

AS ENCRUZILHADAS DE DEUS: UMA LEITURA DA ESTÉTICA E DA RELIGIOSIDADE NA POESIA DE JOSÉ RÉGIO

Adna Candido de Paula (UFGD)¹

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo problematizar as relações dicotômicas entre Arte e Religião, no campo teórico, e entre Deus e Diabo, no campo temático, presentes na poesia regiana. Na obra de José Régio coexistem o esteta e o poeta, ou seja, o teórico e o produtor literários. A consciência do poeta acerca da dupla fase da elaboração literária, pulsão criadora mais trabalho estético, faz da poesia regiana um espaço privilegiado para a compreensão da “grande arte” definida como *locus* de tensão entre o dionisíaco e o apolíneo. Essa tensão que se estrutura na relação entre forma e fundo está impregnada de religiosidade.

Introdução

Não é exagero afirmar que o modernismo português, iniciado com a revista *Orpheu*, foi consolidado e amplamente divulgado pelo movimento que o sucedeu, o da revista *Presença*. A revista trimestral, *Orpheu*, foi lançada em março de 1915 e teve somente três números, sendo que o terceiro não saiu do prelo, dada a morte trágica de um de seus diretores, Mário de Sá Carneiro, que cometeu suicídio em 26 de abril de 1916. O líder do presencismo, José Régio, apresentou em 1925, como um dos requisitos para a obtenção do título de licenciatura em Filologia Românica, a monografia intitulada “As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa” na qual as poesias de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro eram o objeto principal de análise. Além desse trabalho acadêmico, a postura estética assumida como definidora de uma grande obra literária, defendida nos dois manifestos presencistas – “Literatura viva” e “Literatura livresca e literatura viva”, publicados, respectivamente, no primeiro e no nono números da revista – fazia de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro grandes poetas, cujas poesias sobreviveriam ao passar dos tempos. A poesia dos orfistas tinha as duas qualidades necessárias que garantiam a atemporalidade poética – a “sinceridade” e a “personalidade” literárias:

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço².

José Régio, diretor da revista *Presença*, foi o maior defensor dessas duas categorias básicas necessárias à grande arte. No caso da “sinceridade literária”, trata-se de um respeito que o

¹ Pós-doutoranda, Doutora e Mestre pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP; Profª. Adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. E-mail: adnapaula@yahoo.com.br

² RÉGIO, José. “Literatura viva”, In: *História do movimento da “Presença”*. [por João Gaspar Simões], Coimbra: Atlântida, 1958, p. 82.

escritor deve ter para com o seu leitor e para com o seu próprio “material” literário. Ao ser fiel à presença forte de elementos que estimulam sua escritura – suas dores, suas crenças, suas desconfianças, seus devaneios, etc. –, e ao fazer uso desse material transformando-os esteticamente, o artista está sendo sincero com a sua arte literária. Por outro lado, só grandes indivíduos, grandes personalidades são capazes de transformar esteticamente sentimentos e conflitos humanos. O que se observa nesse postulado presencista é a dupla fase da elaboração literária. Primeiro, é preciso respeitar a pulsão criadora, observar e deixar livre o fluxo de consciência, a inspiração, o jorro inconsciente ou subconsciente do elemento a ser transformado. A noção de “sinceridade literária” foi herdada dos postulados surrealistas de André Breton. A receita da produção surrealista valoriza e deseja a inspiração livre das amarras da consciência racionalizante. Segundo Breton, para que o processo de criação literário seja “inspirado” é necessário que o escritor se coloque em *estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros*, que ele escreva *depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler* e que continue assim enquanto isso lhe for prazeroso, confiante *no caráter inesgotável do murmúrio*³.

A segunda fase da criação literária é a racional, ou seja, trata-se do trabalho estético, do corpo-a-corpo lógico e intencional que molda, burila, metamorfoseia a pedra bruta, obtida na primeira fase, em diamante literário.

A defesa pela compreensão da dupla fase de elaboração da obra literária estava no auge no início do século XX. Na década de 20, a revista *L'Esprit Nouveau*⁴, concebida e editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant, apresentou grandes contribuições de teóricos e escritores literários que se debruçavam sobre a concepção estética da literatura. Dentre esses artigos, dois deles merecem destaque por tratarem objetivamente da dupla fase de elaboração literária postulada pelos autores de *Presença*. São os artigos “Découverte du Lyrisme” e “Poésie = Lyrisme + Art”, de Paul Dermée, publicados, respectivamente, no primeiro e terceiro número de *L'Esprit Nouveau*. Para Dermée, o lirismo puro é aquele obtido sem a interferência da inteligência racional, para atingir esse “lirismo puro” é necessário o exercício de liberdade proposto pelo surrealismo. Mas a literatura não é feita somente de lirismo puro ou fluxo contínuo do que se apresenta ao subconsciente, é necessário que se vá além, que se produza o que Dermée denomina “arte”, ou seja, trabalho estético racional que é realizado *a posteriori*. Uma fase não pode prescindir da outra, com o risco de se tornar algo diferente da arte literária. Quanto à fase racional, caso o escritor se apresente somente como um *virtuose*, ele será considerado pelos presencistas um “simulador”. Os simuladores apresentam uma originalidade calculada, falsa, artificial, diretamente ligada ao domínio da técnica. A arte literária necessita, para ser considerada como tal, do *virtuose* que é “sincero”, do escritor que

³ “Manifesto do Surrealismo” – 1924.

