito trabalhar longamente os mesmos textos, durante anos.

Convém referir que não obstante *Biografia* ter sido um livro destinado exclusivamente à recolha de sonetos, com a particularidade de ir sendo aumentado ao longo das edições, não implica que tenha sido intenção do Poeta reunir todos os sonetos sob o mesmo título. Muitos não passaram pela malha apertada da sua seleção e apenas chegaram até nós graças à sua intensa colaboração esparsa e avulsa em publicações periódicas. De referir ainda a possibilidade de encontrarmos sonetos publicados ao longo das edições de *Biografia* também fazendo parte de outras obras poéticas. É o caso de seis poemas existentes desde a 1ª edição em *Poemas de Deus e do Diabo*. São eles “Narciso”, “A Jaula e as Feras”, “Lázaro”, “Ícaro”, “Cristo” e “Libertação” e ainda um outro com o título “Soneto de Circunstância”, publicado em *A Chaga do Lado*.

Assim sendo, o estudo da génese destes poemas não poderá limitar-se aos materiais de trabalho reunidos no *dossier* de uma só obra, mas a todos os materiais que digam respeito a cada poema, mesmo que façam parte do manancial genético de outra obra. Nestes casos, convém reconstituir todas as etapas da génese de cada texto, hierarquizando, com rigor, todos os testemunhos

para que fiquem definidas as obras e respetivas edições a que se destinavam as alterações que foram sendo introduzidas nos poemas. Daí, ser tão importante analisar essas marcas desde o primeiro momento da criação e acompanhar todo o processo evolutivo, o chamado *work in progress*, até à versão definitiva a ser dada à estampa.

Como se pode constatar e à semelhança de outras obras do cânone regiano, estamos perante uma obra com uma longa génese: *Biografia* sofreu alterações ao longo de vinte seis anos e as cinco edições, publicadas em vida do autor, foram alvo da sua atenção, durante quarenta anos.

Após um estudo atento sobre a estrutura e os conteúdos desta obra, é forçoso concluir que *Biografia* é muito mais do que um simples volume de sonetos de temática centrada no autobiografismo e na dualidade dialógica. Desde logo, o título redutor, limitado apenas a um vocábulo, remete de imediato o leitor para uma história de vida, que, à partida, leva a crer tratar-se do autor, tanto mais que o próprio admite⁷ a existência de elementos autobiográficos. Porém, Régio logo adverte que se não considere o livro uma autobiografia, antes, um roteiro de toda e qualquer vida. Visto nessa perspetiva, o título adquire uma dimensão muito mais ampla, na medida em que o sujeito poético passa a ser uma representação retórica do *eu* poético, uma figuração ou ilusão referencial da multiplicidade de máscaras que o ser humano pode conter.

Paul Ricoeur, no seu livro *Soi-même comme un autre*⁸, coloca a questão do seguinte modo: o autor autobiográfico, ao fazer o relato de uma vida que não é pessoal quanto à existência, cria *um outro eu*, passando a coautor de um ser que existe apenas através da palavra, enquanto construção mimética.

Nessa perspetiva, o título *Biografia* deverá ser entendido num sentido plural, ou seja, a biografia multifacetada da humanidade, imagem estilizada e labiríntica, enredada na diversidade polifónica e nos múltiplos rostos e idades do eu poético.

⁷ No prefácio à 2ª edição.

⁸ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191.

Como já foi referido, na maioria dos poemas, o poeta atua como se estivesse na presença de outrem com quem trava aceras lutas dialéticas observáveis nos confrontos entre o *eu* e o *outro*, o indivíduo e a sociedade, o ser humano e a transcendência. O discurso poético intenso de emoções tumultuosas, onde se destacam vozes implícitas além do *eu*, assim como o uso frequente de imperativos, interrogações, exclamações entrecortadas com pausas e inflexões de voz sobre o interlocutor denunciam a veia teatral e expressionista do poeta, manifestações artísticas acentuadas durante os anos de Coimbra e da *Presença*, no contacto com as correntes modernistas e as influências das novas ideias estético-literárias que se difundiam pela Europa. Aliás, Régio sempre manifestou ter um particular gosto pela arte dramática, herdado do pai: «*num certo sentido, nasci para o teatro*» refere nas *Páginas do seu Diário Íntimo*, e também sempre revelou plena consciência das marcas de teatralidade na sua poesia. Numa carta ao amigo José Bacelar, em fevereiro de 1950, o poeta confessa:

Em certos dos meus poemas estão patentes os germes
profundos do meu teatro.

De facto, essas marcas de afinidade com o teatro, «*os germes profundos*» a que Régio se refere, estão patentes em toda a sua produção poética, não apenas no tom dialogante e interpelativo dos versos, mas também na escolha vocabular ligada ao campo semântico do teatro, a apelar ao dinamismo das ações e à dramatização.

Os sonetos de *Biografia* integram-se plenamente nesta realidade poética – tendencialmente ligada ao ambiente cénico, e aos desdobramentos do sujeito poético adaptados a atores dramáticos, cada qual desempenhando uma função. Do mesmo modo, se destaca o vocabulário associado ao tema da viagem que confere ao discurso poético a ideia de movimento, de espaços percorridos como também de evolução no decurso da vida.

Biografia pode, pois, ser considerada uma obra poética concebida na confluência de duas correntes de pensamento – o

alegorismo poético pós-simbolista e o expressionismo, este provavelmente inspirado nos modelos “pirandellianos” que Régio muito apreciava e sobre cujo autor se refere nestes termos:

Poeta de ideias que se fazem carne! Malabarista esfomeado de Absoluto, arrastando os homens à compreensão irónica de todos os seus relativismos.⁹

Quanto à estrutura da obra, esta desenvolve-se em dois planos que se entrelaçam e se complementam, conferindo-lhe diversidade e unidade:

- O plano da passagem da vida do ser humano, como viagem cheia de encontros e perdas, de êxtases e desesperos, simbolizando a própria existência humana.
- O plano das experiências vividas como uma representação, onde cada um joga o seu papel na “tragicomédia da vida”, em certa medida, a lembrar Shakespeare e o monólogo da sua peça *As you like*:¹⁰

O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas, que entram nele e saem. Muitos papéis cada um tem no seu tempo: Sete actos, sete idades.

Analisada deste modo, a obra *Biografia* revela-se aos olhos dos leitores como um “pórtico” por onde vão passando em desfile e se exibem os inúmeros protagonistas que compõem a Humanidade, todos eles desempenhando o seu papel na “tragicomédia da vida” (meninos, jovens, velhos, loucos, pobres, poetas, super-heróis, palhaços, bailarinos, mascarados, anjos...) corporizados no *eu* do poeta.

Cada poema desenrola-se num tablado como um “acto” da dita tragicomédia, uma estação da “via-dolorosa” do poeta: nascimento, infância, idade adulta, morte e libertação – etapas do

⁹ «Literatura livresca e literatura viva», *Presença* n.º 9, 1928, p. 8.

¹⁰ Monólogo de Jaques, Ato II, Cena VII. O autor compara o mundo a um palco e a vida a uma peça, e enumera as sete idades da vida de um homem: *infante, escolar, amante, soldado, juiz, pantalão e velhice*.

percurso da vida, qual grande metáfora da caminhada terrena da Humanidade.

Ainda que a 5ª edição seja a *ne varietur*, ou seja, a última revista e publicada pelo autor, *Biografia* nunca deixará de ser uma obra em aberto, suspensa no tempo, mais que não seja pelo título dado ao último soneto do livro – «Segue no próximo número» que, de imediato, remete o leitor para a continuidade da obra.

David Mourão-Ferreira parece ter tido o mesmo entendimento da produção poética de José Régio. A propósito de *Biografia*, o crítico refere:

Cada novo livro do autor [...] é geralmente esperado, não como uma simples recolha de poemas, mas como um novo acto, – um verdadeiro acto no sentido metafísico e no sentido teatral da palavra. E, precisamente desde as *Encruzilhadas*, cada um desses actos apresenta uma tal unidade, uma tal organização, um tal cuidado no desfecho, que se diria cada um deles definitivo; mas a legenda: «Segue no próximo número», com que termina a *Biografia*, aplica-se a toda a sua restante obra, já que, em todos os livros de Régio, se nos depara sempre o mesmo corpo central de motivos, de temas, de problemas, até mesmo de imagens e obsessões.¹¹

Deste modo concluímos, esperando ter justificado o título atribuído a esta comunicação: *Biografia* – uma obra naturalmente em suspenso...

Assim como *Biografia* se recicla como obra aberta, inacabada, a cada nova leitura, a cada novo leitor, também José Régio se afirma, para todo o sempre, nos dois últimos versos do poema «Grande Guerra»:

Mártir, rebelde, poeta, – também eu
Sou sempre o mesmo Um que não morreu.

¹¹ Mourão-Ferreira, David, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa: Ed. Ática, 1960, p. 68.

Neste ano evocativo do cinquentenário da morte de José Régio, não queremos deixar de assinalar que 2019 é também o ano para evocar marcos importantes relativos à génese de *Biografia*, uma das suas grandes obras poéticas: referimo-nos aos noventa anos da publicação da 1ª edição (novembro/1929), aos oitenta anos da 2ª edição, refundida e muito aumentada, saída em outubro/1939 e aos cinquenta anos da 5ª edição, a última revista e publicada pelo poeta (novembro/1969).

Quem é Henrique Dordio no ciclo romanesco *A Velha Casa*?

O individual e o social na vertente política da obra

Manuel José Matos Nunes

I

Voltar ao ciclo romanesco *A Velha Casa* na linha da sua vertente política tem todo o sentido no momento em que se assinalam os cinquenta anos da morte de José Régio. Isto por duas razões: a primeira, por ser *A Velha Casa*, concretamente o sexto volume do ciclo, uma das obras em que o autor trabalhava quando sofreu o ataque cardíaco de cujas sequelas viria a falecer a 22 de dezembro de 1969; a segunda, por se ter registado a sua última aparição pública justamente num evento de natureza política, a conferência de imprensa da CEUD (Comissão Eleitoral de Unidade Democrática, de tendência socialista), concorrente às eleições legislativas daquele ano. Realizou-se esta conferência no Porto, a 8 de outubro, na Associação de Jornalistas e Homens de Letras, e José Régio esteve na mesa ao lado de Sophia de Mello Breyner Andresen¹.

Que o poeta d'*As Encruzilhadas de Deus* sempre se interessou pelos assuntos políticos testemunham-no os seus escritos e a continuada participação na luta legal contra o regime do Estado Novo: desde a adesão ao MUD (Movimento de Unidade Democrática) em 1945 ao citado envolvimento na campanha da CEUD em 1969.

Neste quadro, o ciclo romanesco *A Velha Casa* é um longo trabalho que veicula muito do ideário regiano sobre sociedade e política. Longo pela extensão textual e longo pelo tempo da sua elaboração. Em carta para Alberto de Serpa, de 23-10-1934, diz

¹ Macedo, António, *Na outra margem de Abril-Pequenas histórias de grandes homens*. 2.ª edição, Lisboa: O Jornal, 1989, p. 43 e foto.

José Régio: «Já tenho, pelo menos, outros dois romances na cabeça, e vou começar com eles. Trabalharei ora num (*A Velha Casa*) ora noutro (*História de Benilde*) conforme a disposição [...]»². Sabe-se, assim, que o autor terá começado a escrever os romances d'*A Velha Casa* logo a seguir à atribulada publicação de *Jogo da Cabra Cega*. Tendo em conta que em 1969 estava a preparar o sexto volume do ciclo, é possível fixar em trinta e cinco anos o tempo durante o qual, ainda que de forma intermitente, se foi ocupando da obra. Aliás, um trecho do segundo volume do ciclo, *As Raízes do Futuro*, publicado em 1947, surge já no n.º 46 da *Presença* de outubro de 1935; e um outro do primeiro volume, *Uma Gota de Sangue*, publicado em 1945, saiu no n.º 3 do periódico *Sol Nascente* de 2-3-1937, ambos com a indicação de pertencerem ao romance em preparação *A Velha Casa*. Um outro excerto com o título de “Adolescente” e sem qualquer referência macrotextual, foi publicado no n.º 49 da *Presença*, de junho de 1937, tendo semelhanças com o episódio da doença de Lelito no capítulo II d'*As Raízes do Futuro*.

Nos cinco romances do ciclo – *Uma Gota de Sangue* (1945), *As Raízes do Futuro* (1947), *Os Avisos do Destino* (1953), *As Monstruosidades Vulgares* (1960) e *Vidas São Vidas* (1966)³ – Lelito, o protagonista, tem traços biográficos do autor empírico. É certo que o discurso romanescos se faz ouvir pela voz de um narrador heterodiegético, mas esta particularidade não elide, como é normalmente aceite pela crítica, o possível conteúdo autobiográfico de uma obra. Ou seja, o *ele* da história poderá sempre ser um *eu*, e é-o, sem dúvida, no ciclo romanescos de Régio.

Para além das semelhanças biográficas entre o autor empírico e o protagonista, tem sido apontada a identificação de algumas personagens d'*A Velha Casa* com pessoas da vida real estreitamente relacionadas com José Régio, seja no plano familiar, seja no da amizade ou convívio literário. Nos casos da

² Régio, José, *888 cartas a Alberto de Serpa*. Vila do Conde: espólio CER, doc. 11.

³ *Idem, Obra Completa*. Lisboa: IN-CM, 2002 e 2003.

madrinha Libânia e da cozinheira Piedade, os nomes nem sequer foram alterados. Não faltam, igualmente, as correspondências toponímicas: Azurara como sinédoque de Vila do Conde; a Rua das Flores, em Coimbra, onde Lelito se hospeda, remetendo para a Rua das Flores real onde o estudante José Maria dos Reis Pereira viveu e onde se fundou a revista *Presença*; a Lisboa mal-amada de Régio, presente nos dois últimos volumes do ciclo, cujos pseudointelectuais o autor ridicularizara na *Presença* na «página indiscreta» “Sagesse do Chiado ou as luzes da cidade”⁴. De destacar, também, a superior e impiedosa construção ficcional de António Boto na personagem do poeta João Salvador. Entre os traços característicos do género *roman à clef*, prende a atenção essa personagem de publicista e “militante avançado” surgida em *Vidas São Vidas* e nos rascunhos para o sexto volume: Henrique Dordio. E daí a questão levantada no título: – Quem é Henrique Dordio no ciclo romanesco *A Velha Casa*?

II

A Velha Casa, como ciclo de romances autobiográficos, veicula muito dos sentimentos e do ideário literário, social e político de José Régio, sendo possível falar de catarse ou ajuste de contas em relação a acontecimentos dolorosos da vida e a pessoas com quem o escritor se relacionou. A título de exemplo, vejamos os três casos seguintes em que o homem José Régio se projeta na sua ficção.

Primeiro caso:

Nas *Páginas do Diário Íntimo* há um apontamento relacionado com a doença e morte da mãe, datado de Portalegre, 9 de janeiro de 1950: «Continuo a pensar nela, e a revoltar-me com a lembrança da sua doença e da sua morte. Queria dizer aos outros tudo que sinto a esse respeito! Guardo-me para qualquer futuro volume de *A Velha Casa*»⁵. Este desígnio veio a realizar-

⁴ *Idem*, *Presença*, nºs. 53-54, Coimbra: Novembro/1938, pp. 31-32.

⁵ *Idem*, *Páginas do Diário Íntimo*. Lisboa: IN-CM, 2004, pp. 156-157.

se no IV volume, *As Monstruosidades Vulgares*, ao narrar a morte de Maria Teresa, mãe de Lelito.

Segundo caso:

Na correspondência para Alberto de Serpa há uma carta de 16 de fevereiro de 1956 sobre as expectativas da receção crítica do terceiro volume do ciclo. Diz José Régio: «A respeito de como serão recebidos *Os Avisos do Destino* pela crítica, tenho poucas ilusões: Os nossos “críticos” se encarregarão de justificar o que já lá digo deles (bem sabem que sou eu que falo) pela boca do velho Ricardo Abrantes»⁶. O que sumariamente é dito por esta personagem a respeito dos críticos é que são «pequenos criadores falhados»⁷, provando-se que em *A Velha Casa* José Régio não se limita a falar pela boca de Lelito, o protagonista, mas igualmente pela de qualquer personagem sempre que se trate de afirmar os seus sentimentos e ideias.

Por último, um terceiro caso:

Por volta de março de 1964, Jorge de Sena, a residir em Araquara, São Paulo, aceitou da editora Arcádia a incumbência de escrever um volume biográfico, crítico e antológico sobre José Régio. O trabalho não se concretizou, embora Jorge de Sena estivesse bastante interessado nele (também pelos ganhos materiais inerentes) e atempadamente tivesse solicitado ao poeta respostas a um inquérito sobre a sua vida e obra. José Régio tardou em responder, alegando ocupação em trabalhos inadiáveis, o que determinou uma azeda recriminação de Jorge de Sena em carta que não chegou a ser enviada⁸. Quando as respostas começaram finalmente a chegar, uma delas era a uma questão sobre “matrimónio e filhos”. José Régio responde em cerca de vinte linhas, terminando com uma confidência: «Aqui entre nós, e a propósito: A poesia “Obsessão” de *Mas Deus é Grande*, uma quadra de “Os Mortos”, o “Enterro do Anjinho” e alguns passos da biografia do Lelito alguma coisa dizem da

⁶ *Idem*, 888 cartas a Alberto de Serpa. Vila do Conde: espólio CER, doc. 610.

⁷ *Idem*, *Os Avisos do Destino*. Lisboa: IN-CM, 2002, p. 195.

⁸ Sena, Jorge de / Régio, José. *Correspondência*. Organização e notas de Mécia de Sena. Lisboa: IN-CM, 1984, carta de 20-4-1964, pp. 171-173.

minha própria experiência quanto a filhos»⁹. Desta forma, somos levados a equacionar a morte e enterro de Babi, filha de Lelito, relatados nos VI e VII Capítulos d'*As Monstruosidades Vulgares*, como episódios ficcionados a partir de factos reais da vida de José Régio.

III

No ciclo romanesco *A Velha Casa* a oposição individual-social desenvolve-se em episódios protagonizados por Lelito e diversas personagens de militantes políticos, a saber: João Trigueiros, seu irmão, um intelectual com grande experiência de luta internacionalista, mas atormentado por dúvidas e contradições atribuídas pelos seus camaradas a condicionalismos de classe; Joaquim Cancela, ex-seminarista, filho de caseiros da família Trigueiros na propriedade de Retorta, Vila do Conde, que viria a casar com a irmã mais velha de Lelito; Ângelo Nogueira, estudante de Direito e depois de Medicina por quem o protagonista tem simpatia; Vicente Calha, José Olívio e Rúdio, militantes duros e dogmáticos; e Henrique Dórdio, um intelectual, espírito brilhante e com obra publicada que, segundo o texto, parece ter conhecido *in loco* as experiências revolucionárias operadas na Rússia¹⁰.

