

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO

RAFAEL CARLOS DOS SANTOS

AS ENCRUZILHADAS DE DEUS E O PERCURSO DRAMÁTICO DE JOSÉ RÉGIO:
A BUSCA PELO *IGNOTO DEO* E O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES
DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO

MARINGÁ

2021

RAFAEL CARLOS DOS SANTOS

***AS ENCRUZILHADAS DE DEUS E O PERCURSO DRAMÁTICO DE JOSÉ RÉGIO:
A BUSCA PELO IGNOTO DEO E O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES
DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM. Área de Concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Literatura e Historicidade, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S237e

Santos, Rafael Carlos dos

As Encruzilhadas de Deus e o percurso dramático de José Régio : a busca pelo *Ignoto deo* e o espaço/paisagem como reveladores dos sentimentos do eu-lírico / Rafael Carlos dos Santos. -- Maringá, PR, 2021.
107 f.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Régio, José, 1901-1969 - As Encruzilhadas de Deus. 2. Poesia portuguesa. 3. *Ignoto deo*. 4. Espaço e paisagem. I. Cortes, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.4

Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202

RAFAEL CARLOS DOS SANTOS

**AS ENCRUZILHADAS DE DEUS E O PERCURSO DRAMÁTICO DE JOSÉ RÉGIO:
A BUSCA PELO IGNOTO DEO E O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES
DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO**

Aprovada em 25 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Wesley Roberto Candido
Membro do Corpo Docente (UEM)



Prof.^a Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo
Membro Externo (UEG-GO)



Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez
Presidente (Orientadora)

Dedico este trabalho ao professor, amigo e irmão de coração, José Ricardo de Oliveira (*In memoriam*), que sempre me motivou e me fez acreditar ainda mais na educação. Sua lembrança é inspiração, que me faz persistir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre presente que, pela dádiva da vida e Seu infinito amor, me permitiu realizar este sonho, ao lado de pessoas especiais.

Aos meus pais, Agenor e Dirce, verdadeiramente meus maiores mestres, mesmo diante de toda a simplicidade que os envolve, sempre acreditaram em mim e no meu potencial de estudante e professor.

Aos meus irmãos que mantiveram a fé em mim, em especial a minha irmã Fernanda.

À Professora Dr^a Clarice Zamonaro Cortez, pela preciosa amizade, orientação, competência, profissionalismo e dedicação que foram fundamentais neste e em outros momentos da minha vida. Em todas as nossas reuniões, bastavam alguns minutos de boa conversa e as palavras de incentivo já eram ouvidas e eu recebia o mesmo ânimo do primeiro dia de aula que a conheci. Obrigado por ser luz, acreditar em mim e pelos tantos elogios e incentivos.

Aos meus amigos, que contribuíram de forma direta e indiretamente para a elaboração deste trabalho. Em especial, a amiga Professora Dr^a Cristina Cerezuela, irmã de coração, que sempre acreditou em mim. Agradeço a sua fundamental contribuição e incentivo na produção de minha dissertação.

Ao amigo, Professor Me. Carlos Henrique Durlo que, com sua gentileza e amizade, incentivou-me desde a seleção de ingresso no Mestrado, sempre contribuindo com palavras de ânimo e textos para estudo e conclusão das disciplinas.

Aos membros da banca examinadora, Professora Dr^a Márcia Maria de Melo Araújo e o Professor Dr. Weslei Roberto Cândido, que tão gentilmente aceitaram participar da banca de Qualificação e de Defesa, colaborando para que a dissertação tenha êxito até o final.

Aos brilhantes docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela dedicação, competência, apoio e todo conhecimento compartilhado para enriquecer a minha formação.

Ao Adelino Marques, secretário do Programa, pela sempre solicitude nos atendimentos.

Sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta dissertação.

*Mora-me um poeta
Que tento esconder,
A ver
Se poderei ser
Como toda a gente.*
(JOSÉ RÉGIO, 1956).

RESUMO

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre poemas da obra *As Encruzilhadas de Deus*, publicada em 1936, de José Maria dos Reis Pereira, nome civil do poeta José Régio. Pertencente ao Segundo Modernismo Português (1927), ele foi um dos idealizadores do Presencismo e da Revista *Presença*. O movimento teve como base o ensaio “Literatura Livresca e Literatura Viva”, de sua autoria, defendendo a importância do trabalho intelectual e sensitivo, a figura e a crença em Deus, no divino ou no Absoluto, colocados em um plano atemporal, acima de todas as vinculações históricas ou concretas. Rejeitou, porém, a ideia de que a arte pudesse submeter-se a quaisquer princípios que não os artísticos, livrando-se dos academicismos e do compromisso com uma literatura socialmente engajada. Dentre os trinta e um poemas do livro *As Encruzilhadas de Deus*, foram selecionados: “Meu menino, ino, ino” e “Nocturno”, do Livro Primeiro; “Carta de amor” e “Poema do Silêncio”, do Livro Segundo; “Poema da Carne-Espírito”, do Livro Terceiro e o poema “Sarça Ardente”, do Último Livro. O nosso objetivo principal foi demonstrar a constante busca do sujeito lírico pelo *ignoto deo* e os conflitos intensos do ser humano. Nosso trabalho se justifica pela continuidade dos estudos sobre a poesia regiana, que sempre nos despertou o desejo de um aprofundamento sobre o poeta, sua vida, obra, ideias poéticas e aspirações. O espaço e a paisagem, presentes nos poemas, foram considerados como elementos reveladores do estado de espírito do sujeito lírico. Para a elaboração das seções teóricas da dissertação, a metodologia aplicada foi através de leituras de textos históricos e críticos sobre a vida e a obra de José Régio. Foram considerados os pressupostos teóricos dos autores: Bosi (1977; 2010), Paz (1982), Durkheim (1996), Júdice (1998), Borges (2000), entre outros. Sobre as ideias críticas da obra de Régio, valemo-nos das propostas de Casais Monteiro (1972), Lisboa (1978), Lourenço (1987), Otto (1992), Valéry (1999), Guimarães (1999), Moisés (2000) e artigos do Centro de Estudos Regianos. Para as considerações sobre o espaço e a paisagem, as obras de Blanchot (1987), Adorno (2003), Joly (2010) e Collot (2013), foram de grande valia. O estudo de *As Encruzilhadas de Deus* objetiva, finalmente, contribuir à fortuna crítica dos estudos sobre a obra poética de José Régio e à linha de pesquisa Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM.

Palavras-chave: José Régio. *As Encruzilhadas de Deus*. *Ignoto deo*. Espaço/Paisagem.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reflection on poems from the book *As Encruzilhadas de Deus*, published in 1936, by José Maria dos Reis Pereira, which is the civil name of the poet José Régio. As part of the Second Portuguese Modernism (1927), he was one of the *Presencismo* and *Revista Presença* creators. The movement was based on the essay “*Literatura Livresca e Literatura Viva*”, by his own authorship, defending the importance of intellectual and sensitive work, the figure and belief in God, in the divine or in the Absolute, put on a timeless plane, above all historical or concrete connections. He rejected, however, the notion that art could submit to any non-artistic principles, freeing himself from academicism and the commitment to a socially engaged literature. Among the thirty-one poems in the book *As Encruzilhadas de Deus*, the following were selected: “*Meu menino, ino, ino*” and “*Nocturno*”, from *Livro Primeiro*; “*Carta de amor*” and “*Poema do Silêncio*”, from *Livro Segundo*; “*Poema da Carne-Espírito*”, from *Livro Terceiro* and the poem “*Sarça Ardente*”, from *Último Livro*. Our main objective was to demonstrate the continuous search of the lyrical subject for the *ignoto deo* and the human being’s intense conflicts. Our work is justified by the continuity of studies on Régio’s poetry, which has always awakened in us the desire to go deeper into the poet, his life, works, poetic ideas and aspirations. The place and landscape present in the poems were considered as elements displaying the lyrical subject’s state of mind. For the elaboration of the dissertation’s theoretical sections, the methodology applied was through readings of historical and critical texts about the life and work of José Régio. Were considered the theoretical assumptions of the following authors: Bosi (1977; 2010), Paz (1982), Durkheim (1996), Júdice (1998), Borges (2000), among others. On the critical ideas of Régio’s work, we utilized the proposals of Casais Monteiro (1972), Lisbon (1978), Lourenço (1987), Otto (1992), Valéry (1999), Guimarães (1999), Moisés (2000) and articles from the *Centro de Estudos Regionais*. On considerations about place and landscape, the works of Blanchot (1987), Adorno (2003), Joly (2010) and Collot (2013) were of great value. The study of *As Encruzilhadas de Deus* aims, ultimately, to contribute to the critical richness of the studies on the poetic work of José Régio, and to the Literature and Historicity line of research in the Post-Graduate Program in *Letras* at UEM.

Keywords: José Régio. *As Encruzilhadas de Deus*. *Ignoto deo*. Place/Landscape.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1 PERCURSO HISTÓRICO E BIOBIBLIOGRÁFICO DE JOSÉ RÉGIO.....	17
1.1 O PRESENCISMO: SEGUNDO MODERNISMO EM PORTUGAL.....	22
2 TEORIAS DO TEXTO POÉTICO: O ESPAÇO/PAISAGEM NA POESIA..	26
2.1 A IMAGEM NA POESIA: BREVES CONSIDERAÇÕES.....	36
2.2 O ESPAÇO/PAISAGEM COMO PRODUTORES DE SENTIDO E REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO.....	43
3 AS ENCRUZILHADAS DE DEUS E O PERCURSO DRAMÁTICO DE JOSÉ RÉGIO: A BUSCA PELO <i>IGNOTO DEO</i> E O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO.....	51
3.1 A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO CRISTÃO E A BUSCA PELO <i>IGNOTO DEO</i>	52
3.2 O DRAMA INDIVIDUAL DO POETA E SUA BUSCA PELO <i>IGNOTO DEO</i> : O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO.....	56
3.2.1 O drama individual do poeta e sua procura pelo Deus Desconhecido.....	57
3.3 O ESPAÇO E A PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO NO POEMA “SARÇA ARDENTE”.....	83
3.3.1 Comentários iniciais do poema.....	83
3.3.2 A presença do espaço e das paisagens como reveladores dos sentimentos do eu-lírico.....	86
3.3.3 As imagens de uma constante busca do <i>ignoto deo</i> no poema “Sarça Ardente”.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94

REFERÊNCIAS.....	96
ANEXO A – SARÇA ARDENTE.....	101

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A nossa dissertação intitulada “*As Encruzilhadas de Deus* e o percurso dramático de José Régio: a busca pelo *ignoto deo* e o espaço/paisagem como reveladores dos sentimentos do eu-lírico” objetiva apresentar um estudo de poemas selecionados de *As Encruzilhadas de Deus*, obra publicada em 1936. O trabalho busca apresentar a leitura dos poemas que demonstram a face religiosa do poeta e sua incessante busca pelo *ignoto deo*, verdadeiro desafio colocado e inacabado em sua obra poética. Além dessa temática que percorre quase toda a obra, a leitura dos textos selecionados permitiu-nos descobrir um pouco mais do homem, do criador, das suas inquietações, do percurso de vida e do espaço/paisagem que revelam o estado de espírito do sujeito lírico.

A escolha do tema do nosso trabalho se justifica pelo desejo de conhecer a poesia regiana com mais profundidade, desde quando um texto poético foi lido e comentado em aula da disciplina Teorias do Texto Poético, despertando-nos o desejo de estudar o poeta e sua obra, bem como avaliar a riqueza da sua personalidade, o seu talento criador, as suas inquietações e, principalmente, suas “encruzilhadas” de vida sempre em permanente (re)construção.

O livro *As Encruzilhadas de Deus* apresenta uma diferente estrutura em seu conteúdo. São quatro livros assim denominados: Livro Primeiro com oito poemas, dos quais selecionamos “Meu Menino, Ino, Ino” e “Nocturno”, Livro Segundo com onze poemas, dos quais escolhemos “Carta de Amor” e “Poema do Silêncio”, Livro Terceiro composto por onze poemas, dos quais selecionamos “Poema da Carne-Espírito” e do Último Livro, o único poema “Sarça Ardente”, foi selecionado para a leitura da temática o espaço e a paisagem como produtores de sentido dos versos.

José Régio é, sem dúvida, um referencial inesgotável, que atrai a atenção pela atualidade de sua obra e da sua personalidade. Responsável pelo primeiro texto publicado na Revista *Presença*, na seção Folha de Arte e Crítica, onde divulgou os ideais da literatura presencista. A revista nasceu da profunda necessidade de expressão do autor e dos demais componentes do grupo de estudantes de Coimbra, contrários à literatura livresca e ao espírito de imitação e de rotina. O grupo mostrava-se, também, simpatizante pelas novas correntes literárias e contra o exclusivismo dos modelos eternos. Para Régio, a finalidade da arte era a de produzir no leitor uma emoção particular, misteriosa e complexa: a emoção estética. Segundo Moisés (2000), o Presencismo fez com que o homem ficasse diante dele mesmo.

O movimento defendeu uma literatura livre de teorias e ideologias próximas da arte metafísica, distanciando-se da literatura socialmente engajada proposta pelo Orfismo, liderado

por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, embora tenha seguido as ideias modernistas do Orfismo, em alguns momentos, especialmente no que se refere à crítica e à criatividade. O grupo de autores da *Presença*¹ contou com a análise interior e a introspecção dos seus escritores, características que ficaram conhecidas como o “Psicologismo da *Presença*”.

José Régio foi o porta-voz e líder do grupo, definiu a proposta estética do movimento presencista e deu continuidade às conquistas dos primeiros modernistas. As colaborações à Revista *Presença* foram as mais diversas ao longo dos treze anos de existência, que teve seu último número publicado em 1940. A respeito dessa questão, Jorge de Sena (1977) faz observações bastante coerentes ao traçar um panorama dos presencistas, em seu ensaio “A Poesia da *Presença*”:

Na *Presença* colaboraram com alguma regularidade, ou eventualmente, quase todos os poetas de reconhecido mérito nascidos entre 1886 e 1919 [...]. De um modo geral, as exclusões incluíram os inimigos do modernismo, os saudosistas impenitentes (nacionalistas e republicanos), os poetas comprometidos com a mediocridade tradicional, e alguns dos membros da *Orpheu*. Portanto, quanto à colaboração na revista, e também quanto às edições de poetas que ela patrocinou, em nível de qualidade ou de interesse, toda a gente que não estivesse comprometida com o academismo tradicional e jornalístico, e mais ou menos mantivesse uma atitude de simpatia ou de complacência para com o modernismo. A estes critérios um outro é nítido que foi acrescentado: o da independência da literatura em relação às forças políticas que se defrontavam (a direita tradicionalista e a esquerda moderada) [...]. E, nos meados da década de 30, quando as posições políticas conexas com a literatura assumem matizes mais carregados, os ataques do neo-realismo à *Presença* e aos presencistas serão, por isso mesmo, mais violentos que contra as literaturas oficiais. (SENA, 1977, p. 71-72).

O nível literário dos textos chama a atenção do leitor para a novidade que o movimento presencista proporcionou ao panorama da cultura portuguesa na década de 1920. Octavio Paz (1982) reporta a uma reflexão inteligente a respeito de poesia e poeta e supera-se com sua visão também de poeta, ao traduzir poesia em conhecimento. Em seu fazer poético, o poeta é alimentado por estilos, os quais, para Paz, são pertencentes a movimentos literários diversos que nascem, crescem e morrem. Entretanto, os poemas permanecem e cada um deles se torna um exemplar isolado, uma vez que não se repete e nem reduz sua condição de poema. Paz (1982) ressalta que tudo isso se resume em linguagem e que o mundo do homem é o mundo do sentido. O fato de ter sido um artista consagrado e completo, poeta e escritor, Régio foi também

¹ Miguel Torga (1907-1972), João Gaspar Simões (1903-1987), Branquinho da Fonseca (1905-1874), António Navarro (1902-1980), entre outros.

um ilustrador de suas obras, como em *Poemas de Deus e o Diabo*, de 1925, sua primeira obra que, conseqüentemente, o sagrou como renomado poeta do Modernismo português. Para o crítico, o poeta vivencia sua matéria em liberdade, enquanto o escritor (o prosador) a aprisiona, destacando as questões de objetividade e subjetividade expostas no processo de escrita e do fazer poético.