⁴ Revista francesa que teve 28 números publicados entre 1920 e 1925.

é completo e que, portanto, é “original”. Essa apresentação dos princípios gerais que orientaram o “presencismo” e que foram defendidos por José Régio durante os treze anos de edição da revista *Presença*⁵ tem por objetivo introduzir a questão da existência dos pares dicotômicos na poesia regiana que é definida por esses mesmos conceitos: “sinceridade literária”, “originalidade” e “trabalho estético”.

José Régio, escritor multifacetário, foi um daqueles raros escritores que atuaram em diferentes segmentos literários e artísticos. Desde a publicação do seu primeiro volume de poesias, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1925, Régio produziu ativamente obras de ficção, teatro, diário, poesia e ensaios até 1969, ano de sua morte. Foram publicadas, ainda, três obras póstumas; de poesia – *Música Ligeira* (1970) e *Colheita da Tarde* (1971) –, de ensaio crítico – *Páginas de doutrina e crítica da Presença* (1977) – e de reflexão – *Confissão dum Homem Religioso* (1971). É óbvio que uma produção de mais de vinte e oito obras não pode ser interpretada sob uma única “chave” hermenêutica, entretanto, é possível perceber que, a um elemento em especial, José Régio associou aquilo que considerava ser a representação literária de sua "sinceridade": o conflito radical imanente a todo *homo religiosus*, a sensualidade de sua natureza e a natureza santa de sua fé.

Pretendo, neste artigo, apresentar, inicialmente, as considerações de um dos mais primorosos teóricos e críticos literários portugueses, notadamente, naquilo que o coloca em aparente conflito com sua fé religiosa e sua arte literária. Em um segundo momento, considerando não mais o esteta, mas sim sua obra, que foi insuflada de vida própria, como ele mesmo defendia, apresento uma leitura crítica de alguns dos poemas de José Régio onde se pode observar as configurações dos pares dicotômicos que se orientam pelo antagonismo clássico de Deus X Diabo. É importante assinalar, desde já, que a representação estética de Deus e do Diabo na poesia de Régio, seja na referência direta ou nas metáforas que usa para essa representação, tem o mesmo valor e isso vem marcado pelo fato de ambos os vocábulos virem grafados com letra maiúscula, o que não é um acaso.

A confissão de um artista religioso

Como foi mencionado acima, dentre as obras de José Régio publicadas postumamente está *Confissões dum Homem Religioso*. Essa obra, categorizada como “obra de reflexão”, é composta de uma série de artigos e estudos nos quais o escritor tenta se auto-compreender e se expor como um homem religioso e como poeta. Dentre esses textos, tem-se o

⁵ Revista portuguesa que teve 56 números publicados entre 1927-1940.

capítulo VII intitulado “A Religião e a Arte”, e é sobre as considerações feitas por Régio nesse capítulo que se detém minha leitura.

Régio inicia seu texto comentando algumas perguntas de leitores, ou talvez críticos, acerca do teor religioso de suas poesias: *Seriam sinceras? Seriam realmente sentidos, vividos, aqueles motivos artisticamente explorados pelo autor? Ou não os teria ele escolhido como poderia ter escolhido quaisquer outros, só preferindo aqueles em razão de cálculos difíceis de explicar?* Ser questionado quanto à sinceridade do assunto eleito de suas poesias era algo enquizilador para aquele que defendia fervorosamente a “sinceridade literária”, ou seja, o respeito ao assunto que recebia destaque na vida do escritor, esse mesmo assunto, tantas vezes aflorado no sujeito, viria a ser o tema central da obra do autor sincero. De qualquer forma, Régio confessa que ficou irritado e perturbado com a desconfiança dos leitores de que o teor religioso de suas poesias fosse verdadeiro, ou não: *Para mim, então, seria uma imposturice sobre a qual nenhuma séria obra de arte poderia assentar: fingir sentimentos que não possuísse ou vivesse*⁶. Ao analisar em profundidade o fato de suas poesias, tão verdadeiramente sinceras como ele acreditava serem, suscitarem tal dúvida, o escritor começou a discriminar as possibilidades de concepção da “sinceridade literária”. Sua primeira análise o leva a perceber que aquilo que pode significar uma sinceridade profunda de certos poemas também podem ser *puras confecções academicistas*⁷.

Pensar a “sinceridade” de sua religiosidade no domínio da arte literária é perceber que existe uma diferença entre “religiosidade real”, aquela do homem comum, e “religiosidade estética”, a que vem expressa em um trabalho artístico. É no contexto dessa discussão que Régio invoca outro poeta português, Fernando Pessoa, lembrando-se de seu verso – *O poeta é um fingidor. Fingir em arte não tem valor moral, mas sim estético, fingir é trabalhar artisticamente com fatos, pessoas, locais e sentimentos reais e imaginários, transformando-os esteticamente em outros elementos pelos quais eles fazem referência. O poder de sugestão desses mesmos elementos é duplicado quando colocado em jogo, o jogo da arte: A dor sentida tem de ser fingida para se tornar expressão artística. Porque a arte é transposição, deformação, transfiguração*⁸. Nesse sentido, seria incoerente esperar que o leitor dessa poesia fizesse uma associação dedutiva entre a religiosidade do homem “real” e a religiosidade “artística” do eu poético. Para os princípios defendidos por Régio, isso iria mesmo contra sua concepção de arte atemporal, visto que ela só existiria se associada à grande personalidade que a criou, o que representa um retrocesso nos avanços obtidos com as vanguardas, o leitor ainda estaria preso a uma exegese romântica que busca desvendar a alma do poeta da “torre de marfim” a fim de lhe conhecer os desígnios mais íntimos.