Numa passagem das *Páginas do Diário Íntimo*, datada de 12 de dezembro de 1950, diz José Régio:

Poderá parecer que me não preocupo com os graves problemas do mundo em que vivo... No entanto, algumas vezes quase tenho vontade de morrer, por desgosto deste emaranhado beco sem saída que é o mundo de hoje. Se pudesse aderir fosse ao que fosse! Crer no que quer que fosse! Mas como?! Não creio no marxismo, que me parece mutilar o homem: quer por desconhecimento, quer por deliberação. Menos creio na Rússia

⁹ *Ibidem*, p. 249.

¹⁰ Régio, José, *Vidas São Vidas*. Lisboa: IN-CM, 2003, p. 201. A personagem Henrique Dórdio diz o seguinte: «Tenho estudado alguma coisa o pensamento dos *ossos* teorizadores. Tenho estudado a acção dos *ossos* realizadores; na Rússia, por exemplo.»

de Staline, que, à sombra duma ideologia internacionalista, criou um novo imperialismo; e um imperialismo de bárbaros.¹¹

José Régio declara, no mesmo apontamento, detestar o capitalismo «com todas as suas monstruosas aquisições» e não acreditar na possibilidade de a Igreja Católica superar o egoísmo geral sem «uma acção verdadeiramente cristã», sem o aparecimento de novos apóstolos de Cristo. O escritor preocupava-se sobremaneira com a mutilação do homem sob a maquinaria económica e social da então chamada pátria do socialismo.

O irmão João Maria, em carta de junho de 1956, diz-lhe: «Penso que em ti, nos últimos tempos, o teu louvável anticomunismo e anticabotinismo tem abrandado o desprezo por outras tiranias..., por outros cabotinismos.»¹² Régio responder-lhe-á em carta, aliás transcrita no diário:

Dizes tu que, nos últimos tempos, eu me tenho empenhado mais em combater o Comunismo e o Cabotinismo do que *certas outras* tiranias. Ora bem: Antes de tudo, ainda considero mais perigosos para a cultura o Comunismo e o Cabotinismo do que a tirania salazarista, – por sua própria natureza efémera. O Comunismo, porque tem uma amplitude e porventura um futuro incomparáveis com os arranjozinhos domésticos do nosso chefe. E o cabotinismo, porque é um mal eterno da natureza humana, que tem de ser combatido em todos os tempos.¹³

No diálogo entre João Trigueiros e Joaquim Cancela no Capítulo V d’*As Monstruosidades Vulgares*, o irmão de Lelito, em conformidade com as ideias de Régio, aponta a ditadura em Portugal como uma situação efémera¹⁴. Já no Capítulo VIII do mesmo romance, o narrador refere-se a João Trigueiros como

¹¹ Régio, José, *Páginas do Diário Íntimo*, pp. 176-177.

¹² Pereira, João Maria dos Reis, espólio CER. Vila do Conde, doc. JMRP. 106.

¹³ Régio, José, *Páginas do Diário Íntimo*, p. 293.

¹⁴ *Idem*, *As Monstruosidades Vulgares*. Lisboa: IN-CM, 2003, p. 123.

tendo capacidade de «se interessar pelo geral e o individual, a multidão e a pessoa...»¹⁵, o que não está fora dos parâmetros ideológicos regianos. No artigo “O Individual e o Social”, publicado n’*O Comércio do Porto*, José Régio defende a necessidade de um equilíbrio entre os dois princípios, concluindo o seu escrito da seguinte maneira:

Se a licença no culto do indivíduo – a sua desvairada oposição ao social – pode atrair grandes catástrofes, por sua vez a cega tentativa duma absoluta submissão do indivíduo (que representaria a sua aniquilação) irremediavelmente amputaria o homem da riqueza que lhe é própria. Da sua dignidade de filho de Deus, digamos.¹⁶

Na passagem d’*As Monstruosidades Vulgares* anteriormente citada – quando se refere a capacidade de João Trigueiros «se interessar pelo geral e o individual, a multidão e a pessoa...» –, assim como em outras passagens do ciclo, o irmão de Lelito parece estar mais próximo do pensamento de José Régio, representando Lelito uma postura radical, menos regiana, de exacerbada defesa do individual. De notar, no artigo d’*O Comércio do Porto*, as expressões «licença no culto do indivíduo» ou a «desvairada oposição ao social», casos que, segundo diz, podem «atrair grandes catástrofes».

A atitude de João Trigueiros face à religião tem afinidades com as do autor d’*A Velha Casa*: não exibir a descrença, por respeito para com os crentes e para não escandalizar. Régio diz na *Confissão dum Homem Religioso* só ter deixado de ir à “desobriga” pascal depois da morte do avô: não queria causar-lhe o desgosto de o saber incrêuo¹⁷. Também João Trigueiros quando regressa a Azurara depois da sua longa permanência no estrangeiro, coloca ao peito, suspensa de uma correntezinha de prata, a medalha com a imagem de Nossa Senhora da Conceição

¹⁵ *Ibidem*, p. 182.

¹⁶ *Idem*, *O Comércio do Porto*. Porto: 23-10-1960. In Ventura, António, *José Régio e a Política*, 2ª edição, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, pp. 94-96.

¹⁷ *Idem*, *Confissão dum Homem Religioso*. Lisboa: IN-CM, 2001, p. 73.

que lhe fora dada pela madrinha Libânia: não a queria escandalizar com a sua falta de fé. E na missa por alma da mãe ajoelha-se na Igreja Matriz entre os crentes de Azurara que o davam como intolerante face às tradições religiosas¹⁸. José Régio procede igualmente com intenção de não escandalizar quando aceita escrever para a Editorial Estúdios Cor o ensaio *Multiplicidade de Jesus*, contornando a questão da divindade do Nazareno, em que não acreditava, e limitando-se a falar do Jesus humano¹⁹.

No terceiro volume do ciclo, *Os Avisos do Destino*, João Trigueiros, no seu segundo regresso do estrangeiro, procura Lelito em Coimbra onde viera para discursar num comício semiclandestino do Partido. O irmão acompanha-o a esse comício, por amizade e admiração mas não por simpatia pelas ideias com que certamente se depararia. Porém, o discurso de João acaba por questionar aspetos sensíveis da ideologia partidária, nomeadamente no que se refere à relação entre o homem individual e a futura sociedade a construir, causando perplexidade entre a maioria dos presentes. Diz João:

[...] tendo desviado para os fenómenos sociais todas as nossas atenções, esquecemo-nos de que, sendo tudo inventado, executado, dirigido, mantido por homens e para homens, no próprio homem está a base e o gérmen de tudo. Por isso o conhecimento do homem deveria ser o mais necessário dos nossos conhecimentos; o seu estudo o mais persistente dos nossos estudos. Temos desprezado a psicologia, e tem sido um grande erro!²⁰

No capítulo IV d'*As Monstruosidades Vulgares* há uma conversa entre Lelito e João na velha casa de Azurara. Diz Lelito: «Não há outros problemas senão os de cada um.»²¹. Contrapõe João: «Há os problemas colectivos da fome e do frio; da doença

¹⁸ *Idem*, *As Monstruosidades Vulgares*, p. 171.

¹⁹ *Idem*, *Confissão dum Homem Religioso*, pp. 93-96.

²⁰ *Idem*, *Os Avisos do Destino*, p. 342.

²¹ *Idem*, *As Monstruosidades Vulgares*, p. 82.

e da velhice desamparada; da miséria moral; do atraso intelectual; da redução do homem ao animal e ao servil...»²² João esclarece que os problemas citados começam, de facto, por ser problemas individuais, de cada um, mas não deixam de ser coletivos por serem comuns a muitos homens que, porém, não tem consciência disso. E Lelito pergunta: «Que ganhas tu..., que ganham os teus camaradas... em lhes dar uma consciência que só os fará mais infelizes e maus?»²³.

No Capítulo IX do mesmo romance, Lelito reencontra Ângelo Nogueira em Lisboa, o estudante que conhecera em Coimbra no comício em que o irmão discursara. Este declara-lhe continuar a lutar pela “causa do Homem”, eufemismo usado pelas personagens para designar os objetivos de transformação social e política propostos pelo Partido. A respeito desta “causa do Homem” – homem grafado com h maiúsculo, o que expressa claramente o sentido do coletivo humano –, diz Lelito: «Confesso que sobretudo me interessam os problemas individuais»²⁴. E sobre o “Mundo Novo”, outro eufemismo usado por Ângelo, diz Lelito: «[O Mundo Novo], a mística cidade de Deus! mas sem Deus, e levantada pela estupidez humana... amassada com a miséria e a terra humana... e o ódio e a inveja... a necessidade de vingança... um mundo novo construído com material podre de velho...» O amigo fica surpreendido com o dislate, mas logo Lelito lhe pede desculpa, dizendo: «Há dias em que me sinto muito pouco optimista a respeito do género humano.»²⁵. O radicalismo e a insegurança do protagonista contrastam com as firmes convicções revisionistas de João. A insegurança, o abatimento, a dúvida sobre os seus procedimentos e convicções emergem do Lelito profundo em diversas passagens do ciclo romanesco. E assim, não surpreende que nos rascunhos para o sexto volume, quando durante a doença de João, os camaradas, esquecendo as divergências, o vêm visitar a Azurara, Lelito,

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 83.

²⁴ *Ibidem*, p. 208.

²⁵ *Ibidem*.

reportando-se às diatribes mantidas com eles em Lisboa, se lhes dirija, reconhecendo de forma aparentemente sincera o seu errado comportamento de então: «[...] Estão aqui como no quarto do João em Lisboa... estão na vossa casa. [...] E eu amadureci um pouco, e já não direi os disparates que dizia lá...»²⁶.

IV

As contendas de José Régio com o sector intelectual comunista têm a sua mais forte expressão em 1939 na polémica da *Seara Nova* com Álvaro Cunhal²⁷. Os argumentos debatidos entre o poeta e o seu jovem antagonista – em especial um certo pormenor caricatural que ficou conhecido pelo nome de “umbilicalismo”²⁸ –, ramificaram para a revista *Sol Nascente*, a *Dom Casmurro* do Rio de Janeiro e outros periódicos, tendo sido objeto de uma «página indiscreta» assinada por José Régio no n.º 1 da segunda série da *Presença*. O que estava em causa era a opção entre uma “arte livre” ou uma “arte ao serviço”, dicotomia assim definida de forma simplificada na abertura do ensaio *António Botto e o Amor*²⁹. Em “Introdução a uma Obra”, posfácio de Agosto de 1969 a *Poemas de Deus e do Diabo*, José Régio, lembrando os conflitos com a geração neorrealista, diz: «E se me disserem que nesta minha conversa há ressentimento, responderei: Pois há. E como o não haveria? Preferiríeis, caros meus inimigos, que vos desprezasse por completo?»³⁰

Uma prova de que José Régio não desprezava os seus “inimigos”, nomeadamente os dos afrontamentos estético-

²⁶ Régio, José, *Vidas São Vidas, rascunhos para o sexto volume*, p. 310.

²⁷ Esta polémica teve lugar nas páginas da *Seara Nova* entre Abril e Agosto de 1939: n.ºs. 608, 609, 611, 615, 619 e 626.

²⁸ Régio, José, *Poesia I*. Lisboa: IN-CM, 2004. Poema “Mitologia” do Livro Terceiro de *As Encruzilhadas de Deus*, p. 311: «Vergo a cabeça sobre o peito, / Concentro os olhos sobre o umbigo, / E um coração que me hão desfeito / Chora de achar-se só comigo...»

²⁹ Idem, *Ensaio de Interpretação Crítica*. Lisboa: IN-CM, 2009, p. 175.

³⁰ Idem, “Introdução a Uma Obra” (posfácio 1969). In *Poemas de Deus e do Diabo*. V. N. Famalicão: Quasi Edições, 2005, p. 104.

ideológicos, está n'A *Velha Casa* no episódio da reunião partidária do Capítulo VII de *Vidas São Vidas*.

Neste capítulo do romance, João Trigueiros é acusado de traição em artigo do órgão do Partido, o que mimetiza as conhecidas denúncias estalinistas visando eliminar as tendências não alinhadas com a ortodoxia geral. Em causa estava uma revista criada por João, à margem do Partido, na qual se defendiam ideias em desacordo com a linha oficial. O velho militante tenta defender-se em reunião convocada para o efeito – sendo no mínimo curioso que Lelito, representante da ideologia burguesa, como vem a ser acusado pelos militantes, nela tenha participado a convite do irmão. Ao longo da reunião, João defende o homem individual face à humanidade e ao bem coletivo, a cultura livre e aquela ideia que lhe é grata: que a “causa do Homem”, sendo servida por homens, teria de ter uma maior atenção ao homem em si, individualmente considerado, à sua psicologia e educação, sem o que nunca se atingiriam os objetivos propostos. E assim, recusa ser visto como alguém que traiu, mas sim que evolucionou.

Entre os militantes em confronto com João Trigueiros, destaca-se um, Henrique Dordio, que o narrador descreve como sendo detentor de «uma fisionomia inteligente, mas atormentada, à primeira vista pouco simpática»³¹. Às alegações do irmão de Lelito em defesa do homem individual e da sua dignidade, Henrique Dordio argumenta de forma clara: «O João Trigueiros é um pedagogo, um moralista. Mas eu sou um revolucionário do meu tempo; tenho mais pressa! Repito que é preciso obrigar os homens; obrigá-los, que eles valem muito pouco, e não há remédio senão sujeitá-los a uma férrea e completa organização social, a uma disciplina...»³², completando: «[...] a minha democracia exige como ponto de partida uma aristocracia autoritária: um governo de homens preparados para a Revolução

³¹ Idem, *Vidas São Vidas*, p. 182.

³² *Ibidem*, p. 206.

e a sua manutenção [...], para não exercerem o poder senão em bem da Comunidade...»³³.

Levanta-se a questão de saber se esta personagem é pura ficção ou se, como outras personagens d'*A Velha Casa*, se lhe pode imputar um cunho referencial. Como ciclo de romances autobiográficos, *A Velha Casa* é um campo de ambiguidade e assim, da mesma forma que Eugénio Lisboa, no artigo “Uma velha casa em Azurara”, diz que «Lelito é e não é José Régio, Olegário é e não é João Gaspar Simões, Ricardo Abrantes é e não é Afonso Duarte»³⁴, nós diríamos que Henrique Dordio, sem ser Álvaro Cunhal, tem algo a ver com o antagonista de Régio na polémica de 1939. É claro que Régio nunca o conheceu pessoalmente – apenas polemizou com ele –, mas naturalmente, com o decorrer dos anos e dos acontecimentos políticos, terá sabido de quem se tratava e das altas funções a que ascendeu dentro da orgânica do Partido Comunista. Aliás, tal é sugerido pela condição de excecionalidade outorgada no relato à personagem, a única que defende de forma coerente – contra João Trigueiros e Lelito – a supremacia do social sobre o individual.

A Velha Casa é para José Régio, já o dissemos, uma obra de catarse e ajuste de contas – com a vida, com a crítica, com os amigos que o não compreenderam e com os “inimigos” com que se bateu. No epistolário com Alberto de Serpa encontra-se uma carta sobre a crítica de João Gaspar Simões a *Os Avisos do Destino*. O escritor queixa-se da incompreensão do seu velho companheiro de Coimbra e diz do seu romance em jeito de lamento: «E há tanta vida e tanto sofrimento aí nessas páginas.»³⁵. Ora que vida e sofrimento serão estes, senão os do próprio José Régio? Por tudo isto, por ser o trabalho de toda uma vida, e sobre uma vida, compreende-se o alcance da obra e as frustrações do autor pela receção crítica nem sempre favorável. Compreende-se também – e assim terminamos –, que diga na

³³ *Ibidem*, p. 207.

³⁴ Lisboa, Eugénio, posfácio a *A Velha Casa in Vidas São Vidas*, p. 389.

³⁵ Régio, José, 888 cartas a Alberto de Serpa, doc. 615.

Manuel José Matos Nunes

Confissão dum Homem Religioso ser *A Velha Casa* a obra capital da sua produção literária³⁶.

³⁶ Régio, José, *Confissão dum Homem Religioso*, p. 185.

Da genialidade dialogal **(a correspondência entre José Régio e Eugénio Lisboa)**

Isabel Ponce de Leão
Universidade Fernando Pessoa

Eugénio Lisboa, que acabámos de ouvir e que homenageamos, é, sem sombra de dúvida, o mais destacado estudioso da obra regiana. Muito jovem, quando fazia o serviço militar em Portalegre, coincidiu com o autor de *A Velha Casa* tendo este registado nas suas *Páginas do Diário Íntimo*, a 17 de novembro de 1954:

Apareceu este ano em Portalegre, como oficial meliciano, o aspirante Eugénio Lisboa, que é um dos rapazes mais inteligentes que em toda a minha vida tenho conhecido. (...) 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 (Régio, 2000, p. 269).

Por seu lado, Eugénio Lisboa, em *Acta est Fabula Memórias – II – Lisboa (1947-1955)*, no capítulo *Portalegre* (Lisboa, 2016, p. 155-188), dá conta do misto de entusiasmo e inquietude com que recebeu o desafio: «Queres conhecer o Régio, logo à noite?» (Lisboa, 2016, p. 164). A admiração pelo autor de *A Velha Casa* existia, pois «lera com atenção minuciosa, a sua poesia, o seu teatro, a sua ficção, o seu ensaísmo» (Lisboa, 2016, p. 165), mas o receio também porque «Um grande homem daquele calibre era uma *promessa*, mas era, também, uma *ameaça*» (Lisboa, 2016, p. 165). O «Café Central» em Portalegre encenou o primeiro encontro e assim é evocado em *Acta est Fabula*: «Nervosíssimo, encomendei um café e, quando me passaram a chávena, as minhas mãos tremiam de tal modo, que, desastradamente,

entornei o líquido» (Lisboa, 2016: 165); tal corrobora o «pouco à vontade» (Régio, 2000, p. 269) a que Régio alude. Apesar de tudo, nessa «noite memorável» (Lisboa, 2016, p. 166), Eugénio Lisboa sentiu que se dera início a uma longa amizade entre ambos cultivada na regularidade das «sessões nocturnas no Central» (Lisboa, 2016, p. 171) onde as conversas se foram tornando «mais informais e desataviadas, mas sempre fugindo ao superficial» (Lisboa, 2016, p. 172). Numa noite, à saída do Café, Régio, «Gozando o seu *suspense*», disse a um «entre o gelado e o aparvalhado» (Lisboa, 2016, p. 180) Eugénio que lhe tinha arranjado um editor! O autor de *Benilde* (1947) comunicava ao dos futuros *Indícios de Ouro* (2009), de forma peca e seca que ele era «a pessoa encarregada de organizar o volume» (Lisboa, 2016, p. 181) da coleção *Poetas de Ontem e de Hoje*. O primeiro havia sido consagrado a Almeida Garrett e o segundo sê-lo-ia a José Régio, cabendo ao nosso oficial miliciano a sua organização.¹

¹ Sobre este assunto, cf. Ponce de Leão, 2017, p. 07, onde se lê: «Tendo-se conhecido em Portalegre, prontamente Régio viu no jovem, estudante de engenharia que aí fazia o serviço militar, a sensibilidade e o génio de quem muito tinha para dar ao mundo das letras. Nele apostou, entregando, sem temores, a organização e o estudo introdutório de um volume sobre a sua poesia inserido na “coleção de bolso, *Poetas de ontem e de hoje*, dirigida por João Gaspar Simões” e editada por Tavares Martins, a quem “nunca tinha publicado uma linha que fosse, de artigo, crónica, crítica ou simples testemunho”. Não se arrependeu e, embora como é sabido, fosse parco em elogios e avesso a discursos encomiásticos, o seu parecer, uma vez o texto concluído, deixou o jovem autor “literalmente eufórico”: “O que não pode ser louvar-me – é reconhecer eu a penetração, a densidade, o encadeamento lógico, visíveis (e creio que felizmente não só a mim!) em todo o estudo, e que, aliás, eu já esperava de Você. [...] o emprego do termo próprio, justo, já é notável na sua prosa; e devo confessar que, se já esperava de Você as qualidades de inteligência e sensibilidade patentes num estudo tão completo e aprofundado a dentro dos seus limites de extensão, não sabia, por ainda não ter lido nada seu, quais seria as suas possibilidades de expressão verbal. Vejo que tais possibilidades de expressão já não desmerecem do nível da coisa exprimível. Estou, portanto, e em suma, verdadeiramente satisfeito com o ter escolhido, se me permite falar assim.» (p. 97)

Está deslindada a gênese deste especialista ímpar da obra de Régio, autor de volumes como *José Régio: antologia* (1957), *José Régio: a obra e o homem* (1976), *O segundo modernismo em Portugal* (1977), *José Régio, uma literatura viva* (1978), *José Régio ou a confissão relutante* (1988), *No Eça, nem com uma flor se toca / Eça visto por Régio* (2002), *Ler José Régio* (2010)... , para além de inúmeros artigos dispersos em jornais e revistas; dirigiu o *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, a coleção *Obras Escolhidas de José Régio* editadas pelo Círculo de Leitores e a *Obra Completa de José Régio* publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Os seus ensaios sobre o poeta de *Encruzilhadas* têm o virtuosismo de configurarem a invulgar fusão entre uma lúcida sintonia com o autor e os textos e uma notável akribeia de análise a que os sujeita.