Quanto ao estudo das imagens que emanam dos textos dos poemas selecionados de *As Encruzilhadas de Deus*, as ideias de Eliade (1977) foram fundamentais para a nossa compreensão: o poeta cria a realidade que possui uma verdade, que diz respeito a sua própria existência e as imagens representam sua própria lógica. A verdade estética da imagem tem o seu valor dentro do seu universo, o poeta cria nos versos imagens, que remetem à natureza e às paisagens reveladoras do seu mundo e seus sentimentos, sejam eles de amor ou de religiosidade. Conforme Mircea Eliade ressalta, o ser humano tem o conhecimento do sagrado porque este se manifesta e mostra-se absolutamente diferente do profano. Dessa forma, podemos destacar que a história das religiões na humanidade – desde as mais primitivas às mais contemporâneas – é constituída por um número considerável de hierofanias, ou seja, pelas manifestações das realidades sagradas ao longo do tempo. Dessa forma, o estudioso destaca que:

O mundo apresenta-se de tal maneira que, ao contemplá-lo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, do Ser. Antes de tudo, o Mundo existe, está ali, e tem uma estrutura: não é um Caos, mas um Cosmos, e revela-se, portanto, como criação, como obra dos deuses. Essa obra divina guarda sempre uma transparência, quer dizer, desvenda espontaneamente os múltiplos aspectos do sagrado. O Céu revela diretamente, ‘naturalmente’, a distância infinita, a transcendência do deus. A Terra também é ‘transparente’: mostra-se como mãe e nutridora universal. (ELIADE, 1977, p. 59).

Eliade explica que é fácil compreender que o homem deseja ser religioso e participar da realidade, além de saturar-se de poder. Para o estudioso, o homem religioso faz um esforço para manter-se num universo sagrado e como consequência apresenta sua experiência de vida em relação à experiência do homem privado de sentimento religioso, que vive ou deseja viver, num mundo dessacralizado. Desse modo:

[...] o homem a-religioso se constitui por oposição ao seu predecessor, esforçando-se por se ‘esvaziar’ de toda religiosidade e de todo significado trans-humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que ‘liberta’ e se ‘purifica’ das superstições dos seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento

do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. (ELIADE, 1996, p. 166).

Quanto ao estado da questão, a importância do poeta é, sem dúvida, inquestionável nas literaturas de língua portuguesa, contudo, os estudos sobre ele no Brasil ainda são bastante escassos. No ano de 2001, houve um congresso específico intitulado “Simpósio e Exposição Comemorativos do Centenário de Nascimento do Escritor José Régio”, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Encontramos poucos trabalhos nos bancos de teses das universidades brasileiras, o mais recente relacionado ao nosso tema foi a dissertação de mestrado da UEM, sob o título *Entre palavras e traços: um estudo da representação do sagrado cristão na poesia e na ilustração de José Régio*, de autoria de Patrícia Josiane Tavares da Cunha Fuza (2007), orientada pela Professora Clarice Zamonaro Cortez. O trabalho apresenta a análise de textos poéticos relacionando às ilustrações do autor, na obra *Poemas de Deus e do Diabo*. Nos sites portugueses consultados, encontramos uma dissertação de mestrado que discute as obras poéticas sob o viés teórico da Teologia, além de artigos publicados no Centro de Estudos Regianos, que versam sobre as obras em prosa e teatro do escritor.

Destaca-se a riqueza da pesquisa aprofundada pelo ensaísta e crítico português Eugénio Lisboa (2001) em *O essencial sobre José Régio*, considerado um dos mais profícuos estudiosos da poesia regiana. Lisboa colaborou em diversos jornais e revistas e foi autor de programas de rádio para divulgar as peças de teatro de Régio. Publicou, entre outros títulos, *José Régio. Antologia, Nota Bibliográfica e Estudo (1957)*; *José Régio - A Obra e o Homem (1976)*, *O Segundo Modernismo em Portugal (1977)*, entre outros títulos.

A nossa dissertação estrutura-se em três seções, assim distribuídas: a primeira seção trata do itinerário histórico e biobibliográfico do poeta. Conforme o ensaísta Eduardo Lourenço (1973), José Régio passou parte da vida fazendo a pedagogia de uma metodologia cautelosa e de bom senso, além de um aprofundamento gradativo e sereno na escrita de seus versos. Segundo o crítico, Régio foi um observador da alma humana, de tal modo que parece evidenciar em alguns de seus poemas a dúvida na identidade de quem fala, se é o poeta ou um ‘eu’ no qual ele se representa. Ainda nessa mesma seção, apresentamos a visão crítica de Eugénio Lisboa (1978), questões pertinentes ao Presencismo e à obra de Régio, de modo geral.

Na seção dois, os conceitos sobre poesia, com base em diferentes autores que tratam da teoria da poesia, além da relevância do espaço e da paisagem presentes no texto literário. Entre esses estudiosos, destacam-se: Bosi (1977), Paz (1982), Júdice (1998), Valery (1999), Lourenço (1987), Candido (2006), Borges (2006) e outros. Dentre os vários conceitos sobre o significado

de poesia, destacamos um fragmento da obra de Octavio Paz (1982), que nos serviu de base para o estudo. Assim ele define poesia:

[...] Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. [...] (PAZ, 1982, p. 15-16).

A seção três apresenta a leitura do *corpus* selecionado, dando início com a estrutura do livro *As Encruzilhadas de Deus*. Didaticamente, dividimos a leitura dos textos em duas diferentes temáticas: 1) O drama individual do poeta e a busca pelo *ignoto deo* e 2) O espaço/paisagem como reveladores dos sentimentos do eu-lírico. Inicialmente, dois autores nos auxiliaram na questão da religiosidade do poeta, Eugénio Lisboa (1978) e Eduardo Lourenço (1973). Metodologicamente, seguimos os passos de análise apresentados por Antonio Candido (2006) para a análise dos poemas, iniciando pelos aspectos estrutura e significado, duas abordagens necessárias ao estudo analítico do poema. Na unidade forma/conteúdo foram considerados o vocabulário, a repetição de palavras, a utilização da pontuação e adjetivação expressivas, entre outros recursos linguísticos dos poemas. Sobre a presença do espaço e da paisagem, os autores Blanchot (1987), Eliade (2001), Santos e Oliveira (2001), Joly (2010), entre outros, foram essenciais para a compreensão do espaço e da paisagem como reveladores do estado de espírito do sujeito lírico. Para ilustrar a nossa leitura dos textos, ressaltamos a importância do tema em uma sociedade em que a religião tem prioridade, independentemente do tempo e da classe social.

1 PERCURSO HISTÓRICO E BIOBIBLIOGRÁFICO DE JOSÉ RÉGIO

O homem individual e o homem social, o homem moral e o homem metafísico, o homem religioso e o homem político, o homem da razão e o homem obscuro, o homem animal e o homem angélico - todos os homens, revelados ou a revelar, são objeto da literatura (JOSÉ RÉGIO, 1969, p. 169).

A seção inicial da nossa dissertação não traz uma investigação biográfica ou até mesmo bibliográfica de José Régio. Estudos nesse formato já são comuns nos manuais de Literatura Portuguesa e já foram bastante aprofundados pelo renomado crítico português Eugénio Lisboa (1978), estudioso da obra de José Régio, entre outros. O que propomos aqui é destacar em um primeiro momento, alguns aspectos da vida de Régio, os quais julgamos relevantes para a análise dos textos poéticos de *As Encruzilhadas de Deus*, terceira obra poética publicada em 1936. O nosso intuito é aprimorar e fortalecer os estudos sobre o escritor e poeta, que enfatiza em suas obras a religiosidade e outros temas sociais pertinentes. Sua produção poética é, ainda hoje, destacada com pouca ênfase no Brasil, daí o nosso interesse de estudar a referida obra e a relevância de sua arte no contexto da Literatura Portuguesa.

José Maria dos Reis Pereira (1901-1969), cujo pseudônimo é José Régio, nasceu e por toda a vida teve sua cidade natal, Vila do Conde, Portugal, como aconchego e inspiração para a produção de suas obras, embora tenha também residido em outras cidades. Filho de José Maria Sobrinho e de Maria da Conceição Reis, herdou do pai o gosto pela leitura e pelo teatro e da mãe, a sua vocação pela arte. De acordo com os estudos de Eugénio Lisboa (1978), pelo lado paterno os antepassados do poeta eram pescadores, carpinteiros e alquiladores (uma espécie de negociador de animais para cargas). No caso da mãe, pescadores e capitães de grandes navios. Começa a frequentar os cursos dos liceus no Instituto da sua cidade natal, aos 11 anos, escreve o primeiro caderno de versos entre os 12 e 13 anos e aos 15, lê o livro *Só*, de Antônio Nobre, que o impressionou de uma maneira extraordinária, mas ainda assim seu mundo de lembranças voltava-se à velha casa onde nasceu, situada em uma avenida que hoje tem o seu nome.

Da extensa bibliografia que constitui a obra monumental de José Régio, há um título que se destaca: *A Velha Casa*, obra de ficção em cinco volumes, sendo que o primeiro data de 1945 e o quinto é de 1966. Depois de sua morte, no ano de 1969, foi encontrado um novo volume inacabado, obra que possui um indisfarçável tom autobiográfico. *A Velha Casa* evidencia a mesclagem de diversas casas da família do poeta (dos pais, dos avós e da madrinha Libânia, que o escritor tinha grande apreço e carinho) e outras que ele habitou nos diferentes momentos

de sua vida. Quando foi estudante em Coimbra ou professor em Portalegre viveu durante três décadas na Casa da Boavista, adquirida pela Câmara local, hoje a “Casa-Museu José Régio”. Nesse período, escrever e ler as cartas endereçadas à família e aos amigos possibilitavam-lhe um diálogo que amenizava as amarguras da ausência dos familiares. Essas cartas são valiosos documentos, os quais auxiliam a compreensão da figura “complexa”, mas autêntica, de José Régio. Sua condição de homem comum, de filho e irmão, foi mais desenvolvida do que a de grande escritor e intelectual.

Poeta, autor dramático e ficcionista, Régio formou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Coimbra, com o trabalho de licenciatura intitulado *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, apresentando Fernando Pessoa como o principal nome da poesia contemporânea, que ainda não possuía nenhuma edição em livro. É na mesma cidade que colabora com as publicações *Bysancio* e *Tríptico*, convivendo com os escritores que criaram e publicaram a *Revista Presença*, iniciadora do Presencismo, segundo momento do Modernismo em Portugal, compreendendo os anos de 1927 a 1940. A revista *Presença*, em Coimbra, teve 54 números publicados, seguindo as ideias modernistas do Orfismo que a antecedeu, especialmente no que respeita à crítica e à criatividade. O grupo da *Presença* contou, ainda, com a análise interior e a introspecção dos seus escritores, características que se tornaram conhecidas como o “psicologismo de Presença”. Sobre o Presencismo, explanamos melhor sua importância na história da Literatura Portuguesa no item 1.1 desta seção.

No primeiro número da revista, José Régio publicou o texto “Literatura Viva”, um manifesto programático do grupo defensor da ideia “Em arte, é vivo tudo o que é original”. De acordo com Moisés:

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 de tempo e espaço. (MOISÉS, 2000, p. 303-304).

Compreende-se que é original tudo o que provém da parte mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. Régio considera que a primeira condição de uma obra “viva” é ter e obedecer a uma personalidade. Define “literatura viva” como aquela que representa a sua própria vida, que possui vida própria, dessa premissa é que resultam os critérios de originalidade e sinceridade com caráter de “documento humano”.

As linhas de sua poética surgem de forma evidente desde a primeira publicação de poesia, na obra *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1926. De acordo com a crítica, o culto da originalidade é entendido como autenticidade expressiva. Tematicamente, depreende-se a dualidade entre o Bem e o Mal, o espírito e a carne, o divino e o humano, o sagrado e o profano. Vale ressaltar que a teorização do conflito exposta pelo próprio poeta, deve ser estudada como e em que medida o conflito existencial (ou conflitos) se apresentam em seus poemas.

Em vida, Régio publicou oito volumes de poesia: *Poemas de Deus e do Diabo* (1926), *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1935) considerado obra-prima, por atingir os momentos mais altos da sua poesia, ao mesmo tempo, reflexiva, lírica e dramática. Publica, em seguida, *Fado* (1941) e em 1945, *Mas Deus é Grande*, a antologia *Poesia de Amor* e o primeiro volume de *A Velha Casa*, além do romance *Uma Gota de Sangue*. No ano de 1946, o livro de contos e novelas intitulado *Histórias de Mulheres* e em 1947, *As Raízes do Futuro*, o segundo volume de *A Velha Casa*, e a peça *Benilde ou a Virgem-Mãe*. Em 1949 publica o poema *El-Rei Sebastião*, em seguida, em 1953, o romance *Os Avisos do Destino* e o terceiro volume de *A Velha Casa*. Em 1954, *A Chaga do Lado* e a tragicomédia *A Salvação do Mundo*. Em 1956, é a vez do volume *Poesia de Ontem e de Hoje para o Nosso Povo Ler*. Em 1957, publica a antologia de poesia de amor *Alma Minha Gentil* e o volume *Três Peças em um Acto*, que inclui *Três Máscaras*, *O Meu Caso* e *Mário o Eu Próprio-o Outro*. Em 1958, em colaboração com Alberto de Serpa, uma antologia de poesia religiosa intitulada *Na Mão de Deus*. Em 1960, o romance *As Monstruosidades Vulgares* e o quarto volume de *A Velha Casa*. Em 1961, o livro de poesia *Filho do Homem*, reconhecido com o Prémio Diário de Notícias. Em 1962, o volume de contos *Há Mais Mundos*, ano que volta para Vila do Conde, finalizando sua estadia em Portalegre.

No ano de 1964, Régio publica *Ensaaios de Interpretação Crítica*, volume em que recolhe e corrige os textos já divulgados noutros volumes ou em jornais dedicados a Camões, Camilo, Florbela e Sá-Carneiro. Em 1966, apresenta o quinto volume de *A Velha Casa*, com o título *Vidas são Vidas*. Em 1967, os *Três Ensaaios sobre Arte*, incluindo os ensaios *Em Torno da Expressão Artística*, *A Expressão e o Expresso* e *Vistas sobre Teatro* e 1968 sai a publicação do *Cântico Suspenso*. Anos de trabalho tranquilo, apenas sobressaltados por uma experiência traumática no Sanatório Rainha D. Amélia em Lisboa e pela agitação provocada pela sua atividade jornalística. Régio era o alvo preferido de todos os movimentos literários que apareciam para renovar definitivamente a paisagem das letras portuguesas. No fim do ano de 1968, começa a escrever *Confissão dum Homem Religioso*, concluindo a redação em setembro de 1969. Nesse mesmo ano, iniciou, também, a redação do sexto volume de *A Velha Casa*. Em

outubro de 1969, é acometido de um violento enfarte do miocárdio, levando-o à morte em 23 de dezembro, na sua casa, em Vila do Conde. Além da poesia e do romance, destacam-se na sua obra os vários gêneros literários: a crítica e o ensaio, sobretudo em artigos publicados na *Presença* e em várias outras revistas que colaborou.