⁶ RÉGIO, José. *Confissão dum homem religioso*. Porto: Brasília Editora, 1983, 174.

⁷ Ibidem, p. 175.

⁸ Ibidem, p. 177.

Entretanto, apesar de defender a obra literária que vive de *vida própria*, o escritor português ainda associa ao que denomina a *grande personalidade* do artista uma capacidade supra-humana, quando defende a idéia do conhecimento preexistente. A primeira vez que Régio falou a esse respeito foi no prefácio do livro *Poemas de Deus e do Diabo* :

Por pré-existência entendo um conhecimento pessoal que têm os artistas – o qual se antecipa à experiência – de certos fenômenos, aspectos, realidades: mas uns *certos*, que parece pertencerem particularmente ao seu mundo próprio; co-agirem na configuração da sua personalidade; estarem especialmente dentro das suas virtualidade humanas e artísticas⁹.

Somente uma leitura cuidadosa da poética defendida por Régio poderia dissipar o equívoco de o associar aos exegetas românticos. Na verdade, o escritor é fiel ao entendimento da dupla fase da elaboração artística. Segundo ele, alguns poetas modernos passaram a ignorar a inspiração, como se o poeta *inspirado* fosse um sobrevivente ultrapassado, enquanto que, de fato, *a inspiração é uma permanente realidade na criação artística*¹⁰. É nesse ponto da discussão que se torna possível compreender a raiz da presença dos pares dicotômicos na poesia regiana. A defesa do escritor pela dupla fase da elaboração literária aponta para um possível equilíbrio entre inspiração e técnica, ou seja, entre fundo e forma, ou ainda, entre estrutura e tema: *Evidentemente, nada nega do que a realização da obra exige de jogo, de artifício, de técnica, de trabalho, de esforço, etc. O superior equilíbrio de uma obra está no equilíbrio da inspiração e da técnica*¹¹. Esse possível equilíbrio entre inspiração e técnica remete a outro discurso mais antigo e de suma importância para esse debate, aquele que Nietzsche traz na obra *O nascimento da tragédia*. Nessa obra, o filósofo lamenta a perda da tensão, nas artes, provocada pela coexistência de duas forças opostas, a dionisíaca e a apolínea, que fizeram da tragédia ática a representação da “grande arte”.

Segundo Nietzsche, *ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte*¹². Coube à tragédia emparelhar esses dois princípios, o da arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada, espontânea, a dionisíaca. Os impulsos dionisíaco e apolíneo eram, segundo Nietzsche, forças da natureza que prescindiam da mediação do artista, e que naturalmente floresciam nas obras de arte, mas, isso se perdeu por conta de um impulso humano que desejou afastar uma força da outra. Nietzsche atribui essa dissidência ao que chamou de *socratismo estético* que tem por lei suprema o slogan – *Tudo deve ser inteligível para*

⁹ Ibidem, p. 179.

¹⁰ Ibidem, p. 182.

¹¹ Ibidem p. 182.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e prefácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24.

*ser belo*¹³. A negação do dionisiaco era uma forma de aniquilar o lúdico, o sonho, o devaneio e trazer o homem para mais perto da razão, do *pathos* que o direcionaria para o Bem. Já, aqui, é possível identificar o artificialismo da técnica buscando a “forma”, *essa nobre mestria artística*¹⁴, para obter determinado efeito sobre o receptor. A ação racional que objetiva aniquilar a pulsão dionisiaca, ou vice-versa, pode ser observada ao longo da periodização literária onde temos escolas mais voltadas para a racionalidade artística – Renascimento, Humanismo, Clacissismo, Arcadismo, Neoclassicismo, Naturalismo, Realismo e Parnasianismo – de um lado, e de outro, escolas mais voltadas para a sensibilidade artística – Medievalismo, Barroco, Maneirismo, Rococó, Romantismo, Decadentismo e Simbolismo. De fato, na virada do século, principalmente com o surgimento das teorias literárias imanentistas, como a Semiologia e a Lingüística, a percepção do trabalho técnico, da elaboração formal da obra literária, ganhou destaque nos meios acadêmicos. Mas Régio chama a atenção para algo fundamental, a não dissociação desses dois princípios, quando defende que a pré-existência, na verdade o impulso dionisiaco, é o elemento a ser trabalhado pelo impulso apolíneo: *podemos supor que em vários casos não seja a inspiração senão uma subida da pré-experiência à concretização da forma, (arrancadas as pré-experiências às obscuridades da subconsciência em que se mantinham) mercê das mais variadas circunstâncias*¹⁵. O que se pode observar com a leitura da poesia regiana é que o poeta objetivou equacionar esses dois impulsos criativos, o dionisiaco e o apolíneo, ao fazer de sua religiosidade e do seu conflito interno entre o bem, que é representado por Deus e pelo Espírito, e o mal, que lhe é imposto pela Carne e representado por essa e pelo Diabo, sua matéria instintiva, sua sinceridade literária, e do trabalho estético, que molda e apresenta essa sinceridade, sua parte racional. Vem dessa equação a consciência da dupla fase de elaboração estética de sua poesia: *O exagerá-los, o ampliá-los, o aprofundá-los, o fingi-los, no sentido de Fernando Pessoa, já era papel do artista coexistente no homem religioso*¹⁶.