Ora é, justamente, um misto de admiração, amizade e cumplicidade literária que se encontra na *Correspondência* trocada entre ambos no período que medeia entre 1955, altura em que Eugénio Lisboa regressa a Moçambique de onde é oriundo, e 1969, ano do passamento de José Régio, que me ocupo. Escritas em geografias que vão de Vila do Conde e Portalegre a Lisboa e Moçambique, as 109 missivas negam o «retrato penoso de egos não domesticados e de vaidadezinhas torpes» (Régio, 2016, p. 19). Nelas se presentificam dois seres carismáticos que procuram numa verdade dialógica o desenvolvimento, a liberdade e a realização. A procura dessa verdade nunca cede à estagnação, pois a fusão de pensamentos, apesar de momentos, que os há, de revolta e contestação, levam a sistemáticos questionamentos.

O pôr-se em causa, o questionar-se é algo só alcançável pela inteligência e pela criatividade. Os autores da *Correspondência* ousam alcançar um sentido para as ideias, ousam a capacidade mental para pensar e criar, não se quedando no estatismo dos conhecimentos adquiridos, mesmo que imprescindíveis.

Apetece-me usar a palavra génio, não naquele sentido romântico da sobredotação ou da predestinação, outrossim apodando-os de curiosos, determinados, autodidatas, metódicos, autocríticos, experimentais, sem a ânsia da recompensa material, se bem que necessária e bem-vinda, um pouco na senda do

preconizado por Mihaly Csikszentmihalyi (1998). No caso do autor de *Conversa Silenciosa* (2019), atrevo-me mesmo a falar de polilogia pois, oriundo de uma formação na área das Ciências, concretamente Engenharia, presentifica-se um polímata adentrando-se nos domínios das artes, das letras, da filosofia... Também Régio se configura um caso raro de alguém que cultivou com mestria todos os géneros literários, para além das suas facetas de editor, colecionador de arte sacra e popular, desenhista, pintor...

Mas volto à *Correspondência* um pouco tentada em aproximar a epistolografia da escrita do eu. Sei que a comunicação é ali bidirecional e pragmática; sei que é uma escrita «diferida no tempo» e «produzida entre espaços distintos» (Ceia 2019); sei que é um acto interpelador que reclama resposta. Contudo, não consigo deixar de evocar um espelho em que cada um projecta a sua própria imagem, mesmo que fale do outro como é mais o caso de Eugénio Lisboa e menos o de Régio.

O dilatado aparato paratextual, da autoria de Filipe Delfim Santos, inclui uma sinopse biográfica de Eugénio Lisboa, um índice das 109 cartas / postais trocados, uma nota editorial, uma listagem de abreviaturas, bem como uma outra das dedicatórias que Régio fez ao amigo nos vários livros oferecidos, reveladoras da evolução da sua cumplicidade. Acresce uma fotografia do grupo de amigos de Portalegre, datada de 1955 (Régio, 2016, p. 8), um único desenho de Régio que Eugénio diz ser uma caricatura sua (Régio, 2016, p. 60), um índice onomástico, e elaboradíssimas notas de rodapé que vão esclarecendo o leitor sobre episódios extraliterários. Interessantemente, e apesar da competência de Filipe Delfim Santos, Eugénio Lisboa, diretor da edição da *Obra Completa* de José Régio, não prescinde, e bem, de apor um prólogo onde dá conta da evolução do seu relacionamento com o autor de *Confissão de um Homem Religioso*.

Trata-se de um documento imprescindível à perceção de dois seres humanos, que se espreitam por detrás dos autores textuais, bem como do contexto da sua produção, implantando três linhas matriciais de que dei conta noutra local:

Perscrutar a locução testemunhal que descreve um perfil biográfico plasmado em confidências que, dando conta de um percurso de vida, delinea os meandros da criação; destrinçar os bastidores da vida e da crítica literária do tempo da escrita claramente explicativos de muitas ocorrências; perspetivar o género enquanto arquivo de criação que anota o percurso da escrita desde a génese à receção, conferindo-lhe, de acordo com a crítica genética, uma matriz oficial (Ponce de Leão, 2014, p. 9).

As cartas de Régio parecem querer elevar a consciência de si mesmo pela escrita, ou, dito de outro modo, a sua voz escrita fá-lo reviver a sua própria vida, porventura enquanto espécie de descoberta do sujeito por si próprio. Intimismo e confessionalismo, marcas distintivas da sua poética, surgem plasmadas nesta correspondência, aproximando-se, por vezes, do que poderei chamar epistolaridade, posto que construa uma personagem com preocupações restritas, o que está bem longe de corresponder à verdadeira dimensão do Homem que marcou distintivamente as letras portuguesas do século XX, levando a uma clarificação do modernismo, até hoje nem sempre valorizada. Há, da parte de Régio, uma espécie de epistolário biográfico especulador, fundamentalmente, da receção da sua obra. Por isso me permiti falar em escrita do eu. A angústia configura-se como marca distintiva que teima em não abandonar e circunscreve as suas missivas, ciente de que «La culture ne sauve rien ni personne. Mais c'est un produit de l'homme; ils s'y projette, s'y reconnaît; seul ce miroir critique lui offre son image» (Sartre, 1964, p. 272).

Trata-se, de facto, de uma obra magistral eivada de limpidez e de um desprentiosismo léxico-semântico própria de autores com provas dadas, cientes de que o essencial da escrita é a boa comunicação, naturalmente sustentada pela correção morfológica e sintática que tornam o discurso claro; sendo erudito, este surge despojado de literatices balofas e dispensa berloques artificiais.

O tema fulcral são os livros e a literatura pospondo-se, ainda que, pontualmente, ocorram, sentimentos pessoais e vidas privadas. A amizade entre José Régio e Eugénio Lisboa surge pela cultura, pela escrita e pelos livros e por eles se sustenta de forma algo cerimoniosa porventura devido à diferença de idades. Não admira, pois, que estas cartas sejam, em certa medida, uma história dos meandros literários, mais ou menos agitados, da época em que a arte como arma se tentava impor; não que haja uma cega oposição ao neorealismo emergente, outrossim porque se pugna por uma conceptualização da arte sem servilismos nem comprometimentos.

O panorama literário lusófono, tal como se presentificava entre 1955 e 1969, encontra-se aqui modelado, ainda que, obviamente, crivado pela subjetividade das posturas judicativas dos autores e da sua conhecida posição face ao conceito de arte. É de louvar a clara e desassombrosa adesão a novos valores – «Reinaldo Ferreira [...] é verdadeiramente um grande poeta» (Régio, 2016, p. 185), Rui Knopfli, autor de «uma obra muito consciente, senhora de si, intelectual» (Régio, 2016, p. 262) – e a crítica a alguns dos ditos «intocáveis» – «Que diz do piparote que o Mourão-Ferreira chegou ao Gaspar Simões a propósito dos *Garretts* do mesmo Simões?» (Régio, 2016, p. 50), ou «a indignação que senti com dois desonestíssimos artigos do Eduardo do Prado Coelho é difícil de descrever» (Régio, 2016, p. 329) –, tudo justificado com acerto e coragem.

Esta correspondência mostra abertamente os primórdios da oficina literária de Eugénio Lisboa, de que Régio foi o verdadeiro impulsionador, e que soube, ao longo de toda a sua vida, honrar os ensinamentos do Mestre na sua formação como escritor hoje consagrado. É notória, ao longo de toda a correspondência, a insistência de Régio para que Eugénio Lisboa, então residindo em África, consagre mais tempo ao mundo das letras: «Os seus livros em projeto?» (Régio, 2016, p. 108), «E projetos literários ou, melhor, realizações? Você há-de impor-se – e tem de começar» (Régio, 2016, p. 154), «Diz-me que um dia quererá fazer um estudo sobre os meus livros em prosa. Oxalá – porque não vejo mais ninguém que o faça!» (Régio, 2016, p. 162), «Se

Você tem (como bem creio que tenha, e até já o provou) alguma coisa a dizer, já não pode continuar a desperdiçar tempo. Uma coisa há que um escritor não conquista senão trabalhando, experimentando: é a forma, a *sua* forma» (Régio, 2016, p. 181), «a minha crença nas suas possibilidades é objetiva e crítica» (Régio, 2016, p. 255)... Tudo isto e muito mais corrobora o conhecido e importante papel que Eugénio Lisboa teve na vida de Régio e nos movimentos culturais portugueses e moçambicanos que esta correspondência também deixa antever.

Configurando, por um lado, estas missivas a gratidão de Régio face à atenção que Eugénio Lisboa devota à sua obra, elas são, por outro, e talvez de forma mais premente, a manifesta preocupação de Régio face ao desenvolvimento e receção da sua *res* literária. Rara é a missiva que Régio dirige a Eugénio Lisboa em que não fale da sua obra, recorrentemente naquele tom de quem se sente proscrito pela crítica. Referências à *Antologia* organizada por Eugénio Lisboa, ao teatro (*Jacob e o Anjo*, *A Salvação do Mundo*, *Três Peças em um Ato*, *Benilde*, *O Meu Caso...*), ao *Jogo da Cabra Cega*, a *A Chaga do Lado*, a *Histórias de Mulheres*, a alguns livros de poesia insertos na *Obra Completa*, a *Ensaio de Interpretação Crítica*, a *A salvação do Mundo*, a *Três Ensaio sobre Arte*, a *Confissão de um Homem Religioso* e, sobretudo, aos vários volumes de *A Velha Casa* (1945-1966), «a obra [...] capital na [sua] produção literária» (Régio, 2001, p. 185), sobretudo aqueles elaborados durante o tempo em que esta correspondência foi mantida, são recorrentes.

Mas se a preocupação de Régio pela sua obra – elaboração e receção – é, em meu entender, matéria primaz desta correspondência, há que salientar a atenção prestada à literatura e à sua respetiva crítica, às quezílias geradas por vaidades vãs e aos problemas com a censura que, ao tempo, iam persistindo no local que à data se chamava Metrópole. Também a saúde de Régio é matéria recorrente uma vez que atravessa o período em que é acometido de uma pneumonia e internado no «Casarão de Sofrimento» (Régio, 2016, p. 276), seja o Sanatório Rainha Dona Amélia.

Naturalmente que Régio é consciente do seu, não direi narcisismo, mas, pelo menos, egocentrismo, e essa consciência está refletida no apelo que dirige a Eugénio Lisboa: «Fale-me de si, como eu por demais falo de mim» (Régio, 2016, p. 183). Ora a postura e as prioridades de Eugénio Lisboa são bem outras, como já acima referi. Eugénio tem família – apesar de pouco falar dela –; Eugénio trabalha – e de que forma – para a sustentar; Eugénio quer ser – ou não – e é o animador cultural dos locais por onde passa em Moçambique, seja Lourenço Marques ou a Beira; Eugénio quer saber e intervir no que se passa na Metrópole. Eugénio quer... e, talvez por isso, se esquecesse assazmente do seu potencial criativo de que, felizmente, a adultícia viabilizou a explosão.

As cartas de Eugénio Lisboa, ainda que tenham planos para o seu futuro literário, contêm, acima de tudo, críticas plenas de imparcialidade à obra regiana - «também me começa a assustar a pressa com que mata duas ou três pessoas por volume» (Régio, 2016, p. 258) –, bem como uma manifesta preocupação com a divulgação da referida obra por terras de África; uma curiosidade indómita pelas cultura e literatura portuguesas em particular – «é consolador saber que ao menos o [Joaquim] Paço d’ Arcos e o [Fernando] Namora vão sendo cada vez mais traduzidos» (Régio, 2016, p. 112) – sem esquecer que elas têm a sua génese no conhecimento do mundo, assim afirmando o seu cosmopolitismo cultural – Tchekhov, Montherlant –; uma postura acutilante relativamente a certas vulgaridades reveladora do grande e probo polemista que é e, sobretudo, um interesse desmedido pelas artes e pelas letras africanas, descobrindo talentos – Reinaldo Ferreira (Régio, 2016, p. 92) –, denunciando mediocridades – «a verdade é que estes meios ultramarinos (não só portugueses) são particularmente dados à corrupção em densidade e profundidade» (Régio, 2016, p. 98) –; levando a África a literatura europeia; proferindo conferências – «a palestra está definitivamente marcada para o dia 26 de Abril e prevejo uma sala boa» (Régio, 2016, p. 279) –; colaborando e solicitando colaboração para revistas e suplementos culturais de periódicos – *Notícias* de Lourenço Marques (Régio, 2016, p. 135), *Paralelo*

20 (Régio, 2016, p. 167), *Cineclube de Lourenço Marques* (Régio, 2016, p. 191), *Voz de Moçambique* (Régio, 2016, p. 218), *A Tribuna* (Régio, 2016, p. 242) –; tudo já prenunciador do magistério de que depois se viria a ocupar. Implacável numa crítica sempre construtiva, sofrendo na pele algumas retaliações, revela-se o verdadeiro pioneiro do estudo da cultura africana. As cartas não me deixam mentir. Para que conste.

A correspondência trocada entre José Régio e Eugénio Lisboa é a de dois vultos das letras e da cultura que se admiram e respeitam sem que, por tal, a convergência de pontos de vista seja uma constante, estando sempre abertos a novas e recíprocas aprendizagens. É também um fertilíssimo passeio pela amizade, pelas letras e pelas artes, sobretudo lusófonas, de forma vigorosa, desassomburada e destemida. De quem não se teme e de quem não teme.

Evoco um ensaio de Simon Leys (2011), em que defende que tudo que nos apoderamos ao longo das nossas leituras, elaboramos um novo quadro original. Esse quadro original é uma realidade que me tornou mais íntima destes escritores, me fez descobrir-lhes novas facetas e me ajudou a desnudar as suas marcas distintivas. Criatividade e originalidade confluem na genialidade a que alude Mihaly Csikszentmihalyi, por isso o referi. Através deles, confirmei que ser um bom escritor e um bom crítico implica:

Uma contínua reflexão do crítico sobre si próprio; uma contínua crítica das suas próprias críticas... e dos motivos humanos delas (...); e em suma, essa contínua desconfiança de si próprio que é difícil não abater ou tolher o crítico, – embora não deva abater nem tolher (Régio, *cit* in Lisboa, 2010, p. 116).

Apesar de tudo, a epistolografia não é a forma eletiva da expressão de regiana, ainda que, através dela, se adivinhem as linhas mestras de toda a sua obra; não deixando de exhibir o tom queixoso face à crítica, é acutilante nas apreciações ao mundo circundante. Também nestas missivas proliferam referências a artigos na imprensa periódica, críticas abertas, severas e cáusticas

a críticos e escritores, notícias de amigos comuns e, o que não é despiciente, uma grande insistência com Eugénio Lisboa para que ele se tornasse no grande escritor que hoje é. Régio é grande.

Grande, imenso, se mostra Eugénio Lisboa nestas cartas. Elas são a prova clara da sua afirmação:

Nunca fui de andar a correr atrás de glórias, mesmo glórias que eu admirasse. Nunca fui, por outras palavras, um caçador de troféus, com que me fizesse fotografar [...] Trata-se, digamos de uma questão de pudor e, também, se quiserem, de sentido estético. No meu código de conduta, isso não se faz. É feio correr atrás da glória dos outros, para construir, com ela, um pouco da nossa própria. [...] Convém ser modesto, isto é, realista (Régio, 2016, p. 9).

Nunca correu, de facto, nem corre. Nem mesmo a sua notável escrita memorialista deixa descortinar uma ponta de vaidade que seja. Pelo contrário, nela se nota a humildade dos grandes que se entregam às suas causas, entregando-se aos outros. As cartas de Eugénio Lisboa para além de serem um modelo de boa escrita – o termo certo no local próprio viabilizando a citação oportuna – revestem-se de enorme despretenosismo; não raro surgem marcas de oralidade – próprias de um discurso claro, aberto, imediatista –, sem que com isso consiga disfarçar o imenso homem de cultura que é.

Assim acabo de elaborar o meu quadro seguindo os ditames de Leys. Aproprio-me desta epistolografia e vejo dois enormes vultos das letras portuguesas, idiossincráticos, é certo, mas que fornecem um arquivo de confidências e reflexões que apelam, sem deslumbramentos face às artimanhas da escrita do eu, a um estudo cada vez mais proficiente da sua obra e da sua genialidade dialógica.

Bibliografia

Ceia, Carlos, «Epístola». *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, 2019. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business->

directory/6887/epistola/.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*. New York: Happer Collins, 1998.

Leys, Simon, *The Hall of Usefulness*. New York: Book Review, 2011.

Lisboa, Eugénio, *Ler Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

_____, *Acta est Fabula Memórias – II – Lisboa (1947-1955)*. Guimarães: Opera Omnia, 2016.

Ponce de Leão, Isabel, «Abrindo sobrescritos». In Agustina Bessa-Luís. *Correspondência Agustina-Régio*. Lisboa: Guimarães, 2014, pp. 9-18.

_____, «Epistolografia e epistolaridade (a correspondência de Régio com Agustina e Eugénio Lisboa)». In *Estudos Regianos*, n.ºs 22-23. Vila do Conde: CER, 2016-2017, pp. 91- 102.