Segundo Eugénio Lisboa (1978), as escolhas linguísticas do poeta em seus textos resultam de sua autoanálise e introspecção constantes. Sua obra é marcada pelo tom psicológico e, simultaneamente, por um misticismo inquieto que se revela em motivos com redenção no sofrimento. A sua poesia e as obras em prosa, sempre de grande tensão lírica e dramática, apresentam-se como uma espécie de diálogo entre diferentes níveis da consciência do poeta. Nas *Cartas* há uma espécie de ponte entre a linguagem utilizada e o indivíduo que se apresenta em seus textos. Régio sempre conviveu com pessoas de variados estilos e formações, transferindo essa experiência aos seus textos por meio de uma linguagem acessível e clara, de uma originalidade genuína que nada se identifica com a linguagem rebuscada de outros tempos. O homem, com seus conflitos mais íntimos, é o centro da sua estética e esse apelo ao ego, além de ser uma marca da influência da psicanálise sobre a literatura da época, pode também ser analisado no contexto da própria modernidade. Com o avanço expressivo e progressivo da ciência e a modernização do sistema fabril, a sociedade se transformou nesse início de século.

A sua natural inclinação para autoanálise, mesmo em período de convalescença que antecedeu sua ida a Coimbra, contribuiu com algumas das suas características mais fortes: a melhor maneira de conhecimento das outras pessoas passa pela sondagem de nós mesmos. A carta, conforme já registramos, foi o meio de comunicação privilegiado entre parentes e amigos. Em 1923, a carta enviada a um amigo registra que o poeta desejava que sua arte fosse sempre ele, corpo e alma. Nos anos que passou em Coimbra, nas cartas enviadas à família, sua religiosidade foi manifestada de maneira bem superficial, diferente daquela que presenciamos nos textos poéticos selecionados para este trabalho.

A temática da religiosidade nas suas obras sempre foi evidente. O poeta não acreditava que pensar o prazer intelectual como uma distorção de sua religiosidade o estaria afastando da discussão acerca da relação “religião *versus* arte”. A coexistência do homem religioso e do artista, somente permitia a conexão de um para o outro, ou seja, a vida religiosa lhe era favorável enquanto artista, visto que oferecia a matéria prima, fonte de sua escrita literária, de tal modo, que expressar sua religiosidade lhe permitia estar cada vez mais próximo de Deus. Dessa forma, a ambivalência dos valores atribuídos a cada uma dessas atividades, a religiosa e a artística, não diminuía o conflito entre a dualidade Carne e Espírito, afinal, essas duas necessidades alimentavam, de forma igualitária, a sua sinceridade.

No sentido religioso cristão havia uma luta entre a Razão e os sentimentos obscuros, profundos. A própria Razão se contradizia, muitas vezes, com argumentos contrapostos, os próprios sentimentos o atraíam a posições opostas ou diversas. A procura de Deus pelas vias comuns dos filósofos não lhe apeteceu. Para ele, Deus tinha que ser uma personalidade, uma existência concreta, uma transcendência viva – era desse Deus que ele necessitava e que buscava, incansavelmente, como nos versos do poema “Sarça Ardente”, do Último Livro, (1941, p. 195): “E ah!, não me pintem, pois, local, restrito / Das restrições que são nossa pobreza / Esse eterno, absoluto, uno, infinito, / Que é Perfeição, Verdade, Bem, Beleza... / grito [...] Disparado da boca muda e presa...!, / Vai! Que para falar do meu Senhor, / O amor não tem mais voz que o próprio amor”.

O próprio Régio esclarece que a arte tanto o aproximava de sua religiosidade como também o afastava dela, por abordar o mundo sem Deus. Há em sua obra a presença de uma diversidade de estruturas, temas, alegorias, mitos, símbolos e motivos. Procura exprimir não só o seu caso pessoal, bem como a condição humana nas alturas e nos abismos, que funcionava como labirinto e na aspiração à Eternidade e ao Absoluto, suas impossibilidades e limites, esperanças e desesperos, vulgaridades e sublimidades. A poesia de Régio é sensual, vibra, pulsa, desconcerta e encanta, aproxima seu leitor tanto de Deus quanto do Diabo. Obviamente, em seus versos, evidencia-se a impossibilidade de falar apenas de Deus ou somente do Diabo, visto que um não existe sem o outro.

A personalidade e a obra de José Régio alavancaram uma época. Ocupam, até hoje, um importante espaço da vida literária portuguesa. Considerado tão religioso quanto Antero de Quental, foi também artista e filósofo, tentou, mas não chegou a ser um homem realizado em todos os aspectos que aspirou a ser. Não se efetivou no nível político, antes foi um homem religioso, não no sentido passivo que a religião apresenta, mas no sentido otimista e visionário que a religião expõe nos seus representantes proféticos, nos seus apóstolos e evangelizadores.

Os textos, de modo geral, expõem o que foi sua vida, assim como ocorre com a maioria das pessoas, abandonos, decepções, amizades mal equilibradas que se dissolveram, porém, algumas permaneceram para o resto da vida. Régio se construía de forma constante por meio da sensibilidade da mãe, do teor político na linguagem do pai e da sua visão interior sobre a existência, contribuindo para a formação de um indivíduo altamente crítico, visionário e questionador de si próprio e do mundo do qual fez parte. Ao longo da vida travou relações importantes de amizade, de intercâmbio social e intelectual.

Dessas leituras, depreendemos que o homem existe nas palavras, as quais o transcendem ao praticar a linguagem que cria, a linguagem que habita o ser. Se não fosse assim, Régio não

teria sido esse profundo criador e conhecedor de almas, de caracteres e de tipos através de seus recursos verbais, onde as palavras e as imagens têm o poder de reconstruir um mundo novo. A paisagem e o espaço habitado e/ou vivido nos textos de Régio revelam a percepção de um sujeito lírico questionador do mundo e seu modo de ver a vida para atingir o artístico.

1.1 O PRESENCISMO: SEGUNDO MODERNISMO EM PORTUGAL

Nosso estudo começa com o histórico do período em que viveu José Régio. Há duas razões de fundo para as pesquisas que sustentam a importância deste enquadramento, a primeira é a relevância dos acontecimentos ocorridos na Europa, especialmente em Portugal, na primeira metade do século XX e a segunda razão trata da forte personalidade de Régio, que fez dele uma referência para as gerações subsequentes, por ter sido o primeiro a reconhecer e a dar a conhecer (nas páginas da *Presença*) a revolução literária produzida pela geração de *Orpheu*, aparência viva e atuante no segundo momento do Modernismo em Portugal.

Segundo Guimarães (1999), inicialmente o Modernismo português foi marcado pela fundação da *Revista Orpheu* (1915), constituindo a primeira manifestação de caráter vanguardista em Portugal no século XX. Alguns de seus integrantes, além de Fernando Pessoa, e Mario de Sá-Carneiro, participaram Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa Rita Pintor, entre outros. Mantinham contato com o Futurismo e o Cubismo, correntes vanguardistas e incorporaram atitudes que refletiam a intenção de minimizar as instituições e as formas de arte que estavam ligadas a uma cultura romântica e burguesa. As diferenças nos tons, a subversão da estrutura tradicional dos textos e imagens e a subversão da linguagem foram elementos que, de certa forma, contribuíram para a impressão radical da primeira geração do Modernismo. Durante esse período, outras revistas tiveram a sua representatividade no movimento vanguardista, dentre elas: *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925).

Durante esse período da vanguarda, Guimarães (1999) esclarece que o ideário da *Revista Orpheu* não causou a impactante impressão literária da qual almejava. Apenas com o começo da publicação da obra de Fernando Pessoa e a influência do grupo *Presença* é que a corrente modernista passa a ter o seu mérito reconhecido. Influenciada pela herança deixada pelo Orfismo, a *Revista Presença* (54 números, 1927-1940), fundada por José Régio, João Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca, proporcionou uma continuidade dos ideais do período anterior, divulgando uma literatura mais intimista, instaurando-se como

veículo de consagração do Modernismo português, ao sustentar a literatura viva contra a literatura livresca, de livre expressão do autor e contra o academismo, o espírito de imitação e a rotina.

A doutrina filosófica dos presencistas, na qual o conhecimento construtivo criador emerge de um espaço com alto grau de energia, em determinados tempos, somente essa autoconsciência coletiva, confusa e complexa foi capaz de concatenar relações positivistas e autônomas, onde são visualizados os espaços ordenados que passam a existir em um novo contexto.

O espaço e a paisagem nos textos poéticos regianos são bases fundamentais para expor um novo patamar literário e adquirir conhecimento gerador de ideias reveladoras da autoconsciência e do estado de espírito do eu poemático. Em “A Poesia da Presença”, a ideia de uma nova literatura é destacada por Adolfo Casais Monteiro, quando afirma:

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

O discurso de Régio pretendia afirmar-se na *Revista Presença*, ao demonstrar independência, inteligência e sua verdadeira fortaleza espiritual, período em que foi alvo de múltiplos ataques ao seu gênio individual presencista. Mostrava-se aberto a todas ideologias partidárias e deixava claro que na produção artística de um crítico ou de um pensador, atitudes ou tendências políticas, sociais, éticas e religiosas deveriam estar presentes. Quanto mais viva a obra de um homem, mais nela se reflete o sujeito por inteiro, segundo a literatura da *Presença*. A literatura presencista preconizava a evolução de princípios, a atualização de ideias estéticas, a recusa de doutrinas ultrapassadas e de velhas ficções poéticas em prol de uma arte que fosse livre. Régio explica que

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A

primeira condição dum obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos demais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo **excêntrico, estranho, extravagante, bizarro...** Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa.

Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas - mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário.

(RÉGIO, 1927, p. 1, grifo do autor).

Vale lembrar que os artistas modernistas portugueses buscavam sempre apresentar a ousadia e a revolução em suas produções, enfim esse movimento surgiu com a intenção de trazer uma reformulação total nas artes. Algumas das principais características presentes nas obras modernistas portuguesas foram: 1) Presença de linguagem usual; 2) Presença das transformações tecnológicas da época; 3) Questionamentos e reflexões sobre assuntos sociais polêmicos; 4) Oposição às normas e às regras; 5) Presença de originalidade e espírito crítico.

O Presencismo proclama e cultiva, portanto, os seguintes valores:

- a) O valor da “sinceridade vinda da região mais profunda, inocente e virgem”, do “ato gratuito inconsciente” (no que se identifica com um dos pressupostos do surrealismo europeu).
- b) O valor da “recriação individual do mundo”.
- c) O valor da “personalidade original”.

Lisboa (1978) explica que José Régio surge como figura tutelar desse movimento, quer na qualidade de poeta e ficcionista, quer no seu papel de crítico e doutrinador do Presencismo. Alcançou uma importância que envolve mais de sessenta anos e ainda hoje continua sendo estudado pelas gerações que pesquisam o fenômeno estético em Portugal. Defendeu a arte moderna, na qual se inseriu e fez oposição aos valores artísticos considerados maiores; para ele, a falta de personalidade artística impedia a realização de uma obra em que forma e conteúdo se harmonizassem numa síntese maior e superior. Seu argumento era que em todos os tempos os artistas utilizaram novas formas para exprimir e expor a sua sensibilidade.

O Modernismo em Portugal não foi, portanto, o resultado da soma das vanguardas sobre os seus possíveis denominadores comuns em relação aos termos estéticos, entretanto, foi fruto da forte tendência de valorizar o atual e o novo. O grande mérito dos escritores presencistas foi

divulgar as conquistas da primeira geração modernista, consolidando a nova visão estética em Portugal. O Presencismo vigorou até 1940, ano em que foi publicado o último número da *Revista Presença*, publicação que ficou consagrada como a revista literária de maior duração do país. Teve início, então, o chamado Neorrealismo, conhecido também como terceira geração modernista, movimento que foi fortemente influenciado pelo romance regionalista brasileiro.

O movimento presencista pretendeu livrar-se do cansaço das formas passadas, esgotadas e de uma descrença. Na seção seguinte, estudamos as teorias do texto poético, as noções de espaço e de paisagem na poesia.

2 TEORIAS DO TEXTO POÉTICO. O ESPAÇO/ PAISAGEM NA POESIA

E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante. (Jorge Luis Borges, *Esse Ofício do Verso*).

O crítico literário, poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), apresenta um importante estudo sobre poesia e poema, da criação poética e da história da poesia. Ao discutir essas questões, revela a necessidade de delimitar o que é, de fato, poema e poesia, pois, geralmente, são termos tomados como sinônimos. De acordo com o autor, a poesia pode estar numa paisagem, nas pessoas, em fatos cotidianos, a poesia pode estar em nosso dia a dia, em nossos momentos e vivências. Podemos nos deparar com o poético em acontecimentos simples, frutos do acaso, que nos surpreende:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. [...] o poema é um caracol onde ressoa a música, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. [...] o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana. (PAZ, 1982, p. 15).

Depreende-se que o poeta pode ser o fio condutor que transforma a poesia em elementos poéticos dispostos no poema, como uma paisagem, um acontecimento – belo ou não – o imaginável e, muitas vezes, o inimaginável. Portanto, a poesia revela-se no poema e, como obra literária, pertence à criação artística e sua linguagem é metafórica. Pode ser elaborada de acordo com regras métricas e rítmicas e possuir uma forma literária específica, como, por exemplo, o soneto, ou um poema escrito de forma livre de regras e normas. Paz (1982) explica que o poema não é uma forma literária em si, mas, o ponto de encontro entre o ser humano (poeta e até o leitor) e a poesia.

O autor ressalta ainda que, muitas vezes, a poesia é denominada a soma de todos os poemas de um determinado autor ou período. Essa ideia, segundo Paz (1982), não deve ser considerada, uma vez que cada poema é único e irreduzível e não se pode reduzir criação poética à poesia. O poema é um objeto único com uma técnica específica de cada poeta, a qual possui

um estilo característico, marcado tanto pelo individualismo de seu criador quanto pela sua época e estilo literário de seu tempo, as vivências sociais e históricas. Essas considerações ficam evidentes na leitura dos poemas de José Régio, o que nos leva a compreender que todo poema é palavra e história, é único. Exemplificam os versos do poema “Fantasia sobre um velho tema”, do Livro Primeiro, que marcam o seu individualismo e sua vivência:

Abri meus alçapões,
 E no último desvão
 O fechei a pão e água,
 Com grilhões,
 E uma corrente ...
 (... A ver
 Se poderei ser
 Como toda gente).
 (...)
 (RÉGIO, 1956, p. 41)

No fragmento acima, os verbos na primeira pessoa do discurso, “abri”; “fechei”; “poderei”, denotam o individualismo do poeta. No mesmo ato de abrir suas armadilhas, seus pensamentos e sua criatividade poética, representados pela expressão “...meus alçapões”, fechou-os em uma prisão: “Com grilhões, / E uma corrente...” e com o mínimo de sobrevivência – “a pão e água” – forte tentativa de ver a possibilidade de identificar-se com as pessoas comuns: “(... A ver / Se poderei ser / Como toda gente)”.

Para Nuno Júdice (1998), a poesia é uma reação ao mundo e se elabora na tensão e no drama existente entre o poeta e o mundo. Não é discurso de salvação ou de harmonia, mas de um processo verbal por meio do qual se enfrenta a crise da existência humana frente às certezas de sua destruição ou precariedade. O poeta é, de acordo com o estudioso, um mediador entre espaços, tempos e mundos do texto e do leitor, e a metáfora é o princípio ordenador, ao reunir as oposições ou diferenças. É o que estabelece o mecanismo cognitivo que permite a transformação do leitor frente à escrita produzida pelo artista, na medida em que o faz conhecer ou reconhecer mundos que estão adormecidos. Júdice ressalta que:

A poesia nasce de um raciocínio. Não é, normalmente, um raciocínio lógico, comum, nem tem um fundamento explícito, visível. O pensamento do poema é algo de escondido, de oculto, que implica um esforço para ser encontrado. O que caracteriza a razão do poema, porém, é que ela se impõe por si só. A afirmação poética não precisa, ao contrário da científica, filosófica, etc., de uma explicação. Impõe-se porque a demonstração está implícita do que é dito. (JÚDICE, 1998, p. 16).