Entretanto, ao respeitar e transformar esteticamente o elemento de sua *sinceridade literária*, Régio foi acusado de fazer uma poesia do Eu, uma poesia egoísta que não dava conta de problemas reais da sociedade portuguesa. Essa acusação abre um longo debate que não poderá, considerando o objetivo do artigo, ser problematizada aqui, contudo, é necessário assinalar que, para Régio, a literatura é sempre social, independentemente de ser panfletária ou não. Ao ser fiel à sua *sinceridade literária*, o poeta trabalhava com aquilo que se apresentava como pulsão, incontrolável obviamente, que segue o movimento de dentro para fora. Objetivar sua obra com a questão da “utilidade”, de se produzir obra socialmente relevante, é negar o princípio básico dessa poética. Régio não fazia uma poesia do “eu”, no sentido do eu pessoal, afinal, como se sabe, o “eu”

¹³ Ibidem, p. 78.

¹⁴ Ibidem, p. 79.

¹⁵ *As confissões dum homem religioso*, p. 182.

¹⁶ Ibidem, p. 187.

em arte é plural. Como disse, certa vez, Theodor Adorno, *conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas*¹⁷. E quem poderia negar que o conflito do homem religioso não é um conflito social? Na poesia regiana, não é mais o poeta José Maria dos Reis Pereira que apresenta seu conflito, mas o “eu” universal:

O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão¹⁸.

Estabelecer e defender a dupla fase de elaboração poética era uma forma de equilibrar duas forças naturais, mas a forma de manter a tensão necessária a que Nietzsche defende como a única que anima as grandes obras, foi, para Régio, deixar manifestar em sua poesia o conflito entre o Bem e o Mal, entre o Espírito e a Carne, que ele afirma ter em afinidade com Dostoievski: *reconhecia profundas afinidades: sobretudo no seu turvo debate entre o Bem e o Mal na alma do homem*¹⁹. O Mal, na poesia de Régio, vem constantemente associado ao erotismo, aos apelos da carne, mas não somente esses prazeres o condenavam a um sofrimento atroz, existiam ainda os prazeres do intelecto que, segundo ele, também o afastavam do homem místico que ele era: *existem ainda os prazeres do intelecto, que podem defraudar a vida religiosa pelo que convidam ao orgulho, à satisfação dentro do círculo fechado da Razão sem Deus, à distração, em suma, perante o que ao menos hipoteticamente esteja para Lá*²⁰.

O poeta não considera que pensar o prazer intelectual como uma distorção de sua religiosidade o estaria afastando da discussão acerca da relação “religião X arte”, pois, para ele, é evidente que a arte, a ciência e a filosofia figuram como *distrações* para o homem religioso. Mas para o poeta, a coexistência, nele, do homem religioso e do artista somente permitia o reenvio de um para o outro, ou seja, a vida religiosa lhe era favorável enquanto artista, visto que ela lhe oferecia a matéria “bruta”, era ela a fonte de sua “sinceridade literária”, por outro lado, expressar sua religiosidade esteticamente lhe permitia estar cada vez mais próximo de Deus. Contudo, essa certeza da ambivalência dos valores atribuídos a cada uma dessas atividades, a religiosa e a artística, não amenizava o conflito entre a Carne e o Espírito, afinal, essas duas pulsões alimentavam, igualmente, a sinceridade literária de Régio:

... acaso só a minha vida religiosa era expressa pela minha criação artística?
Homem de carne que também era, e de sentimentos, e de instintos, e de impulsões

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003, 87.

¹⁸ *O nascimento da tragédia*, p. 41.

¹⁹ *Confissão dum homem religioso*, p. 185.

²⁰ *Ibidem*, p. 189.

e propensões obscuras, e de sentimentos, sensações, pensamentos contraditórios, - homem bem terreno como também era – a toda essa caótica, impura e sinistra ou não sinistra densidade ia a minha arte buscar matéria de expressão²¹.

O que se observa é um homem em constante conflito, afinal, se a estrutura bipartida entre fundo e forma, dionisíaco e apolíneo, resolveu, aparentemente, o problema em conciliar alguns conceitos que o aproximavam, como esteta, de uma exegese romântica, a noção de “pré-existência”, de “sinceridade literária” e de “grande personalidade”, com a consciência de que o trabalho estético exige uma capacidade e elaboração racional, por outro lado, as pulsões que representam sua sinceridade literária guardam um outro conflito. Segundo Régio, a sua arte tanto o aproximava de sua religiosidade como o afastava dela, por lhe aproximar de um mundo sem Deus. Verdade seja dita, a poesia de Régio é de uma sensualidade vibrante, desconcertante e encantadora, que tanto aproxima seu leitor de Deus quanto do Diabo. Por tudo o que se apresentou acima, fica clara a impossibilidade de se falar somente de Deus ou somente do Diabo na poesia de José Régio, visto que um não existe sem o outro. Não vou entrar nas considerações teológicas que poderiam problematizar essa afirmação, não se trata de uma consideração generalizada, mas contextual. No universo poético regiano, Deus e Diabo são equivalentes.