Régio, José, *Páginas do Diário Íntimo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____, *Confissão de um Homem Religioso*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

_____, *Correspondência com Eugénio Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*. Paris: Folio, 1964.

O Sagrado e o Profano no Teatro de José Régio (uma leitura plural)

Maria João Reynaud
Faculdade de Letras – Universidade do Porto / CITCEM

In arte ciò che fu creato nuovo resta nuovo per sempre.
(Pirandello, «Teatro nuovo, teatro vecchio», 1934)

Preâmbulo

Nos cinquenta anos da morte de José Régio, uma das figuras cimeiras da literatura portuguesa do século XX e o teorizador incontroverso do «modernismo presencista», é natural que nos interroguemos sobre a atualidade da sua obra e do seu pensamento. Graças a um ímpeto criador invulgar, José Régio cultivou com brilho todos os géneros – a poesia, a ficção, o teatro e o ensaio. Contudo, na sua vasta e fecunda produção literária, sustentada por uma teorização estética desenvolvida de modo coeso e sistemático em torno do conceito de «expressão artística», o teatro não mereceu a atenção que se esperaria. Nesta breve evocação estará em foco a peça *Benilde ou a Virgem-Mãe*, que não só evidencia o talento de José Régio, como confirma a importância do seu contributo para a renovação da dramaturgia portuguesa novecentista¹.

Entre os poucos críticos que souberam valorizar a sua obra dramática, conta-se Jorge de Sena, que dedica três textos ao teatro regiano no livro *Régio, Casais, a «Presença» e outros*

¹ Manoel de Oliveira (1908-1915), amigo de José Régio, seu companheiro geracional e colaborador da *Presença*, adaptou fielmente a peça ao cinema, daí resultando um filme magistral, estreado em 1975. Maria Barroso e Augusto de Figueiredo, os brilhantes protagonistas da peça estreada vinte e sete anos antes no Teatro Nacional, desempenham, respetivamente, os papéis de Genoveva, «a velha criada da casa», e de Padre Cristóvão, em interpretações sublimes.

afins, publicado em outubro de 1977 para assinalar os 50 anos da revista. O primeiro foi escrito em 1947, após a subida à cena de *Benilde ou a Virgem-Mãe* no Teatro Nacional (p. 105-117); o segundo», de 1958, é uma nota crítica sobre *Três Peças em um Acto* (p. 119-122); o último, datado de 1970, é um breve ensaio que tem por título «Algumas notas sobre o teatro de José Régio» (p. 153-164). Mas antes de nos voltarmos para estes textos, é importante lembrar que perpassam pelo teatro de José Régio as mesmas antinomias que atravessam a poesia e a narrativa. Nas suas peças, adquirem, contudo, uma força excepcional, reforçando a tensão dramática e o suspense. Mesmo assim, fica sempre a pairar sobre o desfecho alguma incerteza, cabendo ao espectador encontrar respostas para as suas interrogações ou dúvidas. Régio coloca com desassombro o ser humano frente a um destino que o transcende, optando por finais *abertos*, que interpelam o espectador e reforçam a atualidade do seu teatro.

1.

A paixão de José Régio pelo teatro é testemunhada pelo próprio em muitas páginas do seu *Diário Íntimo*, chegando a considerá-lo a parte mais original da sua obra.

Em «Vistas sobre o Teatro»², Régio enumera e analisa as razões que levam um autor dramático a publicar as suas peças, insistindo na diferença que existe entre o texto dramático como género literário (uma «simples obra literária») e o espetáculo teatral a que ele deu ou pode dar origem, e cujo alvo é o público. Na sua perspectiva, a ambição do verdadeiro dramaturgo é «ver erguerem-se ante os olhos, em carne e osso, as suas criações»³; ou seja, ver que as suas personagens adquirem plena vida e autonomia ao encarnarem nos atores que as interpretam:

[...] nunca o autor teatral, se em verdade o é, fica satisfeito com ser simplesmente lido. O que ele quer é ser visto, ouvido,

² Régio, José, *Três Ensaios sobre Arte* [1967]. Porto: Brasília Editora, 1980. Cf. «Vistas sobre o Teatro», p. 103.

³ *Idem, ibidem*, p. 106.

contactado por um público. [...] Acrescentaremos que ver-se representado é uma das condições de progresso do autor teatral. [...] No palco, seu lugar próprio, se manifesta verdadeiramente uma obra teatral⁴.

O palco põe à prova a plena «eficácia estética» da obra, a qual, nas palavras de Jacques Rancière, «é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores e ouvintes»⁵. Na visão antecipadora de Régio, tão surpreendentemente atual, «literatura e teatro têm origens em partes diferentes; correspondem a necessidades em parte diversas; não exige, aquela, senão um autor e um leitor; exige, este, vários actuates e um público.»⁶.

Se a dramaturgia regiana tem a marca d'água da alta criação literária que foi a sua, não lhe faltam as potencialidades que definem liminarmente o texto *espectacular*.

No penúltimo subcapítulo deste ensaio («Os caminhos do teatro»), onde são retomadas algumas ideias defendidas no posfácio à primeira edição das peças *Jacob e o Anjo* e *Três Máscaras*, publicadas conjuntamente em 1940, Régio faz questão de sublinhar que «teatro é espectáculo: espectáculo sem texto (com um inaceitável mínimo de texto) ou texto sem espectáculo (com um inaceitável mínimo de espectáculo) não chega a ser teatro»⁷. O que revela, há que sublinhá-lo, uma grande confiança nas potencialidades cénicas das suas peças. A aguda consciência de que um texto dramático nem sempre é teatralizável leva Régio a pormenorizar o pensamento. Se a leitura *estimula as suas qualidades literárias*, é, contudo, insuficiente para aferir «a eficiência ou deficiência da linguagem

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ Rancière, Jacques, *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 85.

⁶ José Régio, *ibidem*, p. 153.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 156.

duma obra teatral»⁸. Ou seja: uma linguagem «literariamente superior» pode revelar-se ineficaz no plano teatral. A forma dialogada é uma condição necessária, mas não suficiente, para que «*exista* uma linguagem espectacular»⁹ (*idem*). Régio vai mesmo mais longe, ao considerar que o teatro clássico de Racine, embora obedecendo a regras canónicas estritas, apresenta um défice de teatro. Há, pelo contrário, certos poemas dramáticos que não foram concebidos para o palco, como *Sagramor* de Eugénio de Castro ou a *Pátria* de Guerra Junqueiro, que contêm virtualidades cénicas. Destaque-se ainda o que diz sobre *D. João e a Máscara*, de António Patrício, que claramente o marcou: apesar de ser «o menos teatral» dos seus textos, tem mesmo assim uma dimensão espectacular»¹⁰.

Refletindo sobre «as fronteiras dos géneros»¹¹, Régio admite que elas possam ser «abaladas ou alargadas» por «uma personalidade excepcionalmente criadora, renovadora, inovadora»¹². Por vezes, isso acontece «por um regresso (que será progresso em relação às formas estereotipadas e vácuas) [...] às manifestações originais e primitivas», o qual não é incompatível «com o espírito inovador»¹³. Estas reflexões parecem alinhar-se com a sua própria prática. Veja-se o caso de *Jacob e o Anjo*, que conheceu uma primeira versão como «poema em prosa», editada na *Presença*¹⁴. A versão final da peça, publicada em 1940, apresenta-se como um «Mistério em 3 actos e 1 epílogo». No I volume do *Teatro* (edição utilizada), que integra a *Obra Completa* de José Régio, António Braz Teixeira regista as diferenças entre as duas versões, assinalando as alterações introduzidas.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 106-107.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 107.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 112.

¹² *Idem, ibidem*, p. 113.

¹³ *Idem, ibidem*.

¹⁴ Cf. n.º 28, 1930; n.º 31-32, 1931.

2.

Benilde ou a Virgem-Mãe, que se apresenta como um «Drama em 3 actos», materializa ao mais alto grau as ideias de Régio sobre teatro. Pouco tempo depois de ser editada, em 1947, a peça foi levada à cena por Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, conhecendo um enorme êxito junto do público. O juízo crítico de Jorge de Sena é perentório: «a peça de José Régio, porque trata o problema da convicção de realidade, porque analisa a libertação das contingências pessoais, é uma obra de verdadeiro teatro: e uma obra moderna [...]»¹⁵. Além disso, exemplifica o que deve ser uma autêntica renovação do nosso teatro, aquela «renovação [que] se faz de dentro»¹⁶, afirmação que traduz a viva impressão causada pela agilidade com que José Régio submete os temas que lhe são caros – «a condição do ente estranho», «a carnalização da alma», «a morte como conhecimento», o conflito entre o amor divino e o amor humano – a uma ação dramática cujo fulcro é a referida «convicção de realidade»¹⁷. As virtudes da escrita dramática regiana contribuíram, sem dúvida, para o sucesso de um espetáculo teatral que marca um dos momentos mais altos do percurso da Companhia *Amélia Rey Colaço*- Robles Monteiro no Teatro Nacional D. Maria II.

Benilde ou a Virgem-Mãe confronta-nos, nas palavras de Jorge de Sena, com «o drama da criatura eleita», que é igualmente «o da condição do poeta»¹⁸, tal como ela é experienciada por Régio na sua poesia. No caso de *Benilde*, a sua convicção de ter sido escolhida para ir ao encontro de um destino de exceção entra em choque com «a oposição ou incompreensão»¹⁹ dos que a rodeiam. Sena empresta um valor simbólico ao amor que lhe tributa o seu primo-irmão Eduardo: «é um traço de união entre a criatura eleita e a humanidade

¹⁵ Sena, Jorge de, *Régio, Casais, a «Presença» e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 108-109.

¹⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 112.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

comum»²⁰. A perda prematura da mãe e o isolamento excessivo explicam que Benilde tenha encontrado na fé religiosa o seu firme respaldo, apondo-lhe uma dimensão mágica que é fruto de uma sensibilidade exacerbada. São estes os alicerces da convicção de Benilde, sustentada por uma inquietação espiritual em busca de apaziguamento. Entramos assim no domínio do sagrado, em que o confronto com uma realidade misteriosa e absoluta desencadeia forças psíquicas inconscientes que fazem vacilar a fronteira entre o racional e o não-racional.²¹ No pensamento de José Régio, o sagrado e o profano delimitam duas formas opostas de relação com o mundo que entram em conflito, gerando o jogo de tensões em que as personagens das suas peças se envolvem: quer em circunstâncias triviais (ou “profanas”), que levam a um desfecho cómico, como acontece na genial «Farsa em 1 Acto» *O Meu Caso*; quer em circunstâncias excepcionais, em que a experiência hierofânica conduz a um desenlace trágico, como sucede em *Benilde ou a Virgem-Mãe*. Em qualquer dos casos, é a criatura humana – e a sua patética fragilidade perante a vida – que o dramaturgo pretende pôr a nu, empurrando-a para uma verdade que acaba por se tornar equívoca.

Na peça em análise, os acontecimentos vividos e narrados pela protagonista suscitam a incredulidade dos que a cercam, o que, nas palavras de Sena, «exacerba a afirmação da [sua] personalidade e da sua fé. Há, pois, duas versões da verdade irreconciliáveis: a de Benilde, trabalhada por uma imaginação aberta ao *transcendente*; e a do *senso comum*, enquanto expressão do limitado mundo da sociedade burguesa, assente na mentira e na hipocrisia, que a sua tia exemplarmente encarna. Na nossa perspetiva, o *problema da verdade* torna-se central nesta peça. Ou não fosse a questão da verdade essencial para o Autor

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 112.

²¹ Cf. Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965 [: «o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo mas nele se manifesta e que, por este facto, o santifica e o torna real.» p. 171-172]

de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), um homem que se confessa *religioso* nos volumes em que faz o balanço da sua vida.

3.

José Régio, que se inspira nas formas mais livres do teatro medieval, tem um forte sentido da tragédia clássica. A arquitetura de *Benilde ou a Virgem-Mãe*²² é sólida, obedecendo à regra das três unidades – unidade de ação, de tempo e de lugar. A peça divide-se em três partes (ou *actos*) – a *prótase*, ou exposição dos elementos dramáticos; a *epítase*, ou crise, em que a tensão cresce e o conflito se agrava; e a *catástrofe*, em que o conflito se resolve. Repare-se que o grito (ou «apelo») do vagabundo louco, que se repete sempre três vezes em momentos precisos dos três atos, além de marcar a presença ameaçadora do universo exterior no mundo concentracionário da casa solarenga onde vive a jovem Benilde, é um sinal de mau agouro, lembrando os presságios do coro na tragédia grega. A sua função é a de estruturar ritmicamente a ação, assinalando momentos fulcrais da peça. Precede a entrada de Benilde em cena no 1.º acto e marca a suspensão violenta do diálogo entre tia e sobrinha no 2.º acto. No 3.º ato, segundo a didascália, torna-se longínquo, sendo apenas ouvido por Benilde (e pelo público), enquanto esta narra analepticamente a sua história.

Todos estarão mais ou menos lembrados do enredo da peça. Benilde, figura que lembra a Maria de *Frei Luís de Sousa*, é uma jovem de 18 anos, órfã de uma mãe muito devota e mentalmente perturbada. O seu dia-a-dia está confinado à convivência com um pai arredio (Estêvão Melo Cantos), no solar alentejano da família, e com a velha criada Genoveva que dela cuida. Na I cena, Genoveva dá a conhecer ao Padre Cristóvão, guia espiritual e confessor de Benilde, e também ao Dr. Fabrício, o médico da casa que ela mandou chamar na ausência do seu patrão, as preocupações e «as desconfianças medonhas» que a saúde e o

²² Régio, José, *Obra Completa*, Teatro I, *Benilde ou a Virgem-Mãe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. Todas as citações serão feitas a partir desta edição.

estranho comportamento da menina lhe inspiram. Estão reunidos na cozinha e Genoveva faz alusão às suas falas incompreensíveis, às suas divagações e às frequentes saídas noturnas até ao quintal, num estado de ausência de si mesma que a inquieta. O médico interpreta esses sintomas como crises de sonambulismo. O clima de tragédia adensa-se quando, numa pausa do diálogo, se ouve (e cito) «uma espécie de grito arrastado, lúgubre, que se repete três vezes». Genoveva identifica-o como sendo o de um idiota que vagueia pela vila e que, há já algum tempo, ronda por ali. Logo de seguida entra em cena Benilde. Depois de uma breve troca de palavras, o Dr. Fabrício convence-a a retirar-se com ele para o seu quarto, a fim de ser examinada. E, quando regressa, diz a Genoveva e ao Padre Cristóvão que Benilde se encontra num estado já adiantado de gravidez, confessando-se surpreendido pelo modo como ela «representou uma comédia nada vulgar», fruto da «imaginação duma histérica, filha doutra, e educada de criança a ouvir falar de religião e milagres...» (p. 259). A confirmação das piores suspeitas de Genoveva, já reveladas ao Padre, gera uma perturbação ainda maior quando Benilde regressa à cozinha e lhe anuncia «o milagre do amor de Deus», que fez do seu corpo o recetáculo do «prodígio da sua vontade»:

E agora só tenho que agradecer a Deus, até ao fim dos meus dias, o ter-me escolhido sendo eu tão imperfeita; e todos os sacrifícios que eu lhe ofereça, toda a entrega da minha pessoa, nunca poderão pagar essa prova de amor que Deus me dá. (p. 262)

A reação precavida do Padre Cristóvão e o espírito positivista do Dr. Fabrício reforçam a ideia de que Benilde representa uma verdade em que finge acreditar. O «sonambulismo» diagnosticado pelo Dr. Fabrício, que começa por ser um *indício*, introduz uma dimensão onírica vetorial. Contudo, ao contrário do que acontece na obra de Raul Brandão – tão presente, e por diversos modos, na obra de Régio –, o cruzamento do plano do sonho com o da realidade torna-os objetivamente inseparáveis: a

verdade onírica de Benilde encarna no seu corpo, tornando-se uma *realidade* bem concreta.

No segundo ato, Etelvina, a tia de Benilde que acaba de chegar de Lisboa com o filho e o irmão, é persuadida pelo Dr. Fabrício a forçar a confissão de Benilde. O objetivo é saber quem é o pai da criança e consertar discretamente a sua falta. Mas a jovem, que parece não ter nenhuma consciência da gravidade da situação, insiste na explicação sobrenatural do seu estado. Aos olhos da tia, Benilde não reconhece a sua transgressão, fingindo-se inocente: «*Cala-te, desgraçada! [...] Tem vergonha dessa comédia!*». Durante a discussão, chega de fora «o apelo do vagabundo idiota, três vezes repetido». Ambas se detêm, e Benilde encaminha-se automaticamente para a porta, como que convocada do exterior. A tia põe cobro à sua atitude estranha. Mas tem logo a suspeita de que Benilde se entrega ao vagabundo demente – desconfiança que já assaltara o coração de Genoveva. Mesmo assim é com surpresa que ouve Benilde dizer: «*o enviado do senhor chama-me...*». «*Está no escuro das árvores, mas eu vejo a sua claridade no chão. Ele toma-me nas asas... arrebatame... Voamos juntos. O céu abre-se... é como se eu morresse de felicidade...*» (p. 270). A descrição na primeira pessoa, e num estado de transporte, deste transe místico é essencial para a compreensão da peça. Etelvina reage com indignação: «*Cala-te, desgraçada! mas cala-te! Tem vergonha dessa comédia!*» (*ibidem*). A atitude contumaz da sobrinha leva a conversa a um impasse: «*Pelo amor de Deus, Benilde! Pelo teu Deus: não vais continuar essa comédia, não?!*» (p. 272). Benilde responde que «o espírito do demónio» se apoderou da tia e «fala agora pela sua boca» (p. 272). Eduardo, alertado pelo alteamento das vozes, entra no aposento para se inteirar das razões da discussão em que ambas se envolveram, e Benilde conta-lhe toda a verdade. A sua violenta reação leva-a a pedir à tia para ficar a sós com o primo, que se propõe assumir a paternidade da criança. A jovem alegra-se por ele ter sido «iluminado pela verdade». A sua confiança «permitir-lhe-á suportar todas as provações» (p. 280). Contudo, recusa firmemente a proposta de casamento que Eduardo lhe faz:

«*Quem pertence a deus – não pode pertencer aos homens. Deus já principiou a iluminar-te!*» (p. 281).