Justificando a citação de Júdice (1998, p. 16) “[...] a razão do poema impõem-se a si só. A afirmação poética não precisa, ao contrário da científica, filosófica, etc., de uma explicação”, o poema não trata de um “raciocínio lógico comum” e não possui um alicerce concreto. Como exemplo, apresentamos um fragmento do poema “Elegia Bufa”, do Livro Primeiro:

... Acuso!
 Ai vida sem alegria,
 Sem desespero nem nada! ...
 A gente deita-se..., é noite;
 Levanta-se a gente ..., é dia;
 E a mesma porta fechada
 Do lado de cada estrada,
 De cada lado de cada!,
 Finge de guia.
 (RÉGIO, 1956, p. 31)

Os versos de José Régio iniciam acusando a rotina vivida pela maioria das pessoas (“...Acuso!”), uma vida sem maiores alegrias e sem desespero, restando a rotina desgastante: “A gente deita-se..., é noite; / Levanta-se a gente ..., é dia”, que atinge o nada e o que sobra é uma “porta fechada” para os sonhos, as realizações e a felicidade. No decorrer dos anos, a vida se assemelha a uma estrada percorrida, e de cada lado dela perde-se a direção e o rumo, restando apenas uma ilusão, um fingimento. Todo pensamento do sentido é poesia e toda poesia é pensamento, conforme postula Heidegger (2003). Tratar a linguagem como tema central na poesia faz com que o poeta adentre no domínio do filosófico, uma vez que a linguagem é a morada do ser e é também aquela que está entre o que pensamos e a realidade:

Todo dizer vigoroso remonta a esse mútuo pertencer de dizer e ser, de palavra e coisa. Ambos, poesia e pensamento, são uma extraordinária saga do dizer, quando se responsabilizam pelo mistério da palavra enquanto o que há de mais digno a se pensar, permanecendo assim articulados na sua afinidade. (HEIDEGGER, 2003, p. 189).

Para o filósofo, na verdade, o interesse não é o de concluir pensamentos como pode ser o objetivo de um filósofo, mas ter o poder de dominar a linguagem e tornar-se seu co-criador e guardião. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1977), em sua obra *O ser e o tempo da poesia*, esclarece que a linguagem da poesia é singular ou peculiar, difere-se da comunicação do cotidiano, que é a não poesia. A palavra poética recebe efeitos mágicos e isso acontece devido ao convívio estreito com o modo singular, pré-categorial de ser e as situações e imagens unitárias são os sujeitos do poema. Para o crítico, na poesia, o singular é o concreto, aquilo que vem da experiência unido a ritmos e sentimentos, com conotações sociais e históricas, é o momento

pleno da vida. Para o crítico, a relação entre poesia e o “mundo-da-vida” ocorre mediante a imagem e o dizer coisas imperfeitas. Para ele, entre o poeta e o campo da experiência há não só a mediação imagística, bem como outras mediações de discurso, o tempo, o modo, a pessoa e o aspecto. O papel dessas mediações é mostrar, por exemplo, que a imagem é recortada da experiência humana e o poeta pode criá-la no interior da frase, em uma sequência de códigos articulados, ao relacioná-la com o tempo, a ação e a causa.

A forma do poema (nomes, figuras, recorrências sonoras) pode ser um remanescente esquema corporal antiquíssimo, que já exerceu uma função coesiva nas comunidades arcaicas e hoje se reproduz como função análoga no produto poético individual. A voz e o gesto da comunidade impetravam as forças divinas da natureza. Na poesia, o movimento da comunidade sobrevive na dinâmica da analogia entre os seres, a metáfora, ou de contiguidade, a metonímia. Bosi (1977) destaca a linguagem poética como “singular”, entre o poeta e o campo da experiência existe não só a mediação linguística como também as várias mediações do discurso, o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto e que o tempo a que remete o discurso é social em um plano histórico maior, isto é, determinado por valores de família, de classe e do *status*, sobretudo de educação literária e de gosto.

O tempo histórico é sempre plural, pois segundo o crítico, são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na vida de conotações de seu discurso. O poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões. Cabe ao analista e ao historiador da literatura colher a significação da obra. Em seu artigo “Leitura de poesia” (2010), Alfredo Bosi explica que a poesia dá existência (faz aparecer) ao humano oculto no mundo:

A poesia seria hoje particularmente bem-vinda porque o mundo onde ela precisa substituir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda sorte. Muito se fala sobre o nada. Então vem o poeta e divisa na massa amorfa que passa pela rua uma figura humana, mulher, homem, velho, jovem, criança; em um relance, o que era sombra errante vira gente. O que era opaco transparece varado pela luz da percepção amorosa ou perplexa, mas sempre atenta. Aquele vulto que parecia vazio de sentido começa a ter voz, até mais de uma voz, vozes. Irrompe o fenômeno da ex-pressão. Quem tem ouvidos, ouça! (BOSI, 2010, p. 260).

Em entrevista a Rinaldo Gama, em 2003, o crítico assevera como uma das principais características da poesia uma forma mais densa e mais intensa da expressão verbal, profundamente ligada às experiências mais íntimas e mais significativas do ser humano,

expressão de sua subjetividade mais radical. Além dessa característica existencial e fundamental, a poesia tem também o papel de contradizer a generalidade abusiva das ideologias, em especial das ideologias dominantes.

[...] há no sistema capitalista um uso constante, ideológico, da palavra, que procura convencer o usuário a transformar em mercadoria e a consumir toda mercadoria como bem supremo. Ora, nesse contexto particular, que nós estamos vivendo, que é uma sociedade de consumo, em que tudo passa a ter valor venal, a palavra lírica soa como uma mensagem estranha porque ela se subtrai a esse império da ideologia, nos remete a certos traços humanos, universais, a certos sentimentos comuns, à humanidade, como a angústia em face da morte, a indignação em face da opressão enfim, a palavra lírica está em tensão com a ideologia dominante. Nesse sentido, a poesia tende a amarrar duas vertentes; a vertente da poesia como expressão (o caráter expressivo, existencial da linguagem) e a vertente dialética, que procura mostrar como a poesia traz uma voz original, muitas vezes estranha, mas de todo modo resistente à ideologia dominante. (BOSI, 2003, p. 84).

Concordamos com o autor que a “palavra lírica soa como uma mensagem estranha”, por ser contrária à ideologia dominante (o sistema capitalista), porque a linguagem poética traz à tona sentimentos universais como a angústia perante a morte e pode conduzir o leitor a sentimentos comuns à humanidade, como alegria, tristeza, dor e amor. Ele explica que a poesia reporta a duas vertentes: a expressão (o caráter existencial da linguagem) e a vertente dialética que apresenta nos versos uma voz original e muitas vezes estranha, porém resistente à ideologia dominante. Como exemplo, citamos versos do poema “Queixas do poeta contra este mundo”, do Livro Segundo:

Talvez, porém, que este mundo
Fingisse, quase, ser meu,
Talvez ..., nuns dias de férias
Que o Alto me concedeu, se eu puder passear nele,
Sem tutor e sem lebréu²,
Pastando as ervas da terra,
Bebendo os astros do céu...
(RÉGIO, 1956, p. 68)

Os versos regionais acima apresentam, de acordo com Bosi (2003), as duas vertentes da poesia: o caráter existencial da linguagem, que está presente no vocabulário do texto e a voz original do poeta na construção dos versos. Inicia o poema com o advérbio “Talvez”, repetindo-o no início do terceiro verso, “Talvez... nuns dias de férias”, significando uma possibilidade ou

² Lebréu refere-se ao cão treinado para caçar lebres, lebré, lebrél.

dúvida. Em seguida, há uma restrição, ao registrar a conjunção adversativa “porém”: “(...) que este mundo/ Fingisse, quase, ser meu”. Nos versos seguintes, o sujeito lírico deseja passear pelo mundo livremente, sem protetor, nessas férias concedidas pelo “Alto”, semelhante aos animais livres, conhecendo o mundo, “Pastando as ervas da terra” e, finalmente, à noite, contemplando astros e estrelas do céu. Esses versos representam a voz original e estranha do poeta, todavia, resistente à ideologia predominante: férias concedidas e gozar a liberdade incondicional, sentimentos comuns à humanidade.

O poeta é aquele que nomeia e se assemelha ao que releva o conhecimento através de sua nomeação, justamente pela relação que se estabelece com o ato mítico e divino que cria, por meio da mesma perspectiva, o poder do verbo. Para Platão (2001), o poeta deveria ser expulso da república, assim como qualquer outro artista que produzisse uma arte mimética. Esses artistas não imitavam a realidade, mas representavam algum fato ou objeto pertencente ao mundo (primeiro afastamento) e sob seu próprio ponto de vista (segundo afastamento). Sendo assim, “o poeta não estava imitando a realidade e sim sua impressão dela, daí ser um mentiroso” (PLATÃO, 2001, p. 454-456). A poesia escrita em louvor aos deuses ou heróis poderia continuar sendo produzida, “[...] ser agradável para quem lê ou escuta, poderiam até voltar para a cidade se se apresentassem boas razões para isso, esclarecendo qual seria sua utilidade” (PLATÃO, 2001, p. 473).

No ano de 1730, o filósofo Giambattista Vico já trazia a ideia de que a linguagem poética seria primitiva e que os poetas passaram do primitivo ao racional, estando ambas as formas, intimamente ligadas. Para ele, o ser humano concebe a linguagem poética como um fato natural e as imagens não como desvios da linguagem, conforme os retóricos. O autor acreditava que, ao conferir o sentido e a paixão às coisas insensatas, a poesia cumpria o seu mais alto ofício: “[...] a propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entreteendo-se, falar-lhe como se elas fossem pessoas vivas. Esta dignidade filológico-filosófica prova-nos que os homens do mundo nascente (“fanciullo”) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas” (VICO, 1979, p. 41-42). A palavra italiana “fanciullo” refere-se aos meninos na puberdade, entre 09 e 13 anos de idade.

O crítico ainda ressalta que os poetas são os primeiros responsáveis pela nomeação das coisas, “[...] a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque”. (VICO, 1979, p. 90). Os versos do poema “Sarça Ardente”, do Último Livro, exemplificam as ideias anteriormente: “Na voz do mar só me ouço a mim, que choro; / Nos lamentos do vento, a mim me escuto; / Sei ver o luto e a dor ..., mas que deploro / Na alheia dor, senão meu próprio luto?” (RÉGIO, 1956, p. 200). A natureza está

personificada, identificando-se com o estado de espírito e os sentimentos depressivos do sujeito lírico, a voz (o som) do mar assemelha-se ao seu choro; o barulho do vento soam como lamentos ouvidos por ele. Do mesmo modo, as palavras “luto” e “dor” também denotam tristeza e desânimo.

Mário Faustino, em seu livro *Poesia-Experiência* (1977, p. 62), a diferença entre o texto poético e o texto prosaico se destaca com evidência no quesito “qualificativo” entre esses gêneros textuais. Enfatiza o prosaico, sem nenhuma distinção pejorativa comparada ao poético: “o arranjo de palavras em padrões (cuja forma gráfica, e cujo o ritmo, mais ou menos irregulares [...]), que analisam, descrevem, ilustram, glosam, narram ou comentam o objeto, é prosaico o discurso sobre o objeto (ser, coisa ou ideia)”. O poético, todavia, é “o arranjo de palavras padrões [...] que sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto; é poético o canto, a celebração, a encantação, a nomeação do objeto”. O autor ainda destaca a linguagem poética, que é “antes de tudo criação, ou recriação, enquanto que a linguagem prosaica mais me parece linguagem de comunicação” (FAUSTINO, 1977, p. 64-65).

As citações e ideias descritas significam que um dos principais objetivos da linguagem poética é a “criação” ou a “recriação” de um objeto, enquanto que o objetivo final do texto em prosa é comunicar com clareza ideias e uma visão de mundo. Outro aspecto bastante relevante destacado por Faustino é a perspectiva equivocada de alguns críticos, ao procurarem uma espécie de pureza nesses gêneros textuais, pois, segundo ele, não existe uma obra literária “puramente poética” ou “puramente prosaica”, ressaltando que

[...] ser a criação do objeto (acompanhada de sua doação aos demais homens, sob forma de palavras que compõem uma coisa só com o objeto por elas nomeado), a principal finalidade da linguagem poética; ao contrário da prosaica, que serve para comunicar ao leitor ou ouvinte uma visão, um comentário, uma narração, uma descrição do objeto, em palavras que não se apresentam identificadas, confundidas com esse mesmo objeto. Donde, por outro lado, se conclui também ser o objeto o que realmente importa, tanto à linguagem poética quanto à prosaica. (FAUSTINO, 1977, p. 67).

O filósofo e escritor francês Paul Valéry (1999), por sua vez, define poesia estabelecendo a relação entre o pensamento racional e o medido: “Poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada aquelas coisas ou aquela coisa que os gostos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir”. (VALÉRY, 1999, p. 204). Segundo ele, uma das características que se destaca na poesia refere-se à sua estreita relação com a música. Para o poeta, “o valor de um poema reside na

indissolubilidade do som e do sentido” (VALÉRY, 1999, p. 206). Para se obter o efeito máximo, o poeta utiliza as mesmas palavras de todos os dias e para que o poema surja, ele deverá ter cuidado na escolha denominada de “limpeza da situação verbal”, portanto, “Poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem e a que chamaremos de Poética” (VALÉRY, 1999, p. 61-62). Essa ideia se concretiza quando o poeta se encontra em “estado poético”, ou seja, quando palavras comuns ganham novos significados e solicitam a associação com outras, tornando-se palavras musicalizadas. Essa constatação de Valéry nos leva a refletir sobre o sentido original e mitológico dos versos que, sob o signo de Orfeu, revelam a irmandade entre as duas artes, a música e a poesia. Esses termos tornam exemplares as palavras de Dante Alighieri (1265-1321), “Poesia é ficção retórica posta em música”, assim como a ideia de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta britânico, “A poesia chamaremos pensamento musical”.

Segundo Paz (1972), o linguista Ferdinand de Saussure (1857-1013) esclarece que “a linguagem é pensamento-som”, significando que a linguagem é revelada por meio da junção desses dois elementos e no poema, essa relação torna-se evidente. É impossível negar a intenção rítmico-sonora imitativa da poesia com suas expressões mais características por meio das aliterações, assonâncias, onomatopeias, paronomásias, rimas, repetições de fonemas e metrificações. Octavio Paz explica que o ritmo é o que distingue o verso da prosa.

O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta. Sem ritmo não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto é inessencial para a prosa. (PAZ, 1972, p. 11-12).

Para Roland Barthes (1973), a poesia contemporânea é um sistema semiológico regressivo, pois tenta reencontrar uma infrassinificação, um estado pré-semiológico da linguagem. Para ele, a poesia moderna se resume a um viés de pura, hermética ou a determinadas expressões vanguardistas, quando, na verdade, mostra-se um fenômeno muito mais amplo e ambivalente. De qualquer forma, mesmo se tratando de uma vertente privilegiada, em sua opinião, a poesia moderna, apesar de enraizada no corpo, funciona semelhante ao cenário de uma terra devastada e não guarda mais nenhuma relação nem entre si e nem com o leitor. Barthes (1973) transmite a responsabilidade desse cenário à própria poesia moderna, em

vez de entendê-la como índice de questões históricas mais amplas. Destaca, também, o estilo (o corpo) e a ênfase da poesia moderna sobre o estilo correspondente de uma forma de engajamento (do corpo) diante da História.