Os pares dicotômicos

Interessante, para além da teorização do conflito exposta pelo próprio poeta, é observar como e em que medida esse conflito, ou conflitos, se apresenta em seus poemas. José Régio publicou, em vida, oito volumes de poesia: *Poemas de Deus e do Diabo* (1926), *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1935-36), *Fado* (1941), *Mas Deus é Grande* (1945), *A Chaga do Lado* (1954), *Filho do Homem* (1961) e *Cântico Suspenso* (1968). Para analisar esses conflitos, que se apresentam como pares dicotômicos, selecionei três poemas de diferentes obras: “Poema da Carne-Espírito”, publicado em *As encruzilhadas de Deus*, “O Templo Abandonado”, publicado em *Cântico Suspenso* e “Narciso”, publicado em *Poemas de Deus e do Diabo*. A análise dos poemas segue a cronologia de publicação das obras. Tomo a liberdade de reproduzir os poemas na íntegra a fim de que o leitor deste texto tenha não somente a oportunidade de conhecer a poesia de Régio como um visão panorâmica e completa dos textos sobre os quais se debruça essa leitura.

Em outro momento deste texto comentou-se a concepção de “jogo da arte” defendida pelo esteta português, e essa noção de jogo está diretamente articulada com a questão do trabalho estético empreendido pelo poeta ao moldar sua sinceridade literária, sua matéria bruta, a inspiração.

²¹ Ibidem, p. 193.

Essa noção do jogo da arte também foi discutida por outros teóricos da literatura e, mais especificamente, por Wolfgang Iser, em “O Jogo do Texto²²”. O espaço do texto representa, por exemplo, um tabuleiro de xadrez, onde jogam o autor e o leitor, mas da mesma forma que no xadrez, o resultado do jogo não é um dado, somente é obtido à medida que as escolhas dos jogadores são interpretadas. Apesar do texto literário ser o resultado de um ato intencional, como o é no caso da poesia regiana, ele visa a algo que ainda não está acessível à consciência imediata: *o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo*²³. A interpretação, portanto, necessita passar pelo jogo, pelo ato de decifrar o texto, a fim de atingir o desvelamento desse mundo, no caso da poesia regiana, um mundo de conflitos.

“Narciso”

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!

Ó boca tumular, cerrada e fria,
Cujo silêncio esfingico bem ouço!
Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
Numa frente a suar melancolia!

Assim me desejei nestas imagens.
Meus poemas requintados e selvagens,
O meu Desejo os sulca de vermelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
... Lá no fundo do poço em que me espelho!

Trata-se de um soneto decassílabo onde se observa uma linha de raciocínio lógico nas escolhas dos vocábulos que garantem as rimas externas dos dois quartetos e tercetos: *tremia/escondia; poço/arcabouço; fria/melancolia; ouço/moço; imagens/selvagens; vermelho/espelho e estranha/tenha*. Com a liberdade que o leitor goza, no ato de leitura, de organizar os signos de forma a compreendê-los e interpretá-los, uma nova frase se constrói no elenco dessas rimas: *Tremia e escondia nesse poço, arcabouço, dessa fria melancolia, que moço ouço, essas imagens selvagens que no espelho vermelho estranhas tenha*.

No poema, tem-se a presença de dois sujeitos, *Eu/Tu*, que, como o próprio título do poema deixa entrever, representam um só *Eu* cindido em dois. A dualidade do sujeito já vem marcada na forma eleita pelo poeta, o soneto, pois que ela é simétrica. Outro detalhe a ser

²² ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”, In: *A leitura e o leitor – textos da estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

²³ *Ibidem*, p. 107.

observado refere-se às aliterações dos encontros consonantais nos dois quartetos: *Dentro – tremia – Dobrado – próprio; fria – sôfrego – frente*. A presença da consoante vibrante /r/ reforça a idéia do medo, do sentimento da experiência religiosa de se estar diante do numinoso, é a sensação do *tremendum* – do terror místico. O *tremendum* (*pavor sacer*) é uma sensação de apagamento do ser ante o objeto numinoso, é a sensação do nada. O numinoso é sempre aquilo de que não nos aproximamos sem morrer. O que significa dizer que essa relação de *tremendum* ou de veneração, que é estabelecida pelo homem diante do numinoso, coloca em xeque o conhecimento de si, o cosmos interior do receptor. Rudolf Otto definiu esse conhecimento de si como *o sentimento da criatura que se abisma no seu próprio nada e desaparece perante o que está acima de toda a criatura*²⁴. Essa experiência religiosa da aniquilação do sujeito que se reencontra no outro *Eu* só parece ser possível no espaço eleito, o da poesia, que possibilita o acesso ao *silêncio esfíngico* que *bem ouço*. Somente em dois momentos temos a presença de reticências no poema, que se apresentam no primeiro quarteto e no segundo terceto, como se representassem a abertura e o fechamento da frase, do poema e da experiência religiosa: *Dobrado em dois sobre meu próprio poço... Lá no fundo do poço em que me espelho*. Há dois poços, o *próprio poço* e o *poço em que me espelho* e o que propicia esse encontro é o desejo do eu lírico em fazer de sua poesia a expressão de seu desejo, o da junção dos dois *Eus*: *Assim me desejei nestas imagens/ Meus poemas requintados e selvagens,/ O meu Desejo os sulca de vermelho:/ Que eu vivo à espera dessa noite estranha,/ Noite de amor em que me goze e tenha*. Esse poema introduz, neste estudo, uma característica forte da poesia regiana, a metapoesia. E, enquanto tal, essa poesia apresenta o par dicotômico “fundo e forma”, os dois elementos coexistem e, contudo, não anulam o conflito, que é, em verdade, um conflito humano, o da eterna busca pelo autoconhecimento que não se dá sem *pathos*.