No terceiro ato, Eduardo assume a responsabilidade do estado de Benilde perante o seu pai, o qual, completamente transtornado, repudia a filha e o sobrinho, apesar de consentir no casamento de ambos. Mas Benilde insiste na sua verdade, recusando a explicação plausível do primo: «*O Eduardo mentiu para me salvar, porque supões que eu preciso de ser salva. [...] Calunia-se para salvar as aparências, porque também não vê que eu não posso recusar o cálix que Deus me oferece...*» (p. 292). Face à recusa da prima em casar-se com ele, Eduardo declara ter abusado de Benilde durante um dos seus acessos sonambúlicos, atribuindo-se a autoria de um ato ignominioso que até aí ocultara. A dúvida da mãe leva-o a afirmar ter herdado dela os talentos de ator: «*Tu passas a vida a representar, nessa comédia mundana em que tens vivido, em que me tens feito viver...*» (p. 293). Mais uma vez se sente a presença do Autor de *A Farsa*, romance onde o tema da representação é dominante. Benilde decide então narrar as circunstâncias em que ouviu o primeiro chamamento de Deus, de quem é a «humilde serva»: «*Há três anos [...] ouvi uma voz que me dizia ao ouvido: «Benilde, levanta-te! Desce ao quintal, e terás uma prova do meu agrado»*» (p. 294). Já no quintal, ao avistar «um clarão entre as árvores», a voz ouviu-se de novo. A cena foi-se repetindo, até ao momento crucial, que Benilde narra deste modo:

Apareceu-me o Anjo do Senhor naquele clarão entre as árvores. [...] Era como um vulto luminoso que me cegava... Mas eu bem sabia que era o Anjo do Senhor! bem sabia! Algumas vezes estava calado, e outras vezes falava-me. [...] Era preciso que a minha fé e a minha obediência fossem completas... Uma noite, disse-me: “Aproxima-te, Benilde!” Não sei como fui para ele; mas ele tomou-me como se eu fosse uma pena, e senti-me arrebatada no ar por um vento de fogo, por uma força que me trespassava e me fazia desaparecer de mim mesma... Pus-me a gritar, porque não podia suportar aquela felicidade! Mas não ouvia nenhum som sair da minha

boca, e ele disse-me: “Não tenhas medo Benilde! Não te sentes feliz por o Senhor te ter escolhido?” (p. 295-296).

Acometida de um súbito desmaio, Benilde volta a si com a certeza de «ter dito toda a verdade». À exceção do primo, todos têm a percepção de que ela padece da mesma loucura que vitimou a mãe. Afligem-na agora dores que a levam a pedir a presença do Dr. Fabrício. E, ficando a sós com Eduardo, diz-lhe que vai morrer em breve, reiterando o grande amor fraterno que por ele sente e recusando o oferecimento que este lhe faz para assumir a paternidade do seu filho. Na conclusão do III e último *acto*, Benilde encaminha-se para o quarto, amparada por Etelvina e Genoveva, e despede-se de Eduardo: «Até nos tornarmos a ver!». Este fica em cena com o Padre Cristóvão, que procura confortá-lo: «Não há morte para quem crê! só há passagem deste mundo; e há seres que não são deste mundo...». Ao que Eduardo responde: «Mas este mundo ficaria mais pequeno se eles não passassem por cá. [...] Havemos de voltar a ver-nos...»²³. A peça termina antes de Benilde sofrer um parto prematuro ou abortar, fazendo o espectador acreditar que a morte (por ela pressentida) é o natural desfecho da sua extraordinária história.

4.

Voltando ao texto tão inspirador de Jorge de Sena, vemos que a sua abordagem de *Benilde* põe entre parêntesis a experiência mística que aí ocorre, para dar relevo ao drama de uma jovem que foi «criada longe do mundo para não se perder e perdida pela própria estranheza do seu mundo à parte»²⁴. Benilde vive desde sempre isolada, porque «é uma eleita». Foi escolhida para ser a protagonista de um milagre que a torna o elo temporário de ligação entre o *profano* e o *sagrado*. A figura do vagabundo idiota simboliza o mundo «exterior», profano, de que Benilde fora preservada, acabando por se lhe entregar de corpo e alma nas suas noctambulações. Com Jorge de Sena pensamos que «pouco

²³ Suprimimos a didascália.

²⁴ Sena, Jorge de, *op. cit.*, p. 112.

interessa que ela confunda um vagabundo com um anjo». Seguindo inconscientemente o apelo da carne, Benilde cede ao fortíssimo impulso erótico que a liga à realidade cósmica que a circunda, sem que isso entre em conflito com os seus valores religiosos. A inocência com que vive a experiência que a arrebatava vai, paradoxalmente, exacerbar a sua fé religiosa e alimentá-la a um nível mais profundo. Talvez seja este o sentido da expressão «carnalização da alma», usada por Sena. O acesso ao divino dá-se através de uma união mística imaginária, que desperta todos os seus sentidos e é fonte de um prazer sem culpa, explicitando-se na linguagem simbólica em que são evocados os seus encontros noturnos com o Anjo, através de imagens poderosas que lembram os quadros de Chagall.

Aos olhos da sua tia, Benilde desceu todos os degraus da degradação. Também num conto de Raul Brandão, que tem por título «Santa Eponina»²⁵, e que Régio naturalmente conhecia, é narrada a história de uma linda princesa que um dia foge do castelo onde os pais zelam pela sua felicidade, para seguir o apelo que a devora de entregar o seu corpo virgem a criaturas disformes, a ladrões, a assassinos, a mendigos, na ânsia de levar o amor às suas vidas, feitas de escuridão, violência e sofrimento. Foi esta forma de amor sublime pela escória humana que elevou Eponina à condição de Santa. Na peça de José Régio, a violência do expressionismo brandoniano atenua-se e a tensão agónica entre *eros* e *thanatos* é recalibrada, de modo a que se abra uma dimensão alegórica que as didascálias, fortemente sugestivas, vêm reforçar.

Benilde ou a Virgem-Mãe convoca, intertextualmente, um dos textos fundadores do Novo Testamento: a «Anunciação a Maria pelo Anjo Gabriel», que se encontra no *Evangelho segundo S. Lucas* e é fundamento do Dogma da Imaculada Conceição, tão caro à Igreja Católica. Além disso, foi um dos motivos mais

²⁵ Brandão, Raul, *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício); A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Obras Completas, Vol. III. Edição: Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'Água, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa do Séc. XX, 2005, p. 305-310.

glosados na arte sacra; e fonte inspiradora recorrente de inúmeros textos poéticos, religiosos ou profanos. Podemos constatar que, nesta peça, é só algum tempo depois da *anunciação* que se dá o momento da *concepção*, acreditando Benilde, tal como a Virgem-Mãe, «que não conhece homem» e foi possuída «pela vontade de Deus». Na narrativa que faz dos acontecimentos, fica bem claro que, durante esse compasso de espera, ela é posta à prova pelo Anjo: «Era preciso que a minha fé e a minha obediência fossem completas...» (p. 295). O ato iconoclasta, praticado por Benilde com absoluta inocência, devolve a plena força ao mistério da Anunciação, tal como ele é interpretado no catolicismo. Poderá ser este um dos objetivos de Régio.

Luciana Stegagno Picchio, na sua *História do Teatro Português*, considera que o teatro «místico e intelectual» de José Régio é o ponto de chegada de «uma concepção quase maniqueísta da vida»; o drama de «um homem torturado pela duplicidade da consciência». Benilde «é uma jovem convencida de que a sua iminente maternidade é obra divina». Considerada louca do ponto de vista «da lógica e da moral comum», consegue impor, num plano mais alto, o respeito pelo que nela é espírito». E, não obstante a sua loucura, revela «uma lucidez e clarividência sobre-humanas», «como o *Henrique IV*, de Pirandello».²⁶

Por sua vez, António Braz Teixeira considera que «se, em *Jacob e o Anjo*, [José Régio] procura pôr em relevo os limites cognitivos da razão humana e reivindicar a função libertadora do sonho, com Benilde, inicia uma galeria de personagens que visam tornar patente que é através da loucura, da sem-razão ou do que está para além da razão que Deus verdadeiramente se revela»²⁷. Na sua ótica, «tal como o Rei de *Jacob e o Anjo*, também a protagonista de *Benilde*, porque foi escolhida por Deus, só na morte, serenamente aceite ou desejada, com que o drama se conclui, [...] alcança a verdadeira liberdade

²⁶ Stegagno Picchio, Luciana, *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, p. 329.

²⁷ Cf. Teixeira, António Braz, Prefácio, «O Teatro de José Régio», ed. cit. [2005], p. 21.

redentora»²⁸. Braz Teixeira vê no teatro de Régio uma «proposta sibilina e heterodoxa de um cristianismo renovado ou depurado [...] que, se não ignorou a lição de Pirandello, contudo, se encontra mais próximo do grande teatro religioso e espectacular de Claudel, T. S. Eliot ou Montherland, com os quais ombreia»²⁹.

5.

Diríamos, por último, que nesta peça de José Régio o problema da verdade se torna central. Excede mesmo a importância que nela adquire a antinomia entre *razão* e *fé*. O problema da verdade pode ser analisado a partir de vários ângulos. A um nível básico, diríamos que o mesmo facto suscita diversas interpretações, algumas das quais irreconciliáveis. Na perspectiva que escolhemos – e que traduz o essencial da nossa leitura – *Benilde ou a Virgem-Mãe* coloca-nos perante uma experiência-limite que interpela as múltiplas dimensões da vida – a individual, a social, a estética, a religiosa. A questão da verdade é transversal a todas elas. Na peça de José Régio, há vários tipos de verdade: a do *senso comum*, a *positivista*, a *metafísica*, a *religiosa*... É no cruzamento entre estas “verdades”, postas dialogicamente em confronto, sem que nenhuma triunfe sobre as outras, que reside a força e a atualidade da peça. A *verdade* de *Benilde*, muitas vezes reiterada, só se (nos) impõe enquanto signo da sua fé inabalável.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 22.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 24.

Régio: um (auto)retrato em construção*

Eunice Ribeiro
Universidade do Minho

«Poderá alguma vez o criador (o criador, não os simuladores), deixar de ser o centro da sua criação?»¹

Estamos em 1925. É o jovem José Maria dos Reis Pereira quem formula esta pergunta na sua tese de licenciatura sobre a moderna poesia portuguesa. O contexto é então o da discussão sobre a possibilidade do realismo ou de um certo realismo sem invenção e entendido como *pura* imitação do real, contra uma ideia da expressão artística, fundada na sinceridade e na personalidade, e que encontrava nesse texto regiano um primeiro delineamento teórico.

Mas o problema central da representação, que afinal já aí se colocava em termos genéricos, suscitada pelo comentário académico ao *naturalismo poético* de Cesário Verde, poderia sem dificuldade ser deslocado para um contexto de aplicação mais específica: o da representação do próprio autor na sua obra, o da sua autofiguração poética ou literária, direta ou indiretamente assumida, que a pergunta do jovem estudante, de timbre moderadamente retórico, parece tornar inevitável.

Conhecem-se hoje de José Régio as suas inúmeras páginas diarísticas e confessionais, o avultado rol da sua epistolografia e da correspondência íntima, os seus trechos de memórias autocríticas. Mas importa perguntar, reequacionando neste

* O presente artigo foi originalmente publicado em Ribeiro, E., & Rodrigues, D. (eds), *Iberic@l: Revue d'Études Iberiques et Ibero-Americaines – Les Nouveaux Portraits*, 17, 2020, pp. 103-115.

¹ Pereira, José Maria dos Reis, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, 1925; com diversas alterações, este texto académico de Régio veio a dar origem, como se sabe, ao volume de 1941 *Pequena história da moderna poesia portuguesa* que aqui citamos a partir da sua 3.^a edição, pela Brasília Editora, 1974, p. 69.

momento um entendimento lato de autorrepresentação que o faria coincidir com o conjunto da produção de um autor, até que ponto não é toda a obra criativa de Régio (incluindo a obra plástica) a sua mais *sincera* confissão, o *centro* expandido da sua autorrepresentação, o seu autorretrato mais fiel, enfim: a imagem mais próxima que podemos alcançar do homem-artista, do seu *devoir* de homem-artista?

Creio, na verdade, ser nessa dimensão processual ou performativa de encarar o seu ofício e de se encarar como criador que Régio – o homem, o escritor, o artista sobre quem sempre pairou um certo halo de anacronismo provincial ou umbilical – nos pode surpreender pela sua contemporaneidade.

Tão vasta quanto diversa em género(s), a obra de José Régio não é, no entanto, fértil em autofigurações explícitas. É difícil encontrarmos autorretratos ou retratos do poeta, assumidos enquanto tal, quer ao longo da sua produção literária, quer ao longo da sua produção visual de desenhador ou desenhista, ambas de idêntica e ampla longevidade. Pelo contrário, Régio deixou-se pintar e fotografar abundantemente, em certos casos diria até com aparente voluntarismo. No cuidadoso itinerário fotobiográfico que lhe traçou Isabel Cadete Novais,² multiplicam-se os retratos de Régio, individuais e coletivos, em ambiente familiar, de trabalho, de convívio: além das fotografias da infância (onde certamente não lhe coube a decisão da imagem), sobressaem múltiplos retratos, de juventude ou de maturidade, que nos surpreendem pela incoincidência com a imagem mais comum e difundida do intelectual sério, do homem introvertido e conflituoso, atormentado por íntimas desavenças. Ao lado delas, surgem-nos também os retratos do jovem curioso e atento, do estudante autoconfiante, irreverente e desafiador que olha de frente o espectador e expõe o corpo com galhardia (recordo a notável fotografia de Régio por Bettencourt, em 1929; ou o duplo retrato fotográfico de Branquinho da Fonseca, inserindo, em pano de fundo, uma das várias *tentativas* de

² Novais, Isabel Cadete, *José Régio: Itinerário fotobiográfico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

autorretrato regiano); ou os retratos do adulto jovial, umas vezes simulando a descontração (como na pose captada por António Salgado Júnior numa imagem de 1955), outras vezes, a exemplo de uma mais tardia fotografia de Eduardo Gageiro, já não incluída no volume de Isabel Cadete e retratando José Régio no espaço íntimo de um quarto de cama, francamente aberto aos outros e ao mundo.³

E todavia, contrastando com esta ampla galeria retratística consentida pelo modelo e que desdobra em muito diversas *personae* a sua imagem e a sua identidade, mais pública ou mais publicamente privada, Régio demonstra, em relação ao gesto autorrepresentativo, uma permanente resistência, talvez mesmo uma espécie de pudor ou de *fastio*, para nos servirmos de um termo seu. Se é certo, como observará em autoexame crítico na essencial «Introdução a uma obra», de 1969 (versão final do conhecido posfácio «Um trecho das minhas “Memórias críticas”»), apenso ao seu primeiro livro de poesia *Poemas de Deus e do Diabo* e objeto de sucessivas reescritas), que a literatura que escreve, invariavelmente na primeira pessoa, não parece ser «capaz de superar o *eu*, o *me*, o *mim*, o *meu*»,⁴ não menos óbvia é a sua tendência a reverter a expressão individual à *representatividade* geral, num esforço contínuo de conciliação das suas conscientes «inclinações antagónicas»:⁵ seja convocando argumentos de religiosidade ecuménica, enquanto homem religioso que não esconde ser, seja adiantando razões estéticas na defesa de uma intemporalidade e de uma universalidade artísticas, contra uma arte que então se dizia desumanizada ou em riscos de desumanização.

Na verdade, de José Régio teremos invariavelmente, e apenas, *quase* autorretratos, falemos das imagens plásticas – sistematicamente arrumadas pelo *desenhista de Domingo* na

³ A fotografia de Gageiro, datada de Lisboa, 1968, encontra-se acessível na página oficial do artista: <http://www.eduardogageiro.com/favorites/jose-regio/>.

⁴ Régio, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002, p. 111.

⁵ *Idem*, p. 130.

classe das *tentativas*, dos esboços, das (auto)caricaturas – ou dos sujeitos da sua escrita poética e literária, porquanto reconduzíveis sem grande esforço à figura ou à máscara autoral. A criação de personalidades literárias autónomas e diferenciadas, inseparável da experiência heteronímica da modernidade que atingiu em Pessoa um coeficiente de radicalidade dramática, tem em Régio uma expressão hesitante, de certo modo antecipada na adjetivação timidamente simbólica do seu próprio apelido de origem (dos Reis): é o caso do *poeta menor* João Bensaúde, nascido nas páginas da revista *Presença* (mais precisamente no n.º 4 da publicação coimbrã, vinda a lume a 8 de maio de 1927, assinando o conto «Os três reinos») e cujas canções e elegias seriam deslocadas por Régio para outros livros seus (*As Encruzilhadas de Deus, Filho do Homem, A Chaga do Lado*), ora assumindo *a posteriori* a paternidade desses textos, ora fazendo-se depositário do testamento poético de Bensaúde, como parece suceder em *Filho do Homem* onde se coligem vinte poemas do seu *Cancioneiro* e a cuja memória se dedica a última composição deste livro.⁶ Do mesmo modo, nas suas páginas ficcionais, não é difícil ao leitor perceber certas projeções autobiográficas do escritor em personagens como as de Lèlito, em *A Velha Casa*, ou nesse duplo *alter-ego* (funcionando dentro do universo diegético e fora dele, por remissão ao autor empírico) constituído por Pedro Serra e Jaime Franco de *Jogo da Cabra-Cega*.

Num romance como este em que a questionação da identidade e os dramas da despersonalização se configuram como temas nucleares, associados a uma rede de motivos característicos como o do espelho, o do abismo, o da máscara ou o da visão alucinatória, deparamos com o protagonista Pedro Serra, que, trabalhando «pacientemente sobre rascunhos delirantes e desconexos» do que principiara por ser um diário – o seu diário –, decide, entretanto, converter o manuscrito a um novo estatuto textual, alienando uma direta inscrição autobiográfica: de *diário*

⁶ Recordo, a este mesmo propósito, a intervenção de Albano Martins, no 1.º Congresso Nacional José Régio, realizado em Vila do Conde, no ano de 1984, sob o título: «João Bensaúde: heterónimo ou *alter ego* de José Régio?»

próprio, os rascunhos passam a *memórias íntimas* já não próprias, mas interpretativamente mediadas e atribuídas ao *duplo* Jaime Franco.

Sim, eu começara a escrever. O quê? Qualquer coisa que principiando por ser um diário, uma confissão, um exame de consciência, — acabara por se organizar e ser nem mais nem menos do que as memórias íntimas de Jaime Franco! (...) Admirava-me eu próprio, enquanto o escrevia, da multidão de coisas com que as minhas últimas experiências pessoais me haviam enriquecido... Como qualquer autor, continuamente recorria a essas experiências para a minha interpretação de Jaime Franco.⁷

A ontologia instável desses *papéis* de Pedro Serra, moderníssima figuração metaliterária do trabalho do retrato como um *work in progress*, adensa-se à medida que se avança na diegese romanesca. De facto, já perto do final do romance, o protagonista, que se decide enfim por um novo e inexplicável título para o seu manuscrito — “*Discours de la méthode*”. *Memórias incompletas de Jaime Franco* —, reconhece ser ele próprio afinal o objeto interpretado, mau grado todos os subterfúgios e renúncias da enunciação:

Uma verificação, porém, se me impunha sobre todas!: E era que a despeito dos artifícios, das insuficiências, das invenções, das deformações, dos desvios, — eu estava ali vivo e descomposto (quem ali estava era eu!), naqueles papéis em que me propusera interpretar Jaime Franco.⁸

Ao contrário dos gregos, que idealizavam as representações do corpo humano, conforme comentou Sophia, e por isso «o retrato quase não existe na escultura grega»,⁹ as figuras humanas na obra de José Régio são menos idealizações do que variações

⁷ Régio, José, *Jogo da Cabra Cega*, 4.^a ed, Porto: Brasília Editora 1982, p. 260.

⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁹ Andresen, Sophia de Mello Breyner, *O nu na Antiguidade Clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019, p. 30.

ou desdobramentos de uma matriz individual – a imagem de si como autor (menos de um *si-mesmo* do que de um *si-labirinto*, um *si-ruína*, um *si-fantasma*) – que permanece ainda assim razoavelmente implícita ou induzida.