Eduardo Lourenço (1987), crítico português, salienta a importância da poesia na concepção e na percepção do mundo. Para ele, ou habitamos o mundo poeticamente ou não o habitamos. A poesia e a linguagem poética nos levam a uma viagem à origem das coisas e procura dizê-la na sua forma original, na sua essência, como a única maneira autêntica de contatar uma realidade profunda. Porém, ao afirmar que a poesia é a única forma autêntica de estabelecer contato com a realidade profunda, não é intenção garantir que a poesia apreende definitiva e completamente o real. A realidade pode ser considerada absoluta apenas na medida em que “representa de cada vez o ponto de máxima condensação da linguagem humana”. Ela é, segundo Lourenço, “[...] ao mesmo tempo proximidade e distância, é o lar do homem e muitas vezes o paraíso artificial, ela é ocasião de ascensão e queda, na medida da nossa irrealidade e promoção da nossa realidade. A poesia é, pois, a mediadora entre a imaginação e o mundo”. (LOURENÇO, 1987, p. 38).

Para Antonio Candido (2006), a poesia das sociedades primitivas permite uma avaliação sobre a importância da experiência cotidiana como fonte de inspiração, sobretudo com referência às atividades e objetos impregnados de valor por um grupo. Segundo o crítico:

A medida que fala deles, o poeta assegura a sua posição de intérprete, num sentido que a nós poderia frequentemente parecer anestético. A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo (CANDIDO, 2006, p. 40).

Candido (2006) explica que a poesia do primitivo exhibe, com certo efeito, o critério do gosto. Esse critério é mostrado como discernimento e certas qualidades não utilitárias da obra, porém, são percebidas devido a uma exigência de gratuidade estética, não oferecendo a chave para interpretar toda e qualquer literatura. Em manifestações primitivas, o lucro fica, antecipadamente, analisado como uma satisfação emocional de necessidades dos grupos, e como reforço, explicação ou substitutivo de ações reais, cujo significado é dessa forma esclarecido. Trata-se da passagem da realidade à ilusão, segundo Christopher Caudwell (poeta e escritor marxista):

O poema ajusta o coração a um novo intuito, sem mudar os desejos eternos do coração humano. Ele faz isto projetando o homem num mundo de fantasia,

que é superior à sua realidade presente, ainda não compreendida, e cuja compreensão requer a própria poesia, que a antecipa de maneira fantasiosa. Aqui podem ocorrer vários erros, pois o poema sugere alguma coisa cujo próprio tratamento poético é justificado pelo fato de não podermos tocá-la, cheirá-la ou prová-la. Mas só por meio dessa ilusão pode ser trazida à existência uma realidade que de outra maneira não existiria. (CAUDWELL, 1987 apud CANDIDO, 2006, p. 64).

Candido (2006) registra que a criação literária está extremamente ligada às necessidades de representação do mundo, muitas vezes, anunciando uma prática socialmente condicionada, entre essas práticas está a produção artística. Segundo o crítico, tal fato só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, o que nos permite ter acesso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado. Esse aspecto de derivação e retorno em face da realidade, segundo ele, investiga o significado que a obra adquire como elaboração estética de um problema fundamental, e torna-se para nós bastante prosaico.

Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso* (2000), enfatiza a essência da vida, o viver a arte. A poesia pode surgir, brotar a qualquer momento, segundo ele, o leitor é a ferramenta fundamental para dar vida à poesia, que pode ser assim definida:

Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo muito mais importante – algo que pode nos encorajar a seguir adiante e não somente treinar a mão escrevendo poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito (BORGES, 2000, p. 26).

Borges (2000) também destaca em seu texto a importância da metáfora no estudo da poesia. As combinações metafóricas são infundáveis, muitos poetas fazem uso de metáforas já repetidas por muitos anos, explica o autor e poeta que essa repetição no qual a amplitude da língua se limita, talvez, quando a linguagem poética é estudada. Ressalta que a metáfora ocorre sempre para a percepção do leitor como ela se apresenta, ou seja, uma metáfora, muitas vezes utilizadas é um limite não linguístico, mas estilístico, em que o poeta é escravo de seu próprio estilo e não tem para onde ir.

O mesmo relata Cortázar (2013, p. 86): “a tendência metafórica é um lugar comum no homem, o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz” (CORTÁZAR, 2013, p. 86-88), para ele, a poesia é imagética: “Toda a poesia é fundamentalmente imagem”.

As considerações teóricas apresentadas pelos teóricos estudados são fundamentais para a leitura analítica e crítica do *corpus* selecionado. No item seguinte, apresentamos conceitos teóricos sobre a imagem na poesia.

2.1 A IMAGEM NA POESIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Emil Staiger, na obra *Conceitos Fundamentais de Poética* (1993), explica que a imagem e o som são considerados uma só ocorrência na poesia desde sua origem, considerando que a união do som e da imagem não pode ser dissolvida. Segundo o autor, dessa forma, não é interessante a análise sonora de um poema quando esta se encontra desvinculada da temática que o texto propõe. Nessa perspectiva, a união indissolúvel entre imagem, som e sentido gera a qualidade artística da poesia lírica. Quanto mais lírico for o texto, mais intrinsecamente estarão ligados esses aspectos, tornando-se mais difícil observá-los, separadamente. Essa concatenação causadora do sentido do poema é muito bem delineada e extremamente sensível, no que diz respeito à poesia lírica.

Para Staiger (1993), a linguagem da poesia nem sempre preza pela clareza ou por uma comunicação que seja feita de forma direta. Na verdade, ela envolve esquemas e elementos que estão além da linguagem cotidiana e nem sempre se preocupa com a lógica e a coerência de uma comunicação comum, mas, sim, com a tendência de significações através de elementos múltiplos, ainda que isso signifique esconder o sentido para ampliá-lo:

Em outras palavras: para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem ‘corpo’, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. Quando essas visões parecem mais fixas, como em muitas poesias de Gottfried Keller, sentimo-nos já muito afastados do círculo fechado do lírico. Na canção de Goethe ‘À Lua’, misturam-se espacial e temporalmente fatos próximos e longínquos, como também em ‘Im Fríihling’ (‘Na Primavera’) de Mōrike e ‘Durchwachte Nacht’ (‘Noite de Vigília’) de Droste. Chamamos a isso saltos da imaginação, como tendemos a falar em relação à linguagem de saltos gramaticais. Mas tais movimentos são saltos apenas para a intenção e para o espírito pensante. A alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes

estão imersas no clima ou na ‘disposição anímica’ lírica. (STAIGER, 1977, p. 21).

Na citação acima, o autor destaca a importância que a imagem possui nos textos literários. Considera que as visões aparecem e rescindem em uma relação despreocupada com o espaço e o tempo, dessa forma, a unidade do poema combina com a unidade da alma do ser humano, uma vez que nelas, interativamente, tudo funciona e se acomoda.

O crítico Otávio Paz, em sua obra *Signos em Rotação* (2009), explica que a palavra imagem possui uma diversidade de conceitos. A princípio, define a imagem na poesia e suas formas de construção, considerando que para ele a imagem pode ser uma forma verbal, uma frase ou um conjunto de frases que, unidos nos versos, compõe um poema. Na sequência, ressalta que cada imagem ou um composto de imagens pode conter inúmeros e distintos significados, aproximando as realidades que se opõem e as que ficam distantes entre si, ao confirmar que a poesia possui uma linguagem capaz de transcender o sentido de isto e aquilo, de dizer o indizível, de modo que não se separa o seu raciocínio das imagens que emanam das palavras do texto. No fragmento do poema “O Papão”, Régio evidencia essa ideia:

Atrás da porta, erecto e rígido, presente,
Ele espera-me. E por isso me atrapalho,
 E vou pisar, exatamente,
 A sombra de *Ele* no soalho!

” Senhor Papão”!
 (Guaguejo eu)
 “Deixe-me ir dar minha lição!
 “Sou professor no liceu...”

Mas seu hálito
 Marcou-me, frio como o tacto duma espada.
 E eu saio pálido,
 Com a garganta fechada.
 (RÉGIO, 1956, p. 93)

As imagens que decorrem do fragmento acima corroboram as explicações de Emil Staiger e Octavio Paz. A imagem do “Papão” ou do Bicho Papão, segundo a lenda, provoca o medo. A figura do Papão é usada pelos pais para assustar as crianças que acreditam que o bicho-papão virá buscá-las, se forem malcriadas e desobedientes. O nome “papão”, de acordo com a lenda, foi dado porque “ele come, ele papa as criancinhas”. Nos versos regianos, o Papão espera o eu-lírico no interior do seu quarto, atrás da porta, causando-lhe medo e calafrios: “Atrás da porta (...) *Ele* espera-me” (...). O Papão, nos versos, é “erecto e rígido, presente” (...) Mas seu

hálito / Marcou-me, frio como o tacto duma espada”, despertando no leitor a imagem de um ser que não possui características humanas. O medo se configura, na medida em que o sujeito lírico deseja sair e livrar-se dele: (Guaguejo eu) / “Deixe-me ir dar minha lição! (...) E eu saio pálido, / Com a garganta fechada”.

Paz (2009) registra um exemplo claro sobre sua teoria acerca das imagens, esclarecendo que a poesia permite ao poeta afirmar que “pedras são plumas”, sem que os elementos “pedra” e “pluma” percam seu caráter concreto e singular. Dessa forma, a imagem criada não faz com que as pedras deixem de ter suas características próprias, nem que as plumas deixem de ser leves e delicadas. Sendo assim, o resultado da imagem quando construída desafia o princípio de contradição ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade.

A poesia é ponto de encontro onde nomes e coisas se fundem, um reino onde nomear é ser. Para o estudioso, devemos retornar à linguagem para compreender e enxergar como a imagem, por natureza, pode dizer o que a linguagem parece incapaz de expressar:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras [...]. Neste caso, o poeta faz algo 40 mais do que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal [...] Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. (PAZ, 2009, p. 45).

Comprendemos que o poeta, ao construir imagens, mostra-nos o mundo e quem nele vive e as imagens poéticas revelam o que somos. E além desse poder de revelação do ser, a imagem poética tem o domínio de produzir uma realidade plural. Paz defende, ainda, que um poema não tem mais sentido que as suas imagens, portanto, sentido e imagem são a mesma coisa, constroem a significação do texto poético.

A palavra e a imagem pertencem ao campo da pluralidade e estão centradas na função poética da linguagem e na metáfora, toda imagem aproxima realidades opostas. Considerando o processo dialético, pedras e plumas, por exemplo, as palavras desaparecem em favor de um

terceiro significado que já não é nem pedra e nem plumas, mas outra coisa. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser, explica-nos Paz (2009).

O crítico também ressalta que a expressão poética remete o leitor à imagem. O poeta não descreve uma realidade, mas coloca-a diante dos leitores e o poema, por sua vez, sugere recordações. Paz (2009, p. 48) explica que “A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: um extremo de ser e em ser até o extremo”. Dessa forma, ele completa as suas conjecturas ressaltando que a poesia coloca o homem e sua própria imagem para fora dele e o faz regressar ao seu original.

O vocábulo imagem origina-se da expressão latina *imago*, que significa figura, sombra, imitação. No livro “*Uma Introdução à Análise da Imagem*”, Martine Joly (2010) explica que a imagem nem sempre remete ao visível. O seu entendimento depende de quem a produz e de quem a reconhece. Por isso, tentar obter uma resposta objetiva, direta e definitiva para definir imagem talvez não seja possível, segunda a autora. A essência da imagem está em sua subjetividade, nas suas entrelinhas, na maneira como cada indivíduo a constrói social, cultural e cotidianamente, em consonância com seu repertório visual, definições, suposições, sensações, criatividade, imaginação, imaginário, sensibilidade e capacidade de interpretar:

O termo imagem é tão utilizado, como todos os tipos de significados sem ligação aparentemente, que parece muito difícil apresentar uma definição simples e que abarque todas as maneiras de a empregar. De fato, numa primeira abordagem, o que haverá de comum entre um desenho de uma criança, um filme, uma pintura rupestre ou impressionista, graffiti, cartazes, uma imagem mental, uma imagem de marca, falar por imagens e por aí a fora? O mais notável é que, apesar da diversidade dos significados desta palavra, compreendemo-la. Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (JOLY, 2010 p. 13).

Existem na obra outros aspectos pertinentes às utilizações do termo imagem, abordados de maneira resumida pela autora, que reforçam as várias possibilidades de emprego e de “como nossa compreensão dela [a imagem] é, de imediato, condicionada por toda uma aura de significações, mais ou menos explícitas, vinculadas ao termo” (JOLY, 2010, p. 14). A imagem é um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas, contudo, apesar de ser universal, será sempre singularizada. A pesquisadora ainda reitera que a imagem não se constitui apenas de signos icônicos ou figurativos, mas apresenta diferentes “materiais” para construir uma mensagem visual. Na

descrição existe o estado de uma mensagem “literal”, denotada, porém há outro grau de interpretação existente, que remete a um conjunto de signos, a outros universos, existe uma mensagem simbólica, ou conotada, vinculada e compartilhada entre quem escreve e o leitor.

Para Knauss (2006), a imagem é capaz de atingir várias camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. O professor e historiador propõe que a “imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita” (KNAUSS, 2006 p. 99). Ela pode possuir diversos significados, porém, para que possamos compreender seus processos de produção de sentidos, os significados não devem ser “tomados como dados, mas como construção cultural” (KNAUSS, 2006, p. 99).

Jacques Aumont, em sua obra “*Imagem*” (2012), assevera que é importante ter clara a percepção da imagem e do espaço, uma vez que ela explica a relação do corpo e do deslocamento com a visão em si, ressaltando que as emoções e os desejos do espectador, em grande parte, vêm de uma análise imagética. O autor explica que “o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem.” (AUMONT, 2012, p. 116). Sobre a percepção das imagens, chama a atenção para a sua dupla realidade, numa imagem visual plana como uma pintura ou uma fotografia, percebe-se um arranjo espacial semelhante ao que seria visto em uma cena real. Este ato é um processo simultâneo de percepção como um fragmento da superfície plana e como um fragmento do espaço real. Esse duplo fenômeno é classificado de psicológico, uma vez que a dupla realidade e aprendizagem desenvolvem-se com a idade e a experiência. O princípio da maior probabilidade é algo que se destaca no imaginário das imagens, considerando que o cérebro, diante de configurações ambíguas, escolhe aquilo que é mais provável. Tal procedimento, de acordo com Aumont (2012), ocorre também na visão real e não há imagem sem a sua percepção, ou seja, ela depende do leitor que a compreende e lhe dê um sentido cultural quase imediato. O processo em si de percepção através de uma imagem, sempre foi universal e inerente à espécie humana.

Para o crítico francês, toda imagem tem uma dimensão simbólica tão importante que é capaz de significar algo para seu observador pela sua relação com a linguagem verbal. Nesse sentido, a imagem deve ser lida e traduzida por quem a observa, formulando análise e percepção diferenciadas dela mesma para vários observadores. Podem ser parecidas ou não, dependendo da carga cultural que as pessoas envolvidas têm diante de tais análises. O prazer da imagem não é separado de um suposto prazer do criador dessa imagem, sendo assim, autor e receptor

dialogam a respeito do conteúdo da obra e uma obra realmente transmite sua beleza, quando proporciona prazer ao seu autor e ao seu leitor.