“Poema da Carne-Espírito”

Em noites de furor, julgo que és tu.
Atiro os braços para te abraçar!
Abraço o meu corpo nu;
Beijo os meus lábios e o ar...

Todo o corpo me dói de tais desejos
Que minha carne flagelada e moça
Já só exige quaisquer beijos:
Basta-lhe a água, já, de qualquer poça.

Eis como tu ficas distante,
E assim a fera triste em mim desperta.
E eu vou-me em busca de qualquer amante,
Pedir esmola a qualquer porta aberta...

Se isto é pecado, e se é mesquinha

²⁴ OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda. p. 19.

Esta sede sem escolha,
Por que não vens tu dar-me, Eva só minha,
A única flor que eu sem miséria colha?

Por que não vens, nos oiros-rosas da manhã
Que eu inventei para te receber,
Minha mãe! minha amante! minha irmã!,
(Divina e animal...) minha mulhaer...?

Sei que não vens. (Como virias,
Se não és corpo, embora eu t'ò imagine?)
Vou-me, a desoras, por vielas tortuosas e sombrias,
Como em busca de alguém que me assassine...

As que do amor fizeram ganha-pão
Somem-se e reaparecem-me às esquinas,
E acobertado pela escuridão,
Deliro, então, misérias peregrinas.

Por que não vens, tu que não chegas,
Meu terrível fantasma real e vago?!
E sonho... sim! que vens – Sim! que te entregas
Na pobre carne que pago...

Sonho, quando os espasmos me agoniam,
Teu corpo de camélias e açucenas,
Sobre o qual os meus beijos passariam
Como um roçar ou um flutuar de penas...

Sonho-te, para te humilhar,
E me vingar da tua ausência,
Nesse instante supremo, estrídulo... e vulgar,
Em que o prazer atinge o cúmulo da urgência.

Mas ante mim,
Levita-se o teu espectro:
E esse instante já no fim
É um infinito em que penetro...

E por virtude tua, amo-as, em tais momentos,
As que se prestam ao meu vício!
Assim, no meu espasmo, há comprometimentos,
Auréolas, angústia e sacrifício.

E assim de algum mau leito de aluguer
O altar se eleva em que me é grave e doce
Comemorar, gozar, e padecer
O mistério da Posse.

Nus! sós e nus!, os corpos rolarão
Nessa vertigem dum não sei que Mais...
E os leitos podres se transformarão
Em deliciosos abismos de ânsia e ais.

Evadir-me-ei, então, por sei lá bem que espaços,
Cego de raiva e de ternuras loucas,
Tendo duas cabeças, quatro pernas, quatro braços.

E uma só língua em duas bocas!

Todas as forças brutas que suporto
Desencadearão, em mim, o seu poder,
Até que vergue para o lado, morto,
A soluçar e a tremer...

Para outro lado, outra metade, como um trapo
Caiu... ficou assim horas sem fim.
Mudo, olharei, então, esse farrapo
Que despeguei de mim:

Mudo olharei aqueles seios esmagados,
Aquele ventre aberto, como um vaso que parti,
Aquele sexo negro, e esses cabelos desgrenhados,
E essa garganta que morde...

E subtilmente, como um anjo em prece
Descendo à luz duma estrela,
Minha inocência incorruptível desce...
Desce até mim, ou rapta-me até ela.

Sem dar por isso, choro rezo, como quando
Rezava às ave-marias,
E ouvia os anjos entoando
Que longínquas melodias...!

“... E eis o que posso dar-te – penso,
Ante este corpo cúmplice do meu;
Quando, súbito, leio em seu olhar imenso
Que ela interroga como eu.

Ai!, se eu pudesse dizer tudo! E calo
Coisas íntimas, novas, insondáveis e subtis,
Todo um mundo que desminto quando falo,
Que eu valho..., mas pelo que a voz não diz.

E arrumando a um cantinho, ali me fico
Ruminando, na sombra, um sonho estranho,
E é então que eu sou eu! (eu livre e rico...)
Meu fantasma estelar! Porque te tenho.

Foi em ti que saciei o meu desejo:
Em qualquer meretriz te prostituis...
E mais: És tu que as beijas se eu as beijo,
Porque eu dou-te o agulhão com que as possuis.

E se é loucura desejar-te, pois tu és
Um hábito, uma auréola, uma sombra, ou uma graça,
Pois não tens mãos, não tens cabeça, não tens sexo, não tens pés
Sendo, embora, qualquer mulher que passa,

O não te desejar é impossível
Porque tu sabes, sempre moça e eterna amante,
Pairar, virgem suprema, inatingível,
Prostituída a cada instante.