Isso mesmo acontece com os múltiplos *desenhos do eu* regianos, raramente vindos a público, quase nunca atravessando as fronteiras da intimidade criativa, como se o gesto autorrepresentativo fosse indefinidamente protelado. Aquelas suas imagens a que poderemos chamar *autorretratos*, com alguma licença de expressão, raramente se inscrevem no conjunto dos seus «desenhos mais desenhados», sem que percamos de vista, com esta afirmação, as condições inespecíficas de trabalho que são, regra geral, as do artista amador, e eram, a crer nas palavras de seu irmão João Maria, as de Régio.¹⁰

Apesar de tudo, e à parte argumentos técnicos, Régio revela-se, mais uma vez, um retratista compulsivo. Se é possível surpreendermos, na produção plástica regiana, alguns raros motivos paisagísticos ou florais, eles são, sem dúvida, claramente laterais ao grande tema plástico do retrato. São vastas as galerias de retratos e representações de modelos reais ou ficcionais concebidas por José Régio num quadro de intransigentes princípios éticos e humanistas. Recordo um texto ensaístico da

¹⁰ Refiro-me, neste ponto, a um testemunho de João Maria dos Reis Pereira, irmão de Régio, num manuscrito datado de Vila do Conde, 22 de julho de 1991, que gentilmente nos ofereceu e onde expõe, em jeito de síntese, algumas condicionantes prévias ao exercício plástico regiano: «Facto importante a registar (quanto a José Régio) é que não dispunha de um ambiente de trabalho que se encontra num *artista pleno*. E não estou a pensar num verdadeiro *atelier*, mas apenas em outros requisitos bem importantes no caso de um artista plástico. Podemos dizer que tudo estava limitado à existência de papel mais ou menos indicado para desenho, que, de quando em quando comprava e aos imprescindíveis lápis de cor. / Dentro deste circunstancialismo desenhou José Régio os seus *desenhos mais desenhados*, isto é, desenhados desenhados [*sic*] numa folha de papel, e devidamente assinados e datados. *Nestes* é evidente uma preocupação estética que em outros casos não se verifica.»

sua autoria, dado à imprensa em 1963, «Em torno do retrato»,¹¹ onde a predileção do autor por este género artístico em que a pintura lhe parece superar a fotografia ou o cinema e cuja longevidade atribui ao seu imediato valor humano é abertamente assumida. A mesma ênfase valorativa na representação retratística regressa nas páginas da *Confissão dum homem religioso*, associada à fixação de «superiores momentos humanos» que exigem do artista, na perspetiva do autor, um talento e uma técnica *superiormente* ricos e completos:

Pode ser que, em valor artístico absoluto, tanto valha um quadro que represente uma natureza morta muito simples, mas admiravelmente conseguida, como um retrato de um ser humano ou a dramática cena do Calvário, – por igual admiravelmente conseguidos. Mas por certo exigem estes um talento mais completo, um emprego mais completo de meios, uma superior variedade de recursos, uma expressão mais rica não só de humanidade como de técnica. Não serão menos convincentes, se o meu raciocínio é justo, os exemplos que poderemos ir buscar à literatura.¹²

É esse entendimento *mental* da arte do retrato, essa sua leitura pela vertente menos mimética e mais complexamente emocional e psicológica que encaminha o retratista amador José Régio para o exercício da caricatura: não a caricatura jocosa do *caricaturista de café*, cuja *simplificação e empobrecimento* da realidade Régio condena sem hesitações, mas a caricatura que resulta, como o próprio recordará,¹³ da íntima vivência de um homem-artista. No fundo, talvez fosse legítimo afirmar que todos os retratos e tentativas de autorretrato regianos são ou começam por ser autocaricaturas, uma espécie de anamorfozes do *eu*, representações *em defeito* ou *esboços falhados*, legíveis por

¹¹ Régio, José, «Em torno do retrato», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Setembro de 1963.

¹² *Idem*, *Confissão dum homem religioso*. Porto: Brasília Editora, 1983, pp. 199-200.

¹³ *Idem*, «Sobre a caricatura», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Setembro de 1963.

referência ao homem-artista José Régio, sem por isso deixarem de representar, simultaneamente, a imagem em crise e em ruína de um homem moderno cujas pretensões libertárias e emancipatórias se revelam em larga medida defraudadas. As semelhanças fisionómicas de muitas dessas imagens – assumidas ou não por Régio como autorrepresentações – com a figura autoral, são deveras eloquentes.

No plano estrito da poética regiana, essa *falha* poderia explicar, afinal, a errância ou o erratismo das suas figurações, o princípio de mobilidade que adere, desde o início, à sua prática quer de escritor, quer de desenhista, e que determina o eterno retardamento da imagem de si, o seu discurso continuamente *ex-cêntrico*.

Escrever, ou desenhar, foi sempre, para Régio, um trabalho de artesão, de ferreiro. No imediato aflorar da página branca, José Régio é já o «grande plástico da palavra»¹⁴ que se anunciava precocemente naquele «estudantinho do primeiro ano do liceu que gosta de se apurar na caligrafia, sublinhar a vermelho, apresentar bem os seus cadernos...», conforme lemos em páginas do *Diário*.¹⁵ Na correspondência particular, vemo-lo várias vezes desculpar-se pelo uso da esferográfica¹⁶ ou de certo papel comercial,¹⁷ revelando o sonho de «ser ao mesmo tempo um criador e um operário», «um boémio e um homem de gabinete ou oficina». A Manuel Poppe, confessa-se *companheiro* do seu vizinho ferrador na casa de Portalegre: «Oiço o ferrador e a caneta a arranhar o papel... É um companheiro, trabalhamos os dois...». ¹⁹ Não nos pode assim surpreender o facto de muita da

¹⁴ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op.cit.*, p. 111

¹⁵ *Idem*, *Páginas do Diário Íntimo*. Introdução de Eugénio Lisboa. Notas de José Alberto Reis Pereira. S/l: Círculo de Leitores, 1994, pp. 51-52.

¹⁶ Cf. *idem*, *Correspondência*. Introdução e Recolha de António Ventura. Notas de António Ventura e Luís Amaro. S/l: Círculo de Leitores, 1994, p. 352.

¹⁷ *Idem*, p. 101.

¹⁸ *Idem*, p. 103.

¹⁹ Poppe, Manuel, *José Régio e a liberdade poética*. Vila do Conde: Edição do Círculo Católico d'Operários de Vila do Conde, 1996, p. 23.

sua autografia literária corresponder na verdade a um primeiro cenário de gestação pictural onde imediatamente sobressai o apuro formal e caligráfico, distendido, com frequência, à própria estetização da rasura.²⁰ Casos há, como o dos dois cadernos reunindo poesia inicialmente destinada aos *Novos Poemas de Deus e do Diabo*, de inequívoca manifestação de *energia gráfica*, como a designou David Mourão-Ferreira no prefácio à respetiva edição facsimilada.²¹

Trabalhada sempre em espessura ou por camadas, sujeita a um hábito quase maníaco de *passar a limpo* que a vai desdobrando em diferentes versões onde abundam as ilustrações lado a lado com o desenho das letras, a escrita regiana dá-se a ver como uma derrideana *diferrância* de sinais em fuga. Uma escrita comandada por um princípio de mobilidade e inconclusão que permitiria enquadrá-la tipologicamente naquilo que se tem chamado *escritas-processo*, neste caso, porém, de escassa entropia gráfica e rigorosamente gerida.

Este mesmo princípio de mobilidade presidirá à conceção de um dos livros mais invulgares de toda a sua vastíssima obra, inteiramente composto por sonetos: *Biografia* – um livro ilimitado, sucessivamente refeito, aumentado, reordenado, em jeito de uma proustiana *composição em rosácea*, como também lembrou Mourão-Ferreira,²² partindo de um núcleo central (ou de um *oculus*) de poemas e expandindo-se disciplinadamente, ainda que sem plano prévio.

A mesma deliberada recusa do registo estritamente autorrepresentativo percebe-se desde o título do livro, vindo a

²⁰ Recupero sinteticamente neste passo algumas nossas reflexões anteriores em torno da plasticidade e da processualidade da autografia regiana; veja-se, designadamente: Ribeiro, Eunice, *Ver, escrever: José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, pp. 219-232; *idem*, «Os manuscritos regianos: cenários da autografia», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 2, 1998, pp. 50-58.

²¹ Cf. Régio, José, *Novos Poemas de Deus e do Diabo*. Manuscrito facsimilado. Câmara Municipal de Vila do Conde, 1995.

²² Mourão-Ferreira, David, *Presença da «presença»*. Porto: Brasília Editora, 1977, p. 111.

lume em 1929. Uma recusa que o Autor sentirá necessidade de explicar dez anos mais tarde, em prefácio à 2.^a edição do livro: não «uma auto-biografia», esclarece então o autor,

isto é: uma biografia particular, como quereriam alguns que, depois, teriam prazer em censurar o autor por isso mesmo, aliás não censurável em si. Não uma auto-biografia, – apesar dos seus elementos autobiográficos: sim uma Biografia. Quero dizer: uma espécie de roteiro de tôda e qualquer vida viva; uma história, embora fragmentada, de qualquer ser verdadeiramente humano (...).²³

Não se pode dizer que a ideia assaz mallarmiana de um *livre à venir*, uma espécie de não-obra contínua e em movimento, um corpo vivo textual que acompanha e reflete um trajeto de vida, ou de vidas, seja em Régio uma absoluta originalidade. Ocorrem-nos vários outros precedentes, entre os quais o do paradigmático *Canzoniere* petrarquista, cuja arquitetura «trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico».²⁴ No ano em que morre, Petrarca trabalhava ainda na organização das 366 peças poéticas (maioritariamente sonetos) que comporiam o seu *Cancioneiro* onde uma rede de subtis articulações intratextuais, temáticas, lexicais, sonoras garantiam a unidade do todo. «O *Canzoniere* muda com Petrarca» – comentou um dos seus mais brilhantes tradutores, Vasco Graça Moura – «é um paradigma do movimento, da incerteza e do sentido da mortalidade».²⁵

A mesma consciência do tempo refletindo-se no modo de perceber a própria identidade impregna as *Confissões* de Montaigne. Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente relativista ou perpetivista do filósofo francês

²³ Régio, José, *Biografia*, 2.º edição, refundida, e muito aumentada com novos sonetos e um prefácio. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1939.

²⁴ Aguiar e Silva, Vítor, *Camões: Labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994, p. 182.

²⁵ Graça Moura, Vasco, in Petrarca, *Rimas*. Círculo de Leitores, 2004, p. 21.

em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon²⁶ refere-se a um fragmento inicial do segundo capítulo do Livro III, em que, há cerca de 500 anos, Montaigne concebia uma moderníssima teoria da identidade como instabilidade e *passagem*. Eis o dito fragmento:

Je ne peins pas l'estre. Je peins le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'immaginations irresolües et, quando il y eschet, contraires; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.²⁷

Ao lado da extraordinária compreensão fenomenológica de Petrarca sobre a mutabilidade do *eu*, transposta nas variações do seu projeto das *Rimas*, as rumações ensaísticas de Montaigne antecipam de vários séculos uma muito recente consciência processual aplicável quer à condição do sujeito enquanto tal, quer aos modos de a representar. Com uma espantosa presciência, Petrarca e Montaigne parecem, na verdade, anunciar as bases de uma *estética do performativo*²⁸ com progressiva implantação no campo da reflexão ontológica e da teoria artística contemporâneas, assente numa ideia-chave que, no fragmento citado dos *Essais*, se nomeia como *acidente*. Uma ideia decerto não alheia, ao tempo de Montaigne, ao conhecido tópico clássico da mudança, cujas reverberações camonianas bem conhecemos, a qual, ao envolver noções de descontinuidade e de instabilidade,

²⁶ Cf. Compagnon, Antoine, *Um Verão com Montaigne*. Lisboa: Gradiva, 2016, pp. 21-32.

²⁷ Montaigne, *Oeuvres Complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962, p. 782.

²⁸ Reportamo-nos aos termos e à obra de Fischer-Lichte, Erika, *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

nos impõe por sua vez a experiência do tempo: a imagem da equitação e o conhecido episódio de uma queda inesperada de cavalo convocados nos ensaios do filósofo francês metaforizam convincentemente, com efeito, o sentido impermanente da sua relação com o real.

O facto de Petrarca e, mais de 600 anos volvidos, José Régio terem optado por representar a sua partilhada consciência da estabilidade precária de um *eu* irremediavelmente submetido ao tempo na forma breve do soneto (predominante ou exclusiva) não é casual. No fundo, trata-se de procurar uma espécie de equilíbrio, de conter a dispersão e a infinita mutabilidade das identidades submetendo-as aos apertados limites da disciplina sonetística, trata-se de garantir, em suma, as condições mínimas da representação (auto)biográfica ou do (auto)retrato poético. Curiosamente, deste seu rasgo de audácia autoral, Régio apresenta-nos um argumento duplo e aparentemente contraditório, que oscila entre técnica e naturalização: de um lado, o desafio de recuperação do soneto de uma tradição estereotipadamente declamatória e retoricista para o adaptar ao perfil «epigramático» do que chama a «sensibilidade moderna»; do outro, a constatação, quase orgânica, de que «naturalmente se lhe corporizaram em sonetos algumas intuições poéticas».²⁹ O soneto surge-nos, pois, pela leitura de Régio – que nem por um momento se distrai daquilo que são os pressupostos da sua teoria artística –, como uma técnica naturalizada, equilibrando disciplina e liberdade, classicismo e modernismo. E acrescentaríamos: história (do mundo ou de si) e escrita da história.

Este desafio técnico-biográfico é, aliás, uma das razões da declarada preferência de Régio por um livro que, por princípio, *não aprovaria*: um livro necessariamente ilimitado, sujeito ao tempo e à mudança enquanto imagem polimórfica e metamórfica da natureza humana; um livro exposto, enfim, à perda da unidade e da individualidade próprias do *documento histórico* que não pode chegar a ser. No citado prefácio de 1939 a *Biografia*, sente-

²⁹ Régio, José, *Biografia*, *op. cit.*

se claramente por parte do autor a construção de uma autodefesa, a obrigação de fundamentar, perante o *leitor benévolo*, as razões da sua contraditória afeição por esse *pequeno volume*. Trinta anos mais tarde, no posfácio de 69 que já aqui citámos a *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio voltará a confirmar o seu desagrado por um certo tipo de vanguardismos e experimentalismos que, a seu ver, arriscam a organicidade da obra artística, o seu fundamental estatuto de totalidade realizada: «Falando das suas próprias obras», escreve Régio na 3.^a pessoa,

várias vezes lhe tem chamado tentativas ou ensaios (...). Mas uma obra de arte é uma realização, não um ensaio, uma consecução, não um exercício preparatório; simultaneamente um organismo vivo e uma cristalização de vida, não uma aplicação de receitas.³⁰

Não é decerto alheia a esta firme conceção da obra como um todo, de que Régio nunca abdicou teoricamente, a procura deliberada por um *efeito de unidade* que surpreendemos em *Biografia*. Não sendo um documento histórico, o livro não é sem história nem sem teleologia – e com isto se prende a segunda razão da preferência do Autor pelo volume.

O *corpo contínuo* que é o livro (se nos é permitido aplicar à poética regiana uma fórmula que é também herbertiana), a sua vulnerabilidade poético-discursiva enquanto espaço dinâmico de teatralização da escrita onde se refundem, reorganizam, recontextualizam e acrescentam continuamente novos textos, importados alguns deles de outros volumes de poesia do autor (com destaque para *Poemas de Deus e do Diabo* cujos sonetos são absorvidos na totalidade por *Biografia*, como se toda a obra de Régio, desde esse livro de estreia, fosse, afinal, habitada pela inevitabilidade biográfica), não o impedem de prever mecanismos capazes de conter a dispersão. Que o mesmo é dizer: de construir ou reconstruir a identidade e o sentido, do texto e da

³⁰ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 138.

vida, que qualquer projeto biográfico, na sua inevitável ilimitação, ameaça à partida. Porque, como antes escrevi, «o jogo com a identidade é sempre um jogo com o sentido e o não-sentido, a possibilidade iminente de encarar o desconhecido ou o absurdo».³¹ Régio, o homem profundamente religioso, mau grado as suas raivas metafísicas, não está preparado para o absurdo.

Da 2.^a edição de 1939, *refundida e muita aumentada*, até à primeira edição publicada após a morte do autor, de 1978, *Biografia* passará de um total de 62 para outro de 80 sonetos. Ainda assim, o mesmo grupo de quatro e cinco poemas, respetivamente, abrem e fecham o livro, inventando uma moldura narrativa funcionalmente idêntica àquela proporcionada, para cada poema que compõe o volume, pelos estreitos muros do templo sonetístico: um templo dentro do templo, para retomarmos a produtiva metáfora arquitetónica de Mourão-Ferreira. A partir de 39, os poemas «Conto», «Baptismo», «Génese» e «Lúcifer» iniciam, pois, um itinerário biográfico-poético que se remata textualmente com «Testamento do poeta», «O poeta morto», «Epitáfio do poeta», «Imortalidade» e «Segue no próximo número». Acrescenta ainda Régio, nas palavras prefaciais à edição de 39, que as alterações entretanto introduzidas «não o impediram de fechar com o mesmo soneto de esperança»,³² expondo claramente a sua filosofia humanista, a sua convicção no progresso do Homem, a sua necessidade de uma razão teleológica. No fundo, a sua necessidade de uma narrativa (e muitos sonetos de *Biografia* são já poesia narrativa, inserindo diálogos e apontamentos de espaço e de tempo), traduzindo afinal aquilo que viria a confessar ser a sua «inclinação *prosaica*»:

(...) hesito eu ainda sobre os limites substanciais entre poesia e prosa. Convincente distinção entre poesia e prosa, (se a há

³¹ Ribeiro, Eunice, «Libertação» de José Régio, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 74-79.

³² Régio, José, *Biografia*, *op. cit.*

substancial, isto é: não redutível a modalidades formais) só por um longo estudo comparativo e minucioso, tão diligente como delicado, tão desinteressado de quaisquer preconceitos ou convenções como filosoficamente interessado na aproximação da realidade, – poderá ser estabelecida.³³

Biografia constrói habilmente esse equilíbrio entre teleologia e ilimitação (prosa e poesia?) através da gestão exímia, e paralela, das formas da expressão e das formas do conteúdo.