Maurice Blanchot (2011), em *O espaço literário*, explica que a imagem nos fala e é justamente essa fala que encontra sua condição através da intimidade que nos conduz rumo ao externo. A arte, seja ela literatura, poesia, pintura ou música, nos possibilita, frequentemente, à margem daquilo que é real, encontrarmos a intimidade transparente do irreal transformado em imagens. De acordo com o autor, é importante entendermos a ideia comum que se faz sobre a imagem. Geralmente, ela vem depois do objeto, é a sua continuação: primeiro visualizamos o objeto e, em seguida, o imaginamos. Dessa forma, o “depois” supõe de certo modo que o objeto se distancie para que, na sequência, recupere-se na forma de uma imagem. Sendo assim, esse afastamento não é uma simples mudança de lugar como se o objeto continuasse o mesmo e não estivesse mais presente.

Blanchot (2011) reconhece a forma comum de entender a imagem como uma continuidade em que podemos trazê-la de um certo objeto e fazê-la servir naquele momento, porque invertemos a relação que lhe é própria. Nesse caso, a imagem pretende refletir o objeto, como na arte clássica que propõe transformar corpos reais em imagens perfeitas, cuja intenção era aproximar o máximo possível a figura do quadro do corpo real. Em vários momentos, ressalta o ensaísta que a finalidade era alcançá-la mais real e perfeita do que o próprio corpo. Isso não significa que o mundo das imagens possa substituir o mundo das coisas, ou que o caráter objetivo de algo, tal como é, desapareça no que se faz dela, pois o que acontece é que a imagem se entrelaça entre as coisas como elas são e seu carácter objetivo é reconhecido:

Aqui se fala em nome da imagem, ‘ora’ fala ainda do mundo, ‘ora’ nos introduz no meio indeterminado da fascinação, ‘ora’ nos dá poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, nos retendo assim em um horizonte rico de sentido, ora nos arrasta lá para onde as coisas estão presentes, mas em suas imagens, e lá a imagem é o momento da passividade, não tem nenhum valor, nem de significado, nem afetivo, é a paixão da indiferença. (BLANCHOT, 2011, p. 288).

Podemos distinguir numa certa medida, ao dizermos “ora isto, ora aquilo”, a ambiguidade que existe em um e no outro. O sentido não é fixo, porém tudo parece ter infinitamente sentido. Ainda assim, esse infinito de sentido não tem necessidade de ser desenvolvido, é imediato, imediatamente vazio, aberto e exterior. Desta forma, Blanchot entende haver duas versões do imaginário, porém não são versões que se opõem. Na primeira, tal como a da arte clássica, a imagem é posterior ao objeto que sobreviveria na forma de sua

figura e/ou semelhança. Na segunda, ela é realizada através de uma experiência da ausência enquanto ausência, aberta ao indefinido, ao desconhecido, ao que é externo e está fora, ou seja, o espaço em que a imagem se torna realidade da ficção.

Bosi (1977), ao abordar a questão da imagem na poesia, aponta, primeiro, as imagens de pessoas, coisas, gestos e atitudes, não importando se elas são reais ou não, historicamente, porque estarão sempre vigentes na fantasia do poeta. Embora possam parecer de início, essas imagens não são soltas nem avulsas. É por meio delas que decorre o sentimento que é tanto do poeta quanto dos leitores, sentimento irônico da memória, que pode ser dotado de horror, melancolia, nostalgia, enternecimento e até mesmo de algo ingênuo e, ao mesmo tempo, piedoso. As imagens da poesia podem, ainda, restaurar coisas perdidas, como objetos antigos: “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo”. (BOSI, 1977, p. 13).

Após esse destaque das imagens na poesia, o autor destaca que o poeta é responsável por traduzir em imagens determinados momentos de sua existência ou até mesmo de uma possível existência que ele gostaria de viver ou aquilo que poderia ter sido:

Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo. O desenho inscrito o faz com o instrumento da mão; e o fato de ser, na criança e no selvagem, um esquema, pura linha, abstração, não significa menor poder sobre o objeto; antes, é sinal de uma força capaz de atingir a estrutura que sustem a coisa, e bastar-se com ela. (BOSI, 1977, p. 13).

Podemos concluir que a imagem como sensação visual pode ser retida, porém, na sequência pode ser libertada pela lembrança ou pelo sonho. Portanto, a experiência visual capta não somente a aparência que temos das coisas, mas, principalmente, as relações que delas advêm. No próximo item, abordamos o papel da paisagem como reveladora do estado de espírito ou os sentimentos do poeta.

2.2 O ESPAÇO/PAISAGEM COMO PRODUTORES DE SENTIDO E REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO

O conceito de paisagem é um tema clássico dos estudos literários, retomado por importantes autores atuais como Michel Collot, Anne Coquelin, na França e Ida Maria Ferreira Alves, no Brasil, tema também abordado na Geografia Cultural.

Como outros conceitos no âmbito dos estudos espaciais, este é visto de formas variadas, por diferentes estudiosos (literatos, geógrafos, historiadores, arquitetos, pintores). Entretanto, para Borges Filho (2007), muitos desses pesquisadores/estudiosos conservam um traço comum na definição inicial de paisagem que é uma questão do olhar. Uma primeira definição de paisagem é aquela que diz ser uma extensão do espaço que se coloca ao olhar. Em princípio, temos duas categorias de paisagens: a natural, que sofreu pouca ou quase nenhuma influência do homem e a cultural, que possui uma enorme influência dos estudos humanísticos. Assim, como o ambiente, o conceito de paisagem está ligado à ideia do olhar, portanto, à ideia de subjetividade.

Segundo Borges Filho, (2007), os espaços básicos de um texto literário são natureza e cenário. Porém, existem algumas implicações desses espaços que se transformam em ambiente, paisagem ou território. O cenário ou a natureza são classificados como paisagem quando apresentam três características básicas: extensão, vivência e fruição, as quais estão ligadas ao olhar do poeta, do narrador ou da personagem. Quando há uma grande extensão de espaço, temos a presença da paisagem.

Michel Collot pesquisador e estudioso da poesia moderna e da paisagem, ressalta em sua obra *Poética e filosofia da paisagem* (2013), que a paisagem se constitui no aspecto visível e perceptível do espaço, porém:

[...] a ‘paisagem’ de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ele não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58).

Tal reflexão baseia-se em torno daquilo que se denomina “pensamento-paisagem”, presente no capítulo primeiro da obra do pesquisador. Nele podemos ter por base a interação entre sujeito e território, visto que “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p. 17).

Dessa forma, a paisagem torna-se elemento compreensível na poesia, ocupando um local de “encontro entre o mundo e um ponto de vista”, não sendo “nem pura representação, nem uma simples presença” (COLLOT, 2013, p. 18). O autor estrutura sua forma de pensar a poesia sob o olhar que se expande no horizonte do visível, preenchido pela linguagem. Nesse viés, somente podemos pensar a paisagem, partindo de sua percepção e em oposição a outras entidades espaciais, ela se define, inicialmente, como espaço percebido.

Collot assegura que a paisagem é definida do ponto de vista do qual ela é examinada, supondo-se como condição de sua existência a atividade constituinte de um sujeito na relação de solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo, quando há um duplo sentido. Ela oferece ao olhar apenas “uma parte da região”, cuja limitação leva em conta a posição que o espectador (leitor) está inserido e isso determina a extensão do seu campo visual e a região que está sendo observada. Essa limitação é manifestada tanto pela descrição da paisagem a uma linha além da qual mais nada é visível, o horizonte externo, quanto por sua existência dentro do campo delimitado, de partes não visíveis, o horizonte interno. Essa dialética do visível e do invisível representa uma porção do espaço em sua totalidade, enquanto uma paisagem, necessariamente, caracteriza-se por espaços que não são visíveis de determinado ponto de vista. Collot (2013) enfatiza que o horizonte da paisagem é uma manifestação que serve como exemplo da ocultação recíproca das coisas. Ele nos assegura que

A visão atual não está limitada ao que meu campo visual me oferece efetivamente e o quarto ao lado, a *paisagem* atrás desta colina, o interior ou o verso deste objeto não é evocado ou representado. Meu ponto de vista é, para mim, bem menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de deslizar pelo mundo inteiro. Quando olho o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra *paisagem* que eu veria se estivesse lá, está com uma terceira *paisagem* e assim por diante, não me represento, mas todas as *paisagens* já estão lá, no encadeamento consoante e na infinidade aberta de suas perspectivas. [...] No horizonte anterior e exterior da coisa ou da *paisagem*, há uma copresença ou coexistência de perfis que se entrelaçam através do espaço e do tempo. O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes. [...] Através do meu campo perceptivo com seus horizontes espaciais, estou presente no meu meio, coexistindo com todas as outras *paisagens* que se estendem para além, e todas essas perspectivas formam, juntas, uma única onda temporal, um instante do mundo. (COLLOT, 2013, p. 24-25).

Nesse sentido, é importante ressaltar que o horizonte da paisagem não se pode ser visto por completo, uma vez que a paisagem se constitui uma totalidade coerente, forma um todo que não é compreendido de uma só visão porque é fragmentada, ou seja, é um conjunto que não se define pela exclusão de determinado número de elementos heterogêneos. Analisando dessa

forma, o horizonte delimita um espaço homogêneo, no qual todos os objetos dispersos anteriores se acabam reunindo.

A paisagem situa-se histórica e estruturalmente entre um pensamento simbólico de lugar, que dominou a Antiguidade Clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico que se desenvolveu nos tempos modernos do lugar e do espaço. O lugar define-se por uma delimitação topográfica e cultural e faz parte do território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, crenças e cultura. Liga-se ao ponto de vista de um indivíduo, a quem o horizonte limita e abre para o invisível. Mostra ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, ao produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. O conhecimento científico rompe com o pensamento simbólico e, ao mesmo tempo, com a experiência sensível para objetivar o espaço sob a forma de uma extensão homogênea. Esse conhecimento científico permite ao homem moderno fazer parte da natureza, prolongando o vínculo sensorial, simbólico e afetivo que o unia a ela, pois encontra o refúgio na experiência e na arte da paisagem. Um desses momentos de refúgio pode ser destacado no fragmento do poema “O Fértil Desespero”, de *As Encruzilhadas de Deus*, presente no Livro Segundo, onde o quarto do sujeito lírico serve de suporte para o seu refúgio e eternizar as suas confissões:

Fechei **a porta**.
 Se alguém vier a bater,
 Se alguém vier chamar-me, noite morta,
 Quem poderá responder?
Aqui dentro, uma sombra mexe cinzas
 [...]
 Eu embrulhei-me, aqui na minha solidão,
 E velo, atrás da minha porta,
 [...] (RÉGIO, 1956, p. 97, Grifo nosso).

Nos textos poéticos, é perceptível que o desejo e a representação de determinadas coisas se fixam na palavra, tornando-se visíveis e conscientes para o sujeito lírico. As palavras remetem à materialidade sensorial, visual, sonora e corporal da representação, além ou aquém do significado expresso. O despertar da percepção sensorial é efetivo não só para a internalização do poema, bem como à sua criação/recriação. A poesia regiana traz a experimentação sensorial de um ‘eu’ na viagem que empreende no poema “Sarça Ardente”, apresentando sensações diversas como a solidão, o medo, a coragem, a ousadia, o calor, o frio, o amor e a dor. Em seu próprio corpo, cada eu que se expressa vive a viagem que se propõe a fazer, por se tratar de uma viagem real em suas sensações, mesmo que seja a um lugar fictício.

Outros versos que destacamos sobre o vínculo sensorial e afetivo do poeta encontra-se no poema “Colegial”, que faz parte do Livro Primeiro, de *As Encruzilhadas de Deus*:

Em cima da minha mesa,
Da minha mesa de estudo,
Mesa da minha tristeza,
Em que, de noite e de dia,
Rasgo as folhas, leio tudo
Destes livros em que estudo
E me estudo
(Eu já me estudo ...)
A mim,
Também,
Em cima da minha mesa,
Tenho o teu retrato, Mãe!

À cabeceira do leito,
Dentro dum lindo caixilho³,
Tenho uma Nossa Senhora
Que venero a toda hora...
Ai minha Nossa Senhora
Que se parece contigo,
E que tem, ao peito,
Um filho
(O que ainda é mais estranho)
Que se parece comigo,
Num retratinho,
Que tenho,
De menino pequenino...!
(RÉGIO, 1956, p. 11).

O espaço é o quarto com uma mesa de trabalho e estudo: “Em cima da **minha mesa**, / Da minha **mesa de estudo**, / **Mesa da minha tristeza** (...) Em cima da **minha mesa**, / Tenho o teu **retrato**, **Mãe!** Palavras que remetem à materialidade visual e corporal da representação, quando o eu-lírico revela a rotina de trabalho que o entristece: “(...) de noite e de dia / **Rasgo** as folhas, **leio tudo** / Destes **livros** em que **estudo**, / E me **estudo**. A materialidade visual continua na estrofe seguinte: “À cabeceira do leito, / Dentro dum lindo caixilho, / Tenho uma Nossa Senhora”.

A materialidade sensorial está representada nos versos em que o sujeito lírico se refere à imagem da Virgem, a quem ele venera e que se identifica com o retrato da mãe: “(...) Nossa Senhora / Que venero a toda hora... / Ai minha Nossa Senhora / Que se parece contigo”. Nos versos seguintes, há uma continuidade da descrição da imagem da Virgem: “E que tem, ao

3 Caixilho: moldura de madeira ou metal. Porta retrato.

peito, / Um filho / (O que ainda é mais estranho) / Que se parece comigo, / Num retratinho, / Que tenho, / De menino pequenino...!” A materialidade sensorial torna-se afetiva nos versos acima, no momento em que o eu-lírico se identifica e sente uma estranheza com sua identificação na figura do menino, que na imagem, está no peito, no colo, da Virgem: (“O que ainda é mais estranho) / Que se parece comigo, / Num retratinho / Que tenho, / De menino pequenino...!”). Essa afetividade cresce e se configura no uso do diminutivo afetivo nas palavras “retratinho” e “pequenino”, ao se identificar com a figura do menino Jesus.

Podemos concluir que a experiência sensorial direta com objetos físicos, presentes nos ambientes e nas paisagens, são valiosas impressões de sentido, operando na mente através do conhecimento de mundo do poeta que, dessa forma, traz uma reflexão para sugerir ideias e expressar o seu olhar à vida.

Collot (2013) explica que a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista. Fenômeno complexo, que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Desse modo, entende-se que, segundo o autor, “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito”. (COLLOT, 2013, p. 19).

Nesses estudos do pesquisador, depreendemos que a paisagem é valorizada pela sua capacidade traçada entre a união do aqui e do lá. Dentro dessa visão, o espaço pensado não é uma simples metáfora, considerando que a linguagem carrega consigo propriedades espaciais. Para o autor, a própria palavra metáfora tem uma conotação espacial, de tal modo, que se observa os seus usos espaciais como um sinal de convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem. Diante dessas explicações, os poetas são vistos como entendedores dessa relação íntima que existe entre metáfora e espaço-paisagem. Por isso, é importante frisar que:

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo, e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural (COLLOT, 2013, p. 40).

O autor nos mostra estudos que evidenciam a literatura como um saber que, há bem pouco tempo, vem, paulatinamente, deixando esquemas estruturalistas para reconhecer, poeticamente, sujeito e paisagem. Dentro dessa lógica, acredita-se que, “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer a pé, num veículo ou em sonho” (COLLOT, 2013, p. 52). Nesse sentido, a “paisagem literária” corresponde a uma estrutura

perceptiva que envolve imagem, corpo e alma. A paisagem pode ser revelada por meio das páginas de um texto – efeito-paisagem – assim como pode ser lida e compreendida na qualidade de um texto. Paisagem e texto têm sentidos indissociáveis de seus significantes.