Os poemas longos geralmente assustam àqueles que se propõe a analisarem seus versos, mas essa inquietação pode se dissipar se forem consideradas as duas fases da concepção poética: a algo sendo comunicado, mas é algo transformado esteticamente, elevado ao maior grau topológico, referencial, portanto, o caminho seguro a ser seguido pelo analista é sempre o inverso da construção do poema. Primeiro se identifica a estrutura para em seguida, a partir dos elementos destacados dessa organização heterogênea, proceder com a leitura interpretativa da “sinceridade literária”. E existe uma certeza a ser sempre considerada – mesmo que todos os elementos possíveis sejam identificados na estrutura do poema, seja ele de longa ou curta extensão, jamais se alcançará “a” leitura de um poema, mas sim “uma” leitura possível. Nesse poema, a dicotomia já vem expressa no título, *Carne-Espírito*, mas ele não apresenta a simetria de “Narciso”, visto que, apesar de ser estruturado em quadras, vinte e seis para ser exata, e de apresentar uma preocupação com a metrificação, seus versos não são homogêneos, trata-se de um poema de versos heterométricos. O que se observa, então, é um esforço para estruturar a loucura, o devaneio, provocado por esse embate entre *Carne/Espírito*, que escapa ao controle, por isso a grande maioria de versos é de decassílabos, mas os heptassílabos, octossílabos, eneassílabos e até versos bárbaros, com catorze sílabas métricas, impedem a harmonização. Contudo, ainda se percebe um anseio pelo controle do desejo, na estrutura, com a presença das rimas externas. Tendo em vista que as vinte e seis quadras apresentam rimas externas alternadas (ABAB), divididas entre rimas pobres, como *agoniam/passariam*, ricas, como *receber/mulher* e preciosa, como *subtis/diz*, é necessário estratificar essas rimas em categoria específicas, como, por exemplo, a de classes de palavras. Essa estratificação se assemelha ao que Charles Sanders Peirce denomina como qualidades essenciais à observação fenomenológica: saber distinguir, discriminar e ser capaz de generalizar²⁵.

Início então com as relações rítmicas estabelecidas entre pares, onde um dos vocábulos é um verbo. Já se observa, pelo valor semântico dos termos, que, no geral, têm-se quatro focos de atenção definidos quanto à ação. O primeiro deles diz respeito à imprecisão, ao sonho: *abraçar/ar*; *imagine/assassine*; *desperta/aberta*; *virias/sombrias*; *vago/pago*; *espectro/penetro*; *graça/passa*. O segundo refere-se ao sofrimento imposto e sofrido: *agoniam/passariam*; *humilhar/vulgar*; *aluguer/padecer*; *suporto/morto*; *poder/tremor* e *parti/mordi*. O terceiro se concentra na experiência do sujeito da enunciação: *escolha/colha*; *penso/imenso*; *calo/falo*; *subtis/diz*; *fico/rico*; *estranho/tenho*. O quarto e último foco, está relacionado ao sujeito passivo em relação ao enunciador: *receber/mulher*; *chegas/entregas*; *prostituis/possuis*; *és/pés*. Quanto ao sujeito(s) passivo(s), a leitura das ações empreendidas no poema exige uma problematização dos pronomes, visto que há uma distinção a ser feita que concede uma maior clareza à análise. Assim se dispõem, nas rimas externas, os pronomes pessoais, sejam retos ou oblíquos, e os possessivos: *tu/nu*;

²⁵ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 33.

mim/fim; fim/mim; estrela/ela; meu/eu. É perceptível que a atenção recai no ciclo representado pelas terminações *mim/fim* e *fim/mim*. E para acrescentar alguns elementos a essa idéia do “ciclo”, é necessário analisar em detalhes os sujeitos do poema: *Eu; Tu* (mãe, amante, irmã, divina e animal, mulher; não-corpo, fantasma real e vago; espectro; um hábito; uma auréola, uma sombra, uma graça; não tem mãos, não tens cabeça, não tens sexo, não tens pés; sempre moça e eterna amante; virgem suprema, inatingível; prostituída a cada instante), *Ela* (minha carne; a fera triste) *Elas* (que do amor fizeram ganha-pão; pobre carne paga; as que se prestam ao meu vício; outra metade; farrapo; corpo cúmplice do meu) *Nós* (sós e nus;) *Ela* (anjo em prece; inocência incorruptível).

Há, claramente, dois planos nesse poema, um real, aquele em que o eu lírico busca na carne humana o seu altar, e o invisível, aquele em que o altar se faz necessário para se aproximar de Deus. Em uma primeira leitura do poema, o leitor poderia interpretar que *Tu* é uma mulher adorada, inatingível, idealizada e que, portanto, o eu lírico busca nas meretrizes o prazer que não pode ter com ela. Mas os elementos destacado acima direciona a leitura para um segundo nível, aquele em que se percebe a desumanização dessa *mulher...?* que *não tem mãos, nem pés, nem sexo, nem cabeça*, que não tem *corpo*. Não se trata de uma mulher, trata-se de um *espectro, um hábito, uma auréola, uma sombra, uma graça*. No percurso do consórcio sexual, no *altar* erigido, o eu lírico avalia o rito de passagem que viveu naquele instante – *E arrumando a um cantinho, ali me fico/ Ruminando, na sombra, um sonho estranho* – é nesse momento que ele se descobre: *E é então que eu sou mais eu!* Somente pela carne é que o eu lírico atingiu o espírito, esse ser sem sexo, esse espectro divinal.