Tal como as microestruturas fixas do soneto impõem limites formais ao *risco* de incontinência e excesso lírico dos poemas – poemas em que são recorrentes os tópicos caracteristicamente regianos da libertação, da desobediência, da loucura, da fragmentação; em que um copioso e anónimo elenco de bobos, arlequins, histriões, *clowns*, manequins, ao lado de outras tantas figuras literárias, míticas ou bíblicas explicitamente nomeadas (Hamlet, Panurge, Tartufo, Narciso, Ícaro, Cristo, Lázaro, Lúcifer, Deus...) são outras tantas faces ou caricaturas proteicas e plurais do poeta; em que as alusões ao bailado, à dança, ao rodopio referem ao mesmo tempo a vertigem identitária dos sujeitos poéticos e a da própria escrita poética –, também a deliberada e artificiosa fabricação de uma arquitetura narrativa macrotextual cuja delimitação poético-diegética se mantém estável, com início e fecho inalteráveis, serve de contraponto ao inevitável dinamismo do roteiro biográfico, arrisco dizer: do roteiro retratístico e autorretratístico que acolhe e ao seu *inquieta metadiscorso*, recuperando uma certa expressão de Michel Beaujour.³⁴

Enquanto documento histórico que não é, *Biografia* simula um enredo parcial e macrotextualmente suportado por dispositivos assentes na cronologia e na linearidade, no caso, o recurso a biografemas típicos do género, assinalando o

³³ *Idem*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 126 e p. 127.

³⁴ Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

nascimento e a morte, a origem e o termo de um trajeto.³⁵ Mas é a ágil gramática da montagem – uma montagem controlada, por assim dizer – que alimenta, dentro dessas margens narrativas ou prosaicas, a gestação de uma interminável *performance* do eu em que um sujeito se experimenta e se representa em devir. Um sujeito que pensa a sua identidade, com moderna desconfiança, como desconhecida, ilocalizável, atópica ou utópica e cujo único meio de acesso é, paradoxalmente, o próprio livro: «Le seul lieu réel auquel se réfèrent l’Utopie et l’autoportrait, c’est le texte, le livre dans sa matérialité, et le langage: le livre est leur seul corps (et leur tombeau)».³⁶

O *soneto de esperança* com o qual Régio insiste em fechar o livro não deixa de ser senão uma espécie de utopia poética, qualquer que seja o sentido de leitura que cada leitor escolha dar-lhe. Porque a dita montagem que *Biografia* encena enquanto corpo transformativo, *espelho de tinta* em contínua reconfiguração, em contínuo devir *ex-cêntrico* – carrega as suas contrapartidas ao nível da receção, refletindo-se na abrangência interpretativa que consente. Importa recordar que, a par de uma leitura estritamente ontológica, psicológica ou espiritual, vários sonetos do livro, em particular os três últimos, expõem uma consciência clara sobre a condição político-ideológica do Poeta, assimilando-a à de um inadaptado e à de um contestatário que só morto se aceita e se torna *inofensivo*. O que equivale a entender a Poesia também como arma política contra o poder e o *establishment* – um tipo de postura e de preocupação que porventura entrará em choque com certa imagem umbilicalista instituída do próprio *homem-artista* José Régio.

Acompanhando a ideia romântica da escrita e do ser escritor que Régio continua a perfilhar no ano da sua morte, talvez se pudesse dizer que, enquanto oficina ou espaço experimental, *Biografia* é de certo modo uma *fatalidade* anunciada desde as

³⁵ Veja-se a este propósito o artigo de Ana Mafalda Leite, «*Biografia* – máscara, espelho, ironia – uma configuração tendencialmente barroca?», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 8-9, junho-dezembro 2001, p. 231.

³⁶ Beaujour, Michel, *op. cit.*, p. 23.

primeiras incursões poéticas do autor por esse outro livro de juventude, *Auto-Caricaturas*, que o fogo consumiu por engano. Um livro que Régio diz já *perturbado* por uma invulgar coabitação de lirismo e de sátira e onde o poeta se deixava contagiar pelo prosador:

Há muito lambeu o fogo purificador as minhas primícias poéticas manuscritas. Num de tais autos-de-fé ardeu também, por engano, um volume contemporâneo (ou posterior) dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a que eu chamara *Auto-Caricaturas*. (...) Já porventura previsível através dos *Poemas de Deus e do Diabo*, nas *Auto-Caricaturas* se afirmava mais decididamente o que julgo uma característica minha: essa tendência para enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista, – o prosador, em suma.³⁷

Com *Biografia* – um livro ou uma não-obra que nos propõe sobretudo uma «meditação sobre a diferença», usando as mesmas palavras com que Stamelman³⁸ se referiu ao poema de John Ashbery homónimo da celebrada autoimagem de Parmigianino em *Self-portrait in a convex mirror* (1524) – Régio assume, enfim, o duplo risco que Blanchot apontava para a escrita, o da linguagem e o do ser,³⁹ pondo em jogo uma lógica criativa essencialmente dinâmica e uma hermenêutica do eu não dissociável de uma condição histórica na qual ganham pujança epistemologias não-essencialistas da identidade, pensadas fora dos limites do permanente, como uma experiência fundamentalmente transformativa e processual.

Se na dimensão gestativa do livro podemos perceber «uma configuração tendencialmente barroca», como já sugeriu Ana

³⁷ Cf. Régio, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 96.

³⁸ Stamelman, Richard, «Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's *Self-Portrait in a Convex Mirror*», *New Literary History*, vol. 15, n.º 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984), pp. 607-630: «Whereas portraiture has consistently been regarded as a "meditation on likeness", in Ashbery's hands it becomes a meditation on difference» (p. 608).

³⁹ Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1978.

Mafalda Leite,⁴⁰ proponho, nesta homenagem a José Régio, a possibilidade de o lermos à luz do presente, quero dizer, a possibilidade de vermos prefigurados em *Biografia* conceitos contemporâneos (ou *neo-barrocos*, nos termos de Omar Calabrese) de força ou de turbulência, inseparáveis de uma nova vivência do tempo e dum novo pensamento da identidade que nos expõem continuamente a uma lógica da indeterminação e da indecidibilidade, gerando um espaço intervalar de ininterrupta produção e suspensão de sentido(s). E talvez, nesta dupla possibilidade de leitura, não haja, afinal, qualquer contradição ou sequer provocação, se recordarmos, com Giorgio Agamben, que no contemporâneo reside sempre uma parcela de inatualidade ou um anacronismo capaz, em razão desse mesmo desfasamento com o presente, de nos fazer perceber melhor o tempo em que vivemos e a sua íntima obscuridade: de nos fazer «ler de modo inédito a sua história».⁴¹

⁴⁰ Leite, Ana Mafalda, art. cit., p. 230.

⁴¹ Agamben, Giorgio, «O que é o Contemporâneo?», in *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 28.

Régio: inscrições

Annabela Rita
Universidade de Lisboa-FL-CLEPUL

Dedicatória à beira de centenário:

A Jacinto do Prado Coelho (1920-84), meu professor e quase orientador, que me propôs para tese de mestrado a *Confissão dum homem religioso - páginas íntimas* (1971). Perdido o Mestre, não segui a sugestão, mas aqui o evoco com saudade.

«O sol fundira em oiro a névoa fria;
Num banho de oiro, a terra jaz, prostrada;
/.../
Já, no céu roxo, o sol, que ardeu, se esfria;
Cai, no silêncio, a tarde repousada;
/.../
No ar molhado e absorto, ascende a lua;
/.../
...Até que fala Alguém a quem não minto:
/.../»
José Régio («Pobres»)

Sob a luminosidade indecível de *Impressão* (1972)¹, de Claude Monet, culminar de uma série de *levants* e de *couchants de soleils* de Eugène Delacroix, Eugène Boudin, Johan Barthold

¹ Que adquire o subtítulo no catálogo: Claude Monet: «Impressão, nascer do sol», obras-primas impressionistas. *Collectible Card Series*. Helsínquia: Atlas Kustannus, 1994/1997. Depois, observar-se-á uma oscilação entre a interpretação de sol nascente ou pôr-do-sol.

Jongkind ou William Turner², «L'après-midi d'un faune» (1876), de Stéphane Mallarmé, ilustrado por Édouard Manet, monólogo sobre o onírico e sensual despertar de um fauno após os seus encontros com ninfas, constituiu-se como texto simbólico e expressivo de uma modernidade estética dominada pelo olhar ébrio e reflexivo, em simultâneo, beirando abismos de alucinação e espanto. Fauno com tão diversa e vasta configuração estética numa linhagem que passa por autores como Agostino Carracci (1557-1602), Filippo Lauri (1623-1694), Arnold Böcklin (1827-1901), Peter Basin (1793-1877), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Carlos Schwabe (1866-1926) até Debussy. E Claude Debussy ritmou-lhe o sonolento despertar em *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94), mote do bailado *L'après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinsky³, que os coreografou para os Ballets Russes e protagonizou na sua estreia (Théâtre du Châtelet, Paris, 1912) ... A imagem parece flutuar no diálogo das artes, associada, também, ao almoço na relva de Manet (1862-63), tão convocador de longa anterioridade pictórica (de Giorgione a Ticiano e Rafael, dentre outros)⁴ e que tantos celebraram com homólogos (desde Cézanne, Monet, Gauguin, Hugues ou Tissot até Max Ernst e Picasso), até noutras artes (a novela *L'Oeuvre*, 1885-86, de Émile Zola, e o filme de Jean Renoir, em 1959).

Será no quadro dessa *indecidibilidade* percetiva de quando «O sol fundira em oiro a névoa fria» que o verbo regiano acolherá, fusionalmente, as representações de si e do mundo, de si no mundo, do mundo em si, mas também de um *além e aquém* de si e *do real tangível*.⁵ Representações por onde se insinua, em

² Schnerb, Robert, *Le XIXe siècle. L'apogée de l'expansion européenne (1815-1914)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p. 218. Depois, outros os tematizarão, como Monet (*Soleil couchant sur la seine à Lavacourt, effet d'hiver*, 1880, *Pont de Waterloo: soleil à travers le brouillard*, 1903).

³ Coreografado por Vaslav Nijinski para os Ballets Russes.

⁴ *A Tempestade* (c. 1508), de Giorgione, *O Concerto Campestre* (c. 1510), de Giorgione ou Ticiano, a gravura do *Julgamento de Paris* (c. 1515), de Marcantonio Raimondi com desenho de Rafael, *Bacanal* (entre 1627 e 1628), de Nicolas Poussin, *La Partie Carrée*, (c. 1713), de Antoine Watteau.

⁵ Projetando-se no écran: <https://www.youtube.com/watch?v=bYyK922PsUw>, especialmente: 4:47-5:20 + 7:26-7:55 + 8:01-8:24.

fantasia dramática de baile de máscaras evocadoras da velha *Commedia dell'arte* («Três Máscaras»⁶), um «poeta infeliz» - Pierrot⁷, máscara cuja progressiva transparência deixará perceber o rosto...

Revisitemos José Régio (1901-1969) em dupla autorrepresentação: a comunitária e a individual que dela emerge e nela se inscreve.⁸ Sempre, talvez, sobreimpressa no modelo cristológico que atravessa a cultura portuguesa e informa as obras de alguns autores maiores do nosso cânone: o da sua identificação com o arquetípico *Filho do Homem* (1961), como o sinalizam a epígrafe de *Poemas de Deus e do Diabo*, retirada da *Imitação de Cristo* («Neste abismo é que tu me fazes conhecer a mim mesmo.») e a imensa coleção de crucifixos em que se envolveu, como se fossem o seu Sudário de espinhos... bem o insinua Ventura Porfírio no retrato *Poeta de Deus e do Diabo* (Casa Museu de Portalegre), onde o cone luminoso projeta o modelo religioso nas mãos escreventes do nosso autor, assumidamente autorrepresentado em *Biografia* (1929, poesia),

⁶ Originalmente publicado na *Presença* (1934), depois, ampliado, e reunido a «O Meu Caso» e «Mário ou Eu Próprio - o Outro» na coletânea *Três Peças em um Acto* (1957). Cf. Madeira D'Ascensão, Maria José M., «Entre a Identidade e a Máscara: um Estudo de “Três Máscaras” de José Régio», 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/296637979_Entre_a_Identidade_e_a_Mascara_um_Estudo_de_Tres_Mascaras_de_Jose_Regio.

⁷ José Régio, «Três Máscaras», *Obra Completa: Teatro II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 261.

⁸ José Régio. *Poesia I, Obra Completa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. Contém os livros *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941) e um estudo introdutório de José Augusto Seabra, «José Régio, Um Poeta em Estado Místico». *Poesia II, Obra Completa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. Contém os livros *Mas Deus É Grande* (1945), *A Chaga do Lado* (1954), *Filho do Homem* (1961), *Cântico Suspenso* (1968), *Música Ligeira* (volume póstumo, 1970) com notas de Alberto de Serpa, *Colheita da Tarde* (volume póstumo, 1971) organizado e anotado por Alberto de Serpa e *16 Poemas Não Incluídos em Colheita da Tarde* (volume póstumo, 1971) com próêmio e notas de Alberto de Serpa.

Confissão dum homem religioso - páginas íntimas (1971) e em *Páginas do diário íntimo* (1994), em especial.

(Auto)biografia

«O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava».

*Fado Português*⁹

José Régio

«Fado Português», de Régio. Musicado por Alain Oulman e cantado pela voz dolente de Amália (*Fado Português*, 1965)¹⁰ e, mais tarde, por Mariza e Dulce Pontes (Álbum *Caminhos*)¹¹, evocadas por Fernando Pereira¹², balançado ao ritmo dos ventos da saudade sombreada em *Barco Negro* nas vozes de Amália (1955), Mariza (2001), Ney Matogrosso e tantos outros... eis a história de uma identidade coletiva em que a individual se projeta e inscreve, marcada pelo mesmo tónus, pela mesma tragicidade, pela mesma ânsia batida pelos limites. Eis a versão regiana desse «fado português» (Património Imaterial da Humanidade da UNESCO desde 2011) bebido na «Nau Catrineta» da memória coletiva multiplamente revisitada e reconfigurada¹³ na sua irresistível hermenêutica da História de Portugal, como acontece, com Almada, «Futurista e tudo...», que nos oferece, como última

⁹ Disponível em: <https://natura.di.uminho.pt/~jj/musica/html/amalia-10.html>.

¹⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=qbuF8wfOWL4>. Foi o único poema de José Régio interpretado por Amália, mas Vitor Pavão dos Santos considerava que enunciava o modo como ela encarava o fado. (*O fado da tua voz. Amália e os poetas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2014).

¹¹ Cf. Álbum *Caminhos*: <https://www.youtube.com/watch?v=wIOTiqrgd94>.

¹² Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=JscJxYUGbz8>.

¹³ Garrett, Almeida, *Romanceiro*. S.l.: Ulisseia, 1997, pp. 354-355. Almeida Garret recolheu o poema, acreditando referir-se ele a viagem que, em 1565, trouxe Albuquerque Coelho de Olinda (Brasil) para Lisboa

imagem de quem partia além-mar ou de lá chegava, *memento* de uma identidade, o seu tríptico «Lá vem a Nau Catrineta, que tem muito que contar» da Gare de Alcântara (1943): imagem de *outrora* em que o *agora* do visitante se projeta numa imagem fusional de um *outroragora* nacional singular («Lá vem a nau Catrineta que tem muito que contar! Ouvide, agora, senhores, uma história de pasmar»)¹⁴. Imagem confirmando um pacto selado em Ourique e heraldicamente codificado em bandeira desafiadoramente erguida em finisterra europeia na reta final do ciclo bélico das duas Guerras Mundiais. «Nau Catrineta» musicada e cantada após a Revolução dos Cravos, por Fausto Bordalo Dias (1979)¹⁵, Vitorino (1991)¹⁶, Paulo Bragança (1992)¹⁷, Nuno da Câmara Pereira (2018)¹⁸ e outros¹⁹. «Nau Catrineta» cujas velas sopradas pelos ventos da saudade dos que ficam e dos que partem embebe as artes nacionais, instituindo-se uma forma de *arte de ser português*, arte perscrutada por Pascoaes (1915) e caricaturada por Alberto Pimenta (1978)²⁰ sob esse título. Um *nacional* folheado por Régio em *Fado* (1941).

No «Fado Português», Régio-marinheiro, saudoso da sua origem geográfica e cultural («Ai, que lindeza tamanha,/ meu chão, meu monte, meu vale,/ de folhas, flores, frutas de oiro»), com ecos da trovadoresca canta em «frágil veleiro» «a canção

¹⁴ Cf., dentre muitos estudos sobre o assunto: Albuquerque Silvestre, Vilma Fernanda Séves de, *O fado e a questão da identidade*. Lisboa: Universidade Aberta, 2015. [Cons. em 14-01-2020]. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4837/1/TD_VilmaSilvestre.pdf

¹⁵ Do álbum *Histórias de Viazeiros* (1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDF9rEv9dbw>.

¹⁶ Álbum *Nau Catrineta · Lua Extravagante* (1991).

¹⁷ No álbum *Camões, As Descobertas... E Nós* (1992), de José Cid e outros.

¹⁸ Álbum *Nau Catrineta* (2018).

¹⁹ Síntese da fábula da «Nau Catrineta», por Luísa Antunes. Disponível em: <http://multimediausaz.blogspot.pt> e <https://www.youtube.com/watch?v=lpPRBY6bByU>.

²⁰ Refiro-me à série televisiva de 10 episódios da RTP 1, que, em 1978, caricaturou os costumes e os vícios portugueses através de episódios ficcionais encenados: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-1/>.

magoada» «dos desejos» pungentes, «do lábio a queimar de beijos/ que beija o ar, e mais nada»... Régio respondendo a outro marinheiro velando «à proa de outro veleiro», «que, estando triste, cantava», sempre rejeitando o pacto faustiano («Que minh'alma é só de Deus,/ O corpo, dou-o eu ao mar»), autor a outros respondendo numa cultura encarada como *a never ending conversation* (Wendy Steiner)...

Trata-se de uma figuração complexa de um complexo sentimento europeu que Portugal, frente avançada dessa Europa aventureira de que é «cabeça» (Camões) ou «rosto» (Pessoa), sua sinédoque, protagoniza, simboliza e refrata. E trata-se, também, de autorrepresentação regiana.

Europa, princesa fenícia dos velhos mitos, vai dando origem a renovado e metamórfico imaginário onde a tópica da aventura e do mar se mantém. Profecia (*Europa uma Profecia*, 1794, de William Blake), glosada pelas suas nações, como Portugal, que alinha na sua bibliografia *A chave dos Profetas* e *História do Futuro* (séc. XVII), de António Vieira, *Os Lusíadas* (1572), *Peregrinação* (1614), a *História Trágico-Marítima* (1735), a *Mensagem* (1934), etc. Ou *Uma Aventura Inacabada* (2004) para Zygmunt Bauman. Ou uma ideia, como para George Steiner (*A Ideia de Europa*, 2004). Ou os seus mitos, como destaca Vasco Graça Moura (*A Identidade Cultural Europeia*, 2013). Ou os valores e ideais que concebeu e elaborou: hoje, em irreconhecimento, como defende Rob Riemen (*O Regresso da Princesa Europa*, 2016). Ou moribunda, como anuncia Douglas Murray (*A Estranha Morte da Europa*, 2017). Ou... no cruzamento de outrora em que o destino de Édipo consumou a 1ª parte, o sentimento é sempre contraditório e complexo.

Deitada nos mapas antropomórficos, a Europa observa o continente seguinte, África, e o espelho oceânico em que o infinito se projeta. E confronta, reflexivamente, a Esfinge dos enigmas existenciais... *Pensadora* diante de outra. E, se o abismo oceânico lhe devolve uma imagem invertida, especular, a extensão continental oferece-lhe refrações de si, replicada na topografia diversa e nas nacionalidades que nesta vão emergindo, como é o caso de Portugal.