A paisagem pode oferecer uma ocasião onde se exprime uma “poética da relação” enquanto lugar de trocas, onde existem encontros que são confrontados por pontos de vistas diferentes. A arte deve estar engajada, como ocorre na poesia regiana, com a sua experiência humana e a sua voz, ao descrever a paisagem portuguesa, muito marcada na sua vivência em diferentes cidades de seu país. Por exemplo, *Fado* é uma preciosa obra que foi publicada pela primeira vez em 1941 que, além de poesia, traz em si a descrição de Portugal. São textos que relatam em versos realidades frias, cruas das prostitutas, do crime, da vida noturna, dos marinheiros, do amor desconhecido e da religião, enfim, retrata a realidade das cidades portuguesas. Tal recurso fica evidente no trecho do poema “Fado Português”:

O Fado nasceu um dia,
quando o vento mal bulia
e o céu o mar prolongava,
na amurada⁴ dum veleiro,
no peito dum marinheiro
que, estando triste, cantava,
que, estando triste, cantava.

Ai, que lindeza tamanha,
meu chão, meu monte, meu vale,
de folhas, flores, frutas de oiro,
vê se vês terras de Espanha,
areias de Portugal,
olhar ceguinho de choro.
(RÉGIO, 1941, p. 34).

Nos versos acima, o poeta, ao mencionar o nascimento do Fado, evidencia a “poética da relação” nos versos que retratam os elementos de uma paisagem marítima: o vento, o céu, o mar, o veleiro e a figura de um marinheiro triste que cantava. O poeta revela a vivência e a experiência humana do seu país, do apego ao mar e do canto triste do fado. Na segunda estrofe, as belezas da terra tomam lugar nos versos (Ai, que lindeza tamanha,), ao mencionar o chão, os montes, o vale de folhas, flores e “frutas de oiro”, e chama a atenção sobre as “terras de Espanha” e as “areias de Portugal”. As lembranças da terra provocam o choro: “olhar ceguinho de choro”. Concluímos que as estrofes do poema “Fado Português” estão engajadas e revelam

⁴ Amurada: é a parte do costado que se prolonga acima do convés de um navio e que serve de parapeito à tripulação; murada. Termo usado no vocabulário da Marinha.

a sua experiência humana e a sua voz, ao descrever a paisagem marítima e referir-se ao Fado, elementos que fazem parte do imaginário português.

Do mesmo modo, os versos de “Sarça Ardente” (1941, p. 156), permitem-nos visualizar paisagens da terra através de uma viagem imaginária: “Por solidões sem fim vagueei, à hora / em que, maga das mágicas, a lua / Abre nos céus seu irreal alvor de aurora, / [...] Nas águas de si própria se enamora / No coração dos bosques se insinua, / E filtra um sol que ao dar-lhe contra a face / Num sonho de si própria desmaiasse”. Ponto de vista único, paisagem é a maneira e o modo de ver a relação própria de cada um com o mundo exterior. Ao fazer parte desse conjunto, o poeta entende as ideias que irão surgir, pois “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista.” (COLLOT, 2013, p. 17).

Collot (2013, p. 21), no capítulo intitulado “Pensamento-paisagem” registra o aparecimento da paisagem “como um lugar de emergência de uma forma de pensamento”, uma vez que “a experiência sensível é fonte de sentidos”. Esse importante estudo explica que, além do horizonte, há um mundo que se pode ver e todo ele é paisagem. O modo como é manifestado vai expressar sua subjetividade e o seu modo de ver as coisas. O “pensamento-paisagem” apresenta-se como um trabalho árduo de imaginação, aquilo que não se alcança, mas o que se imagina, tal como expressam determinados versos de Régio. Trata-se de algo peculiar, que não se enxerga a forma de pensamento, apenas como imagem estática, fixa, além do som, do cheiro e do tato. Podemos compreender como uma quebra da dicotomia da objetividade-subjetividade, a saída em direção ao mundo, quando o sujeito-lírico vai em direção ao mundo em que há uma transfusão entre ele e o que se percebe: “A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço” (COLLOT, 2013, p. 26).

Na poesia de José Régio está presente não o sujeito que se expressa na sua intimidade, mas aquele que se encontra; não aquele que expressa o estado de sua alma, mas o que olha para a paisagem e vê uma abertura, uma natureza que se expressa e que se mostra. Na verdade, segundo Collot, o poeta não está no contexto da flora e da fauna, não apenas mais um elemento da paisagem que melhor exalta a sua realidade, mas, sim, ele é um ser que olha e que empresta sua alma para aquilo que vê, um indivíduo que além de tocado e afetado por ela, encontra nela a humanização.

Paz (1982, p. 27), em *O arco e a lira*, explica que o poeta põe em liberdade sua matéria: “a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens”. Para o autor, a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade é produzida por obra da imagem. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto ocorre com certa plenitude. Esse acordo

seria impossível se o poeta não utilizasse a linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse sua riqueza original. Mas essa volta das palavras à sua pluralidade de significados é apenas o primeiro ato da operação poética. Para Collot:

[...] a visão atual não está limitada ao que meu campo visual me oferece efetivamente [...]. Meu ponto de vista é, para mim, bem menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de deslizar pelo mundo inteiro. Quando olho o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra *paisagem* que eu veria se estivesse lá, [...] mas todas as *paisagens* já estão lá, no encadeamento consoante e na infinidade aberta de suas perspectivas. [...] Através do meu campo perceptivo com seus horizontes espaciais, estou presente no meu meio, coexistindo com todas as outras *paisagens* que se estendem para além, e todas essas perspectivas formam, juntas, uma única onda temporal, um instante de mundo. (COLLOT, 2013, p. 24-25).

Na próxima seção, apresentamos a poesia de Régio e seu dramático percurso para buscar e encontrar o *ignoto deo*. José Régio levou uma vida monástica, de recolhimento que lhe proporcionou momentos de silêncio fértil para a sua escrita e a realização de uma obra original. Há uma relação profunda entre a vida que ele escolheu e a obra que produziu, a paisagem que retratou em seus versos e os espaços que lhe foram dados ou escolhidos para viver.

3 AS ENCRUZILHADAS DE DEUS E O PERCURSO DRAMÁTICO DE JOSÉ RÉGIO: A BUSCA PELO *IGNOTO DEO* E O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO

E não mais, versos meus, palavras mortas,
 Não mais!, que a voz se me enrouquece em vão
 Cale-me eu ao fragor, Senhor, das Portas
 Do teu imenso Sim que não tem não!
 Não mais eu te erga, em público, as mãos tortas,
 Com reservas a doer no coração...
 Não mais! E nos silêncios do meu verso,
 Falas tu!, Voz Suprema do Universo.
 (José Régio, *Sarça Ardente*, 1941, p. 195).

Segundo os estudos de Eugénio Lisboa (1994), o livro *As Encruzilhadas de Deus* foi distribuído no mercado livreiro em 1936, especificamente em fevereiro. *As Encruzilhadas de Deus* foi o terceiro livro de poesia publicado por Régio, um dos seus mais reconhecidos livros de poesia, considerado pela crítica obra prima e uma das importantes obras da poesia portuguesa de todos os tempos. De acordo com a crítica, o livro levou dez anos para ser concluído e, ao ser publicado, se impôs pela audácia, nitidez, sobriedade da linguagem, plenitude das imagens e o amor que percorre por todo livro. A crítica nos esclarece que o equilíbrio do senso crítico que acompanha a força de criação do poeta e artista colocou-o no nível dos clássicos, sem receio de que o futuro poderia julgá-lo de uma outra forma.

Em seu livro de estreia no universo literário, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), José Régio apresentou quase todo o elenco dos temas que viria a desenvolver nas obras posteriores: os conflitos entre Deus e o Homem, o espírito e a carne, o indivíduo e a sociedade; a consciência da frustração de todo o amor humano; o orgulhoso recurso à solidão, além da sinceridade e do artifício perante os outros e si mesmo. Após a publicação do livro de estreia, Régio deu continuidade à temática religiosa cristã, reunindo poemas em dois cadernos com o título de *Novos Poemas de Deus e do Diabo*. Esse projeto foi alterado, porém, originou *As Encruzilhadas de Deus*, sua obra-prima, ao atingir os momentos mais altos da sua poesia torrencial e reflexiva, lírica e dramática, ao mesmo tempo.

Segundo Lisboa (1994), a obra é dramática e eloquente, apaixonada e vibrante, constituída de quatro livros, num total de 31 poemas: 8 no Livro Primeiro, 11 no Livro Segundo, 11 no Livro Terceiro e 1 poema contendo 38 oitavas, intitulado “Sarça Ardente”, no Último Livro. Nas “encruzilhadas” da vida é permanente a tarefa de (re)construção, um processo de descoberta, no qual o objeto analisado revela-se com toda sua riqueza, beleza e plenitude de

linguagem que, de certo modo, contribui para o aprofundamento do conhecimento das diversas facetas apresentadas pelo poeta. Dentro desse viés, sua poesia é um referencial que não se esgota, que atraí olhares quer de investigadores, mesmo de gerações mais jovens, confirmando a permanente clareza e atualidade da sua obra, além da sua personalidade expressiva.

A temática religiosa que faz menção ao Céu e ao Inferno é um dos traços mais relevantes e característicos dos textos regianos. Revela-nos um constante movimento de descida ao interior do ‘eu’ na expectativa de surpreender os segredos do mundo pessoal do poeta. A subida aos Céus e a descida aos Infernos manifestam o conflito existente no eu poético, que nos impulsiona a conhecer e explorar os seus versos. O querer atingir-se, o querer chegar ao conhecimento do fundo de seu eu, é um dos mais fortes desejos revelados pelo poeta.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO CRISTÃO E A BUSCA PELO *IGNOTO DEO*

Ao propormos o estudo da representação do sagrado cristão na poesia de José Régio, primeiramente, pesquisamos sobre como o sagrado foi pensado e incluído na obra do poeta. Podemos pensar que a referência ao tema se perdeu ou que restaram apenas sinais de conceitos moralistas e deturpadores de seu verdadeiro significado e importância ao homem. Historicamente, o sagrado é parte integrante da humanidade e traz impressa a relação com uma divindade, restando a definição de santo ou sagrado como noção básica do pensamento religioso. O ser humano, geralmente, ao longo da vida, passa por alguma experiência que traz em si uma força ou um significado que foge da razão. O sagrado evoca a um “deus”, a uma força ou instituição bem maior das experiências vividas.

Sobre a expressão *Ignoto Deo*, as palavras foram proferidas pelo apóstolo Paulo, no livro de Atos dos Apóstolos, na Bíblia Sagrada, em uma pregação aos atenienses, durante uma viagem missionária. De acordo com a narrativa bíblica, Paulo e alguns irmãos haviam deixado Tessalônica, passando pela região de Beréia, rumo a Atenas, para fugir de uma grande perseguição. Em Atenas, deveriam esperar aqueles que haviam ficado para trás, Silas e Timóteo, seus companheiros de viagem. Relata-nos a Bíblia que, enquanto esperava o povo para ouvi-lo, Paulo verificou a existência de vários monumentos na cidade, que denotavam a idolatria de seus habitantes. Em um desses monumentos estava gravada a frase “Ao Deus Desconhecido”, que lhe deu o assunto para proferir uma pregação, registrada no Livro de Atos, capítulo 17, versículos 21, 22 e 23, no Areópago de Atenas:

Pois todos os de Atenas e os estrangeiros residentes de outra coisa não cuidavam senão dizer ou ouvir as últimas novidades. Então Paulo, levantando-se no meio do Areópago, disse: Senhores atenienses! Em tudo vos vejo acentuadamente religiosos; porque passando e observando os objetos de vosso culto, encontrei também um altar ao qual está inscrito: AO DEUS DESCONHECIDO. Pois esse que adorais sem conhecer é precisamente aquele que eu vos anuncio. (BÍBLIA SAGRADA, 1993, p. 147).

A História registra uma praga letal que caiu sobre Atenas, no ano de 600 a.C., que levou o povo ao luto pelos muitos corpos encontrados e insepultos por toda região. Os sacrifícios expiatórios dedicados aos deuses gregos foram inúteis, alguns sábios atenienses buscavam explicações para a realidade do mundo, porém estavam confusos. Sem convicção, diziam que algum deus ficou enfurecido com o crime praticado pelo rei Mégacles e decidiu puni-los com a praga. O rei obtivera a rendição dos seguidores de Cilón, um ambicioso nobre ateniense, genro do tirano da cidade de Mégara, que veio a ser nomeado arconte⁵, na certeza que poderia aplicar o mesmo sistema político na cidade Atenas. Com a promessa de anistia, violou depois sua própria palavra e matou os seguidores de Cilón. De acordo com a História, essa era a resposta mais apropriada para justificar a mortandade que acometeu na lendária cidade dos deuses.

Epimênides⁶ profeta e pensador grego, após acerrar-se de todos fatos, determinou um local, exigindo um rebanho de ovelhas saudáveis e um grupo de homens que soubessem lidar com o ofício da construção e materiais necessários para edificar um altar. As ovelhas deveriam ficar em jejum para que, na manhã do sacrifício, estivessem totalmente famintas, porque só assim o seu deus escolheria os animais para o sacrifício. Esse seria o sinal de sua escolha e aprovação: as ovelhas seriam soltas no pasto e aquelas que, mesmo famintas, se deitassem sobre a grama em vez de comerem-na, teriam a preferência para o holocausto. O deus do referido profeta fez a escolha e deixou os espectadores atônitos e perplexos.

A breve história desse Deus Desconhecido não desapareceu por completo. Anciãos piedosos contrataram pedreiros para restaurar e polir um dos altares que continham a antiga inscrição *Agnosto Theo*, na esperança de que um dia esse deus desconhecido se manifestasse novamente. Nesse mesmo altar foi deixado um registro autêntico do milagre que, possivelmente, salvou Atenas do extermínio.

5 Arconte: Na antiga Grécia, o arconte era um magistrado com poder de legislar com dignidade vitalícia próxima à realeza, posteriormente foi reduzido a cargo apenas honorífico.

6 Epimênides foi poeta, filósofo, místico grego e profeta, que viveu em meados dos anos 600 a.C., autor da obra “Cretica”.

Otto (1992, p. 12) considera o sagrado uma categoria pertencente ao contexto religioso: “[...] a religião não se esgota nos seus enunciados racionais e em esclarecer a relação entre os seus elementos, de tal modo que claramente ganha consciência de si própria”. Para Galimberti (2003), o sagrado significa separado e a palavra religião origina-se do termo latino *relegere*, significando religar, ou ligar novamente uma crença na existência de forças ou entidades sobre-humanas responsáveis pela criação, ordenação e sustentação do universo. Nesse sentido, a conotação entre religião e sagrado pode ser considerada algo que refaz a separação, ao contato regularizado por práticas e rituais com a finalidade de evocar uma divindade. Ao sagrado são designados deuses, pessoas, espaços e tempos, de tal modo que a religião que circunscreve a área do sagrado induz a uma organização da racionalidade do ser humano através de ritos, tornando-a atos conscientes, que introduzem a diferença existente entre o sagrado e o profano pela percepção. O autor ressalta que

Sagrado é uma palavra indo-europeia, que significa ‘separado’. A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais, atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada ‘divina’ considerada ‘separada’ e ‘outra’ com relação ao mundo humano. O homem tenta manter-se distante do sagrado, como sempre acontece diante do que se teme e, ao mesmo tempo, é por ele atraído, como se pode ser com a relação à origem de que um dia nos emancipamos (GALIMBERTI, 2003, p. 11).