“O Templo Abandonado”

Feito de quê, o poema? Um pão já encetado
Sobre a mesa de pinho.
Ali ao lado,
Meio copo de vinho.

É vinho, o vinho, ou sangue? E o pão
É pão, ou carne? Que garganta
Deixou ficar no ar silêncios da canção
Que ninguém canta?

De um raio que do Sol que se extinguiu veio,
Já brilhou como um líquido rubi
Aquele copo meio cheio.
Já cheirou bem aquele pão, ali.

Há quanto tempo o Cristo, ou o Judas,
Já foi à cruz, ou à figueira,
E aquele vinho, ou o pão, entre as paredes mudas,
Espera quem de novo o queira?

Quem vem beber aquele meio vinho

Para acabar aquele meio pão?
De essas tábuas de pinho,
Foi vinho, ou sangue, o que pingou no chão?

Sangue maldito, vinho consagrado,
Pão, carne de famintos, hóstia santa...
Feito de quê, o poema? O templo abandonado.
Meio copo de vinho. O pão só encetado.
Silêncios, pelo ar, duma canção que ninguém canta.

O poema se inicia com uma pergunta: *Feito de quê, o poema?* E, em paralelo a essa questão, o eu lírico propõe outras três que estabelecem a relação de equivalência. O paralelismo pode ser dividido quanto ao assunto objeto do questionamento, por um lado, a arte e, por outro, a religião. Se existe um paralelismo, como parece ser o caso, é necessário analisar em separado cada grupo de questões. Tendo em vista que a pergunta do primeiro verso é sobre poesia, será interessante iniciar a investigação pelo objeto com o qual ela está sendo comparada – os elementos religiosos: *É vinho, o vinho, ou sangue? E o pão/ É pão ou carne?; Há quanto tempo o Cristo ou o Judas/ Já foi à cruz, ou à fogueira?* Dois são os elementos fundamentais desses questionamentos – a fé e a memória. Somente a fé atestaria que aquele vinho era sangue e que aquele pão era carne, contudo, apenas a memória, ou a rememoração contínua, da história do sacrifício divino e da traição humana poderia alimentar a fé.

Há dois momentos, em diferentes estrofes, onde o eu lírico estabelece a relação entre religião e poesia, quando precisamente, usa três sintagmas: *silêncios da canção, paredes mudas e canção que ninguém canta*. Na segunda estrofe, onde questionou a natureza do pão e do vinho, ele pergunta: *Que garganta/ deixou ficar no ar silêncios da canção/ Que ninguém canta?* A poesia lírica é a canção por eleição para cantar/contar histórias esquecidas ao longo dos anos, o que lhe confere um papel importantíssimo na história da humanidade. É uma questão sobre a responsabilidade dessa poesia, uma tarefa que só pode ser empreendida por aquele que esteja disposto a *beber aquele meio vinho/ Para acabar aquele meio pão*. A poeta eleito é aquele que está disposto ao sacrifício, que assume uma responsabilidade ímpar de cantar o *Sangue maldito, o vinho consagrado, o Pão, carne de famintos e a hóstia santa*. A fim de fechar o ciclo o eu lírico volta à questão inicial, agora, na última estrofe do poema – *Feito de quê, o poema?* Caso o poeta fuja à responsabilidade de fazer a sua lira entoar a *canção que ninguém canta*, ela permanecerá um *templo abandonado*.

Considerações finais

Ao que tudo indica, José Régio não fugiu à responsabilidade de dar uma direção à sua lira, ao aceitar comer do pão e beber do vinho, ele se doou à poesia através do respeito à sua

“sinceridade literária”, que mesmo deixando-o nu diante de seus conflitos, jamais lhe negou material poético. O que fica claro com a leitura desses poemas e de outros mais de Régio é que, de fato, o poeta foi fiel aos postulados que defendeu nas páginas da revista *Presença*. Insufinou de vida própria sua poesia, ao obedecer o fluxo de sua inspiração e ao trabalhar esteticamente seus poemas. Para encerrar este texto, retomo as palavras do esteta:

Se, num certo sentido ou medida, pode o artista enriquecer verdadeiramente a matéria pela forma que lhe dá, lícito será supor-se que uma visão enriquecida dessa matéria é que possibilitou, ou exigiu, uma forma adequadamente rica. Assim voltamos à idéia de que o grande artista é sempre um grande homem de instintos, sensações, sentimentos, intuições, idéias acima do comum – e que para direta ou indiretamente serem expressos exigem recursos expressionais também invulgares, e um invulgar jogo ou uso desses recursos²⁶.

José Régio é sem dúvida um desses “grandes homens”, que encanta com sua poesia sensualmente religiosa e que transforma seus leitores em testemunhas oculares e, ao mesmo tempo, cúmplices de seus conflitos, tão reais...

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”, *In: A leitura e o leitor – textos da estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda.

RÉGIO, José. “Literatura viva”, *In: História do movimento da “Presença”*. [por João Gaspar Simões], Coimbra: Atlântida, 1958.

_____. *Confissão dum homem religioso*. Porto: Brasília Editora, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

²⁶ *Confissões dum homem religioso*, p. 199.