Uma Europa ao espelho. Tópica da Arte renascentista, que configurou o seu ideal e medida de beleza numa Vénus na sua *toilette* (Rodin, Boucher, Lemoyne, Réattu, Cazes, Bouguereau, Bénard, Callet, Fantin-Latour, Regnault, etc.). Por vezes, uma Vénus a observar-nos, dissimuladamente, através do espelho, como no caso da de Diego Velázquez (*A Toilette de Vénus*, 1647-51)²¹, alongada de costas em pose sensual diante de um espelho que Cupido lhe segura, ou como a de Peter Paul Rubens (*Vénus ao espelho*, c. 1614–15).

Num Portugal sinedóquica, replicante e simbolicamente encarado como frente avançada da Europa aventureira, eis um sinal dessa identidade continental face ao mar no painel *Vasco da Gama e Tétis observando a Máquina do Mundo*, por Almada Negreiros (1961), na entrada da Faculdade de Letras de Lisboa, evocando o episódio camoniano da épica (*Os Lusíadas*), na confluência de longa linhagem da descoberta do mundo²². Linhagem projetando-se no já referido tríptico da «Nau Catrineta» de Almada, sobre uma comunidade entre sagrado, profecia e utopia, por cujos painéis o Anjo Custódio desliza, salvando o capitão que não aceita o pacto com o Diabo... A essa linhagem (cor)responde Régio com o seu «Cântico Negro» (1926) de *Poemas de Deus e do Diabo* (1951), hermenêutica, também, da existência que encara como luta entre luz e sombras

²¹ Natasha Wallace defende não visar o retrato nem o mito, mas de constituir uma imagem da beleza absorta em si mesma (Wallace, Natasha, «Venus at her Mirror» (17 de novembro de 2000). JSS Virtual Gallery. Disponível em: http://jssgallery.org/Other_Artists/Velazquez/Velazquez_Venus_at_her_Mirror.htm

²² O *Tratado da Sphera* de Pedro Nunes (1537) terá sido a fonte astronómica principal de Camões. O *Tratado da Sphera* de Pedro Nunes contém cinco tratados, dois de sua autoria e três traduzidos do latim – *De Sphaera* de Sacrobosco (1472), *Theoricæ Novæ Planetarum* de Purbáquio (1460) e a *Geografia* de Ptolomeu (Séc. II). *De Sphaera* de Sacrobosco foi traduzido para português por diversas vezes, mas a versão de Pedro Nunes contém muitas anotações escritas nas margens das páginas, explicando, completando ou corrigindo Sacrobosco. Em caso de divergência de opinião, Camões segue as anotações de Pedro Nunes, e não o texto original de Sacrobosco, sinal inequívoco da atualidade da sua cultura científica...

(«Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém.») vigorosamente dito pelo próprio²³ e por João Villaret²⁴, femininamente assumido por Maria Bethânia (1982)²⁵, revisitado em sessão de Prémio Autores 2017 por Pedro Lamares²⁶:

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...²⁷

N'A *Velha Casa* (cinco romances, 1945-66)²⁸, configura-se um mundo em que a ficção autobiográfica dialoga com *Páginas do Diário Íntimo* e *Confissão dum Homem Religioso*, mas também com a lírica regiana, em geral, para fundir num mesmo sujeito, destino e sentimento um *eu* na linhagem de outros que vocalizaram o *ser-sentir-fazer* de um *Portugal em devir...* e de um sujeito autoral nele refratado²⁹. E a casa regiana dialoga com tantas que a precedem e lhe sucedem nessa representação: desde as dionisianas, onde se efabulam e simbolizam projetos nacionais interclasses (em especial o díptico *Uma Família Inglesa*, 1867, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, 1871), ao queirosiano Ramalhete d'*Os Maias* (1888), passando pela de Érico Veríssimo (*Tempo e o Vento: O Continente*, 1949, *O Retrato*, 1951, e *O Arquipélago*, 1961) à aquiliniana (*A Casa Grande de Romarigães* (1957), às de Carlos de Oliveira ou à fantástica Torre de Rúben A. (*A Torre da Barbela*, 1965), à metamórfica de Teolinda Gersão (1995) ou à de Mia Couto (*Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada*

²³ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=TBCd0vuxbFo>

²⁴ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=T2oQYkQrAr8&t=61s>

²⁵ Cf. https://www.youtube.com/watch?v=XV_iXZFPBCK

²⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=py7oZkL1MoQ>

²⁷ <https://viciodapoesia.com/2012/03/05/cantico-negro-de-jose-regio-1901-1969/>

²⁸ I – *Uma Gota de Sangue*, 1945; II – *As Raízes do Futuro*, 1947; III – *Os Avisos do Destino*, 1953; IV – *As Monstruosidades Vulgares*, 1960; V – *Vidas são Vidas*, 1966.

²⁹ Sobre isto, cf. Nunes, Manuel José Matos, *José Régio, o eu superlativo – o ciclo romanesco “A velha casa” e outros escritos autobiográficos*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, 2013. [Cons. em 15-01-2020]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/10378>

Terra, 2002), para apenas mencionar algumas referências em língua portuguesa...

Régio epigrafa a sua *Biografia* (1929) com Nietzsche: «Quando se ama o abismo, / é preciso ter asas». Serão essas asas a identificá-lo no «Epitáfio do Poeta» (p. 175-176), insinuando, quiçá, a aproximação às configurações angélicas da nação (Anjo de Portugal) e da poesia desse rosto «que fita» «com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado» (Pessoa):

O arcanjo de asas pandas de granito
Poisa um dedo no lábio concentrado;
Mantem-se hierático e de pé, gelado;
E o seu olhar de pedra é alheio e fito.³⁰

E se, no «Epitáfio para um Poeta», «As asas não lhe cabem no caixão!», no «Novo Epitáfio para um Poeta» «Na terra nua, / as asas desdobraram, / Espigaram, / Deram flor.»³¹ Uma moldura de asas potenciando a ficcionalidade da autorrepresentação que nela se desenvolverá: a de um *Filho do Homem*, «Filho do pó, já o próprio pó sou eu ... / Mas, ao terceiro dia, hei de acordar!» («Imortalidade»). *Ecce homo*.

Porém, extraordinário que é, «Nascido do amor que há entre Deus e o Diabo»³², não apenas vive a clivagem e a tensão entre os opostos que o geram, mas também é palco onde outra singularidade, a da «Vocação», irrompe, arrastando-o:

Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser
E eu compreendi que do teu seio o trouxe,
Mãe!, e que me era urgente obedecer. (p. 95)

³⁰ *Op. cit.*, p. 175

³¹ Dos «Epitáfios» de *Filho do Homem*. 1ª ed. Porto: Portugália Editora, 1961.

³² Régio, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. Lisboa: Portugália Editora, 1965, p. 52

Biografia (1929)³³ abre com o «Conto» onde se sintetiza e se anuncia o percurso de uma criança marcada por «enigmáticos destinos» (p. 10), insinuando, em referência de fundo a ficção tradicional da nossa infância, o inesquecível «Capuchinho Vermelho» que algumas versões fazem terminar bem e outras não. O modo é dramático, teatral, manipulando-me o olhar que foca no início desse percurso, num presente visualizador:

Vai o menino só na estrada grande,
Grande e medonha entre pinhais sombrios,
Entre uivos, roucos e bravios
Arranhando o silêncio que se expande...
/.../
Mas o menino /.../
/.../ andou /.../
Pela mão de enigmáticos destinos.

Saltar-lhe-ão lobos vis e cães de el-rei...
/.../ (p. 9)

Em «Baptismo», esse «menino» ficcionado é assumido na primeira pessoa, o que confirma a teatralidade da arquitetura poética adiante evidenciada pelo «palco» (p. 40) e pelo «pano» de boca (p. 167):

Foi numa tarde, há muito!, em que eu morria
Como num sonho ansiosamente vago.
Via nuvens fugindo sobre um lago,
Lá num deserto onde o luar nascia. (p. 11)

«Génesis» confirma essa transformação da terceira pessoa na primeira; encena-a:

Sozinho, à margem do caminho, um verme.
Passam, repassam bandos pela estrada.
E alguns vão vê-lo... ou antes: vêm ver-me,

³³ A edição utilizada foi a das «Obras Completas», da Brasília Editora, 1978.

Com um dó que dói como uma chicotada! (p. 13)

No ritual do batismo envolvido em indefinição onírica e lunar, definem-se as características do menino, o seu Fado (p. 96): seria poeta (p. 12), «triste» e «sozinho, à margem do caminho» (p. 13), «sufoca[do]» por «qualquer coisa de absurdo», e herda «uma chaga incurável e minaz» (p. 15), «fonte» da sua poesia, «canto» «ritm[ado]» pela «melodia» da «flauta» de um «mago» (p. 11). Em «Vocação», fala desse Fado e do modo como ele se lhe revelou epifânica e enigmaticamente:

Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser,
E eu compreendi que do teu seio o trouxe,
Mãe!, e que me era urgente obedecer.

Mandava não sei quê...- fosse o que fosse!
Frio e mudo me ergui, todo a tremer...
E o silêncio da noite alvoroçou-se
De vozes que eu ouvi sem compreender.

/.../

E é de então que, chorando sangue, corro...

/.../voz do meu Fado inatingível,
Fala! E que eu saiba, ao menos, porque morro. (pp. 95-96)

Perfilam-se, deste modo, imagens construindo-lhe uma linhagem estética: a solidão do «poeta nato» nobreano e a «chaga» onde molha a pena, o espanto e absurdo de Raúl Brandão, a flauta melancólica de Pessanha, o canto de Camões e muitas outras (Ícaro, Onan, Job, Esfinge, Tartufo, Hamlet, etc.)...

Sem lhe perscrutar essa linhagem que lhe esteticiza o discurso, destaco apenas três figuras maiores em que o sujeito se verte para melhor se definir:

1) a de «clown»:

E um jovem *clown* azul, contra a vidraça,
Paira, sonhando ao som da roda lenta... (p. 17)

2) a de Narciso:

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço... (p. 19)

3) a de Cristo:

Eis-me... *Ecce homo!* -, nu, vencido, atado.
Podeis cuspir-me à cara os vossos lodos. (p. 74)

Nessa «paródia de [si] mesmo» (p. 22), essas imagens em movimento realizam uma viagem com etapas e incidentes sinalizados nos títulos dos poemas («Apeadeiro», «Triunfo», «Logro», etc.), a viagem da vida que só não termina com a própria morte porque a escrita é sua sequência e consequência, a torna matéria sua, «imortalizando» assim o poeta e realizando, afinal, o projeto impossível e perverso da autobiografia, palavra de além-túmulo:

Já no lugar dos olhos, que eram belos,
Tenho um buraco atónito e apagado;
Já rosas de gangrena me hão toucado,
Comendo-me as raízes dos cabelos;
/.../

Já milhões de pés vivos me pisaram;
Filho do pó, já o próprio pó sou eu...
Mas, ao terceiro dia, hei-de acordar! (pp. 177-8)

Cada imagem percorre o seu itinerário ao longo da obra, em trajetória que as sobrepõe e mutuamente as fantasmiza. Todas se alternam e se conjugam na tentativa do poeta de melhor *se ver* e *se fazer ver*, objetivo da sua escrita. A comparação releva do esforço de aproximação cognoscente e regista-o, fixando-lhe o

movimento e a hesitação, as alternativas nunca definitivas, o *ensaísmo* reflexivo de «Quem /.../ /Se exhibe duplo, intolerável, só!» (p. 40). Com a metáfora,

Abrem-se então, no palco, os alçapões...
O homem cai ao poço. E as multidões
Vão depor loiros murchos no seu pó. (p. 40)

A máscara, de palavras feita, oculta o rosto e impõe-se iconicamente a quem o olha, monumento com a densidade do imaginário coletivo. Sob ela, o poeta dissolve-se...

Essas imagens da identidade que o poeta deseja definir, na sua sucessão, acabam por configurar um autêntico «Baile de Máscaras» lembrando o da «máscara insuspeita» de Pessoa³⁴:

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... (p. 61)

Baile em que o poeta é único ator, encenador, cenógrafo, dramaturgo, narrador, múltiplo, enfim:

Surgiu no palco, um dia, um bailarino,
Surgiu soberbamente nu, – jogando
Nas mãos ágeis de *clown* e de menino
Cem máscaras rodando, rodopiando...

/.../

No palco jaz agora um mutilado:
Jaz morto e nu, decapitado, olhado
Por milhões de olhos sem pudor nem vista.

... Que as máscaras sem fim que ele jogara

³⁴ «Eu sou o disfarçado, a máscara insuspeita. / Entre o trivial e o vil m[inha] alma insatisfeita / Indescoberta passa /.../». Lopes, Teresa Rita, *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990, p. 92. [Cons. em 15-01-2020]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/771>].

Não eram mais, talvez, que a própria cara
Dum desgraçado e humano ilusionista! (pp. 69-70)

Nele e no que «jaz morto e nu» reconhecemos a problemática pessoa da despersonalização e da heteronímia. «Encoberto» (p. 75) nas brumas da poesia, toma o facho desse «mensageiro» de outrem que em outrem se transforma, fazendo *sua* a Hora de todos (p. 154). E a história repete-se em «desassossego» (p. 93) e n'As *Encruzilhadas de Deus* (1936), entre a fé («Eis como sou! Isto sou!./ Sou esta Torre truncada...! / Que o Anjo que me expulsou, / Quando Deus me renegou / Na porta que se fechou / Tal como sou me desenhou / Com fogo da sua espada...») e a heresia («Senhor meu Deus em que não creio, porque és minha criação! / (Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição...»), como diz no «Poema do Silêncio»³⁵)

O procedimento citacional molda e conforma a imagística do texto, multiplicando-a e conferindo-lhe redundância interna, continuidade, tece-o de outros que, por sua vez, de memória literária e mitológica são tecidos... num imenso dialogismo expandido em círculos concêntricos cada vez mais difusos, mas perceptíveis.

A *Biografia* regiana, no jogo de transparências e de sobreposições em que as figuras literárias, mitológicas, etc. se fantasmizam, constitui uma *autobiografia* dramaticamente elaborada onde a identidade se busca na alteridade e se fragmenta em duplicidades. Mas também vejo nela o ensaio de uma biografia simbólica do *sopro* poético que atravessa o tempo reencarnando em cada *verbo* que a Literatura foi fazendo seu, do *grito* que, de eco em eco, se vai «modula[ndo]» «em melodia» (p. 151), cristalizando na palavra e «vibra[ndo]» no poema. Universal, portanto, no sentido mais rigoroso e mais amplo do termo:

Uma aragem de Além passou nos ares,
Beijou-me a fronte.../.../ (p. 127)

³⁵ Cf. <https://www.pensador.com/frase/NzU1NDYw/>.

«Aragem de Além», *sopro* que é «o vento perpassando, baixo e esquivo, /Do chão levanta[ndo] uns sons de velhas árias...» (p. 31) e gerando um canto polifónico de remotas e obscuras origens. O «eu que nunca principio nem acabo» enunciado no «Cântico Negro».

Biografia espiritual que se renova no tempo, confirmada na história, concretizada nos nomes, denunciada nas obras, cartografada na opacidade da palavra poética: una e única na diversidade das circunstâncias e das identidades, sempre a mesma em «bana[is] cenário[s]» que se «desfazem» (p. 132). Um ciclo padronizando a vibração do signo poético. Daí uma escrita que, retomando outras, «Segue no próximo número» (pp. 179/180), como o afirma no título do último poema. Daí o enigmático final:

Venho e vou...! venho e vou...!, sempre! E é inútil
Querer vestir qualquer paragem fútil,
Que o tal aceno incógnito é mais forte... (p. 180)

E Régio parece movido pel'«o sopro, a aragem – ou desgraça ou ânsia –, / Com que a chama do esforço se remoça» que Pessoa assinala na «Prece»³⁶ da sua *Mensagem* (1936), anelante de sonho e utopia incumpridos que a Bela Adormecida («Versos da Bela Adormecida») lhe sugere:

Lá longe, muito longe, ai, muito longe!, ao fundo
De areias e gelos do cabo do mundo,
Depois de ralos, aflições, suores, dragões, ciladas, perigos,
E bosques tenebrosos, antigos, antigos.

Sonhei que ela me espera, adormecida
Desde o começo da vida,
Nua, deitada sobre as tranças de ouro,
Guardada para mim como um tesoiro.

³⁶ Cf. <http://arquivopessoa.net/textos/92>.

Sonhei que um nimbo argênteo a veste,
Raiando o céu de norte a sul, de leste a oeste,
E que sobre ela paira o silêncio profundo
Dos gelos e areias do cabo do mundo...

No seu lábio, um sorriso ainda transido
Ficou, como na boca das estátuas, esculpido,
Esperando, talvez, para raiar,
Que ela suba as pestanas, devagar...³⁷

Vi uma vez, em sonhos vi, que aquelas pálpebras se erguiam,
Sim, devagar..., sim, devagar..., e que os seus lábios me diziam,

Estendidos para mim:
- “*Chegaste?, chegaste enfim?!?*”

Sonho, pois, apenas sonho, como reconhece agonicamente ao despertar:

Foi isto em sonhos. Acordado, eu perguntava: - “*Que farei?*”
/.../
Assim falei. Ninguém, porém, me mostrou ter ouvido.
Meu grito, além, se extinguiu já, perdido...
E eu morro deste ardor, que nada acalma,
Com que aspiro de balde à minha própria alma.³⁸

A tragicidade do episódio desenvolve-se em diálogo assimétrico com o do pessoano «Eros e Psique», concluído no encontro de desvelada surpresa, que Maria Betânia tão bem disse³⁹:

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria

³⁷ Régio, José. *As Encruzilhadas de Deus*, 1936.

³⁸ <https://novasilva.blogs.sapo.pt/versos-da-bela-adormecida-481261>.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oyp6bjFSzA8>.

De além do muro da estrada
/.../
Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.⁴⁰

«Cai o Pano» (pp. 167-8) sobre este *verbo*. Subirá de novo para o que se lhe segue. Até lá, resta-nos a imagem do Poeta, esvaziado de vida e anelante dela, em rigidez granítica e expectante, memória e anseio da «Visitação da tarde», signo aguardando que «O sol fund[a] em oiro a névoa fria» e «Num banho de oiro, a terra jaz[a], prostrada» (p. 57) para ser habitado de novo e mais uma vez vibrar esteticamente:

O arcanjo de asas pandas de granito
Poisa um dedo no lábio concentrado;
Mantém-se hierático e de pé, gelado;
E o seu olhar de pedra é alheio e fito.
(«Epitáfio do poeta», p. 175)

Epitáfio *deste* poeta e legenda do que se lhe segue.

⁴⁰ <http://arquivopessoa.net/textos/4265>.

José Régio: cântico sem tempo

Dedicatória à beira de outro centenário:

A Amália Rodrigues (1920-99), nesta revisitação regiana ao fado português pelo Coro Mozart dirigido por Dionísio Vila Maior⁴¹ sinalizando a passagem do testemunho geracional. Juntando-me aos que a celebram.

⁴¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=cEFv51bcxcY>.