Depreendemos dessas teorias que a atribuição do caráter sagrado não é diretamente proporcional à espiritualidade ou à moralidade, mas à capacidade de entrar em contato e relacionar-se com forças ocultas, tornando esse divino não relativo ao ser humano. O sagrado se dispõe em uma configuração diferenciada à utilização de ritos e mitos, sobretudo por apresentar-se de forma intocável mesmo expondo temor e atração, constituindo-se no elemento de ligação mais palpável para a reflexão em Deus.

Para Durkheim (1996, p. 18), os homens foram obrigados a criar para si uma noção do que é a religião, bem antes que a ciência das religiões pudesse instituir suas comparações metódicas. O autor classifica a religião como “um sistema mais ou menos complexo de mitos, dogmas, ritos e cerimônias”. De certa forma, há situações em que o sagrado se torna parte da religião por meio dos objetos dos cultos, das missas e em outras modalidades, o sagrado assume uma postura isolada, sem os princípios religiosos.

Em 2006, Durkheim publicou o segundo dos três volumes de *As formas elementares da vida religiosa*, esclarecendo que na origem do sagrado está o social, além da sociabilidade e do

coletivo, que são fontes fundamentais de legitimidade no assunto. Segundo o filósofo, a adoração de um totem (objeto como símbolo de uma coletividade) e a celebração festiva das tribos são fatores que projetam os mais complexos mecanismos simbólicos coletivos que fixam os sentidos religiosos nos signos sociais. O sagrado assume novos formatos e possibilidades de existência, desde as tribos mais agrestes de terras africanas, asiáticas e australianas aos movimentos revolucionários e proclamações civis entusiásticas no coração das terras europeias. (DURKHEIM, 2006).

Retomando Otto (1992), encontramos a explicação de que o sagrado pode ser esclarecido em sua própria categoria religiosa, entretanto, há situações em que foge do seu próprio conceito, podendo ser entendido a partir do sentimento numinoso expressado, ou de uma experiência religiosa do sagrado. Trata-se de um estado afetivo específico que, além da emoção convencional, o sentimento em si é o que resiste à razão conceitual. Conforme o autor, só é possível apreendê-lo na medida em que observamos a reação provocada por ele. O numinoso pode também ser compreendido nas relações estabelecidas entre o homem e a natureza ou o homem e o local da sua cultura, permanecendo a ligação entre o sagrado e a religião, do mesmo modo que se encontra na literatura.

Já para Mircea Eliade (2001), o sagrado pode ser algo relativo: o que é sagrado para uma pessoa, necessariamente, não precisa ser para a outra. Dessa forma, compreender as manifestações do sagrado no decorrer da história das civilizações, de modo especial, o autor explica que o mesmo ocorre na modernidade. Os homens buscam suporte em outras formas de sacralidades ou diferentes símbolos, além de um repúdio ao que se considera sagrado, já enraizado nas sociedades diversificadas, sucedendo uma transformação religiosa de hoje ou de diferentes seitas e grupos. Compreender o universo espiritual do homem é buscar o seu conhecimento geral, tal como foi constatado na história das civilizações. Eliade (2001) também defende que, em conformidade com seus conceitos, o sagrado sempre adquiriu grande destaque por ser oposição ao profano e manifestar-se como uma realidade diferente da natural. Estabelece uma comparação do modo de vida do homem em uma sociedade arcaica e na sociedade moderna, concluindo que, ao vivenciar o sagrado, essas sociedades se equiparam.

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os 'primitivos' como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. Potência sagrada quer dizer, ao mesmo tempo, realidade, perenidade e eficácia. (ELIADE, 2001, p. 18).

A ligação das instâncias sagradas e profanas provoca algumas interpretações, implicações antropológicas e psicológicas no homem. Mesmo tendo em si uma consciência autônoma, ele não obstruiu o enigma da sua origem. Para Eliade (2001), a experiência do sagrado e a construção de um espaço sagrado ou profano em culturas diferentes ocorrem em diferentes espaços. O ponto de vista sagrado para um ocidental poderá ser, para um oriental, um ponto de vista profano. Dentro dessa visão, observamos o condicionamento que a história favorece e, caso fosse a julgamento, o regulamento deveria ser considerado como descrição do fenômeno, de tal modo que se diferenciasse a linguagem poética da linguagem utilitária, que traduz essas experiências.

3.2 O DRAMA INDIVIDUAL DO POETA E SUA BUSCA PELO *IGNOTO DEO*: O ESPAÇO/PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO

De acordo com o Centro de Estudos Regianos (CER), a primeira edição de *As Encruzilhadas de Deus*, publicada em 1936 pelas Edições Presença-Atlântida, tem na capa um desenho de Júlio, irmão mais novo do poeta e bem cedo foi recebida como um grande clássico da poesia portuguesa.

Constatamos nas leituras dos textos poéticos e de alguns críticos que na poesia de dimensão religiosa e dramática, tudo contribuiu para a procura de um deus que José Régio buscou: o *ignoto deo* (O Deus Desconhecido). O próprio título transmite ao leitor uma certa angústia na busca pelos caminhos cruzados de um deus desconhecido, do qual pouco se conhece e que na sua falta o poeta não saberia viver. Por isso, revela a necessidade de encontrá-lo, não só a partir de seus versos, como também nos desenhos produzidos pelo irmão, ou ainda, por uma pequena pausa ou reflexão ao longo de sua vida. Essa fé e a reflexão sobre Deus foram a razão para as constantes indagações e, ao mesmo tempo, um grande conflito que o poeta viveu durante toda sua vida. Fica evidente que uma razão mais forte existiu nessa procura, a necessidade de comunicar-se com Deus, o qual, em alguns de seus versos, tornou-se incomunicável e inconcebível.

Eduardo Lourenço (1973, p. 24) qualifica a religiosidade de Régio como “dramática e dramatizável”. Para o crítico, o poeta assim se apresenta porque, “Deus e o Homem-Régio sobem ao altar, e diante de nós travam um intenso diálogo, recriando lutas e diálogos importantes para o caminhar”. O drama religioso do poeta desenrola-se como se uma luta

constante fosse travada por fazer parte da essência humana que, muitas vezes, o homem, criatura humana que é, fica rendido diante do divino e, em outros momentos, eleva-se para chegar a um plano paralelo ao da divindade para compreender o seu próprio eu.

Dessa forma, a dualidade entre o homem (ser criado) e Deus (ser que criou) fundamenta a vivência religiosa de José Régio, que ganha relevância e acaba sendo uma das mais acentuadas e essenciais dualidades presentes na sua poesia. Para a nossa análise, didaticamente, dividimos os textos selecionados em dois grupos temáticos: 1) o drama individual do poeta e sua busca pelo *ignoto deo* e 2) o espaço e a paisagem como reveladores dos sentimentos do eu-lírico. Metodologicamente, iniciamos a nossa leitura com os pressupostos de Cândido (2006) sobre o estudo do poema a partir de dois aspectos distintos, sua estrutura e seu significado, duas abordagens necessárias ao estudo analítico de um poema.

3.2.1 O drama individual do poeta e sua procura pelo Deus Desconhecido

O primeiro poema que representa essa temática intitula-se “Meu menino, ino, ino”, o terceiro texto do “Livro Primeiro”, que contém 08 poemas.

MEU MENINO, INO, INO

1

Dos versos que exprimem,
Estou cansado!

Das palavras que explicam,
Estou cansado!

Ai, embala-me, fútil, e frágil, no ó-ó dos teus versos,
Ai, encosta-me ao peito...!

Mais não quero que ser embalado.

2

O menino está doente...
– Diz a mãe.

Qui-é qui-é
Que o menino tem?

Ai...!
Diz o pai.

A criada velha chora pelos cantos
E reza a todos os santos...

Afirma o senhor doutor
Que amanhã que está melhor.

O pai suspira:
— Quem sabe lá?!

E o menino diz:
— Papá...!

A mãe chora:
— Quem já me dera amanhã!...

E o menino diz:
— Mamã...!

E, com a febre, rezinga,
E choraminga,
Olhando a lua amarela
Como uma vela:
— Quero aquela péla...!

Mas o Pai do Céu sorri:
— Vem cá vê-la!
É para ti.

3
— Acabaste?
— Meu amor, acabei.
— Apagaste a candeia? apagaste?
— Meu amor, apaguei.
— E fechaste o postigo? e fechaste?
— Meu amor..., sim, fechei.
— Que rumor é aquele? não sentes?
— Meu amor, que te importa?

É a vida a dar socos na porta.
É lá fora. São eles. É o mundo. São gentes.
— São gentes? Quem são?
— São colegas, amigos, parentes...
— Vai dizer-lhes que não! Vai dizer-lhes que não!
(RÉGIO, 1956, p. 21-24).

O poema “Meu menino ino, ino” é composto de três partes distintas, assim numeradas 1, 2 e 3. A Parte 1 apresenta quatro estrofes em versos dísticos e um verso único final. A Parte 2 é composta por onze estrofes sendo que nove são dísticos, a décima estrofe contém cinco versos e a última possui três versos. A Parte 3 apresenta onze estrofes, sendo que dez são versos únicos que estabelecem um diálogo entre o eu-lírico e um interlocutor; a última estrofe possui

três versos que complementam esse diálogo. Na totalidade são 46 versos, sem regularidade de rimas, excetuando-se a palavra “cansado”, repetida três vezes. No final, “cansado” rima com a palavra “embalado”.

Quanto à metrficação, na Parte 1, os primeiros versos das três estrofes (dísticos) possuem cinco e seis sílabas métricas, acompanhados de um refrão quadrissílabo:

Es/ tou/ can/ **sa/** do! (Grifo nosso).

Na quarta estrofe ou quarto dístico, o primeiro verso é longo (mais de dez sílabas métricas) e o segundo verso possui seis sílabas métricas. Na quinta estrofe, o seu único verso possui nove sílabas métricas. Todos os versos são graves.

Há a presença do paralelismo e da gradação nas quatro primeiras estrofes:

Dos **versos** que **exprimem**
 Das **palavras** que **explicam**
 Dos **gestos** que **explodem** (Grifo nosso).

Ai, embala-me, fútil, e frágil-
Ai, encosta-me ao peito...!

Na parte 1, acima descrita, o eu-lírico apresenta-se cansado dos versos (que exprimem), das palavras (que explicam) e dos gestos (que explodem). A interjeição “Ai” está registrada duas vezes, representando um lamento, uma autocomiseração do eu-lírico, que demanda: “embala-me”; “encosta-me”, utilizando os verbos no modo imperativo, revelando sua fragilidade: “Ai, embala-me, fútil e frágil”: “Ai, encosta-me ao peito”. Porém no último verso, “Mais **não quero que ser embalado**” (Grifo nosso) contraria o desejo de ser embalado, acariciado.

Na Parte 2, o poeta apresenta os versos que remetem ao título “Meu menino, ino, ino”, fugindo totalmente da temática da primeira parte. São nove dísticos em forma de diálogo entre a mãe, o pai e o menino, além da presença de uma criada velha que chora e reza pelo menino doente. O diálogo ocorre em um espaço interior de uma casa, supostamente o quarto onde se encontra a criança.

Os versos em dísticos que retratam o diálogo entre a mãe, o pai e o menino são irregulares: O menino está doente... / - Diz a mãe. [...] Ai...! / Diz o pai. / E o menino diz: / — Papá...!

Observa-se que há, também, uma gradação no comportamento das personagens;

“A criada velha **chora** [...] E **reza** [...] / O pai **suspira** / [...] A mãe **chora**” / [...] o Pai do Céu **sorri**.” (Grifo nosso).

O desfecho ocorre nas duas últimas estrofes, com o término do dia e do sofrimento do menino, a febre e o choro:

E, com a febre, rezinga,
E choraminga, Olhando a lua amarela
Como uma vela:
— Quero aquela péla...!

Mas o Pai do Céu sorri:
— Vem cá vê-la!
É para ti... (Grifo nosso).

Nesses versos, há rimas internas, que traduzem sofrimento e tristeza: (**resinga** / **choraminga**) e rimas nos finais dos versos: **amarela** / **vela** / **péla** / **vê-la**: rimas graves; **sorri** / **ti** rimas agudas (Grifo nosso).

A marca da religiosidade é destacada no choro e na reza da velha criada pela cura do menino: “A criada velha chora pelos cantos / E reza a todos os santos...”. Nos últimos versos, deparamo-nos com o sorriso de Deus, que responde ao desejo da criança de obter a bola confundida com a lua: Mas o Pai do Céu sorri / — Vem cá vê-la / É para ti...”.

O estudo da estrutura do texto e dos versos conduzem-nos a considerar que a presença da religião e do ambiente familiar é uma prática recorrente nas obras de Régio. Suas palavras atestam a sua proposta poética, ao afirmar que “é original tudo o que provém da parte mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística”. Vale lembrar que a primeira condição de uma obra “viva” é a de ter e obedecer a uma personalidade. No poema em análise, essa prática está muito presente, pois a “literatura viva” dos versos, passam a ter vida própria e os critérios de originalidade e sinceridade possuem caráter de “documento humano”.

No título do poema a repetição do sufixo ‘ino’ sugere o lamento e a tristeza dos pais pelo estado grave que o menino se encontra. Pode ser interpretado como uma despedida, o menino está “indo”. A referência à “lua amarela” revela, primeiramente o ambiente noturno e a cor amarela, no texto, pode estar se referindo à doença e à fraqueza física do menino que, ao visualizar a lua, em virtude da febre, ele a compara a uma “péla”, um tipo de bola. Nessa visão confusa da criança, a lua se apresenta com o brilho apagado e triste, semelhante ao de uma vela: “Olhando a lua amarela / Como uma vela”. Nos versos, há uma interação com o espaço interno, representado pela janela do quarto.

A paisagem é noturna, há uma lua no céu, segundo Collot (2013, p. 89) “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza”. Segundo Bosi (1977), a atividade poética tem uma relação forte com o “mundo-da-vida”. A

linguagem da poesia é singular ou peculiar, o que a diferencia da não poesia. A palavra poética recebe efeitos mágicos, e Bosi explica que isso acontece devido ao convívio estreito com o modo singular e pré-categorial de ser. As situações e as imagens unitárias são os sujeitos do poema, como fica evidente no exemplo a seguir:

— Meu amor, que te importa?
 É a vida a dar socos na porta.
 É lá fora. São eles. É o mundo. São gentes.

José Régio, nesse poema, retoma o grande dilema presente em vários outros de sua autoria, a dor e o sofrimento humano que são aliviados pelo amor e o afeto da família. O percurso do eu poético no poema muda, a partir do momento que Deus sorri e convida o menino: “Mas o Pai do Céu sorri: / - Vem cá vê-la! / É para ti”. Régio não considera que pensar o prazer intelectual como uma distorção de sua religiosidade o estaria afastando da discussão acerca da relação existente entre religião e arte, pois, segundo ele, a arte, a ciência e a filosofia podem figurar como distrações para o homem religioso. Dessa forma, para o poeta, a coexistência nele do homem religioso e do artista, permite a ligação de um com o outro.

O menino está doente...
 – Diz a mãe.

Qui-é qui-é
 Que o menino tem?

Ai...!
 Diz o pai.

A criada velha chora pelos cantos
 E reza a todos os santos...

Afirma o senhor doutor
 Que amanhã que está melhor.

O pai suspira:
 — Quem sabe lá?!

Nos versos, o homem está carente do Absoluto. Há uma angústia nesse modo de viver e sentir o drama: “O menino está doente... / Que o menino tem? / Ai...! / Diz o pai”. O vazio permanece: “A criada velha chora pelos cantos / E reza a todos os santos”; e é necessário viver, ainda que sem uma causa maior aparente: “Afirma o doutor). / Que amanhã que está melhor”. Daí o enfrentamento contínuo entre o eu pensante e a sua própria consciência. De acordo com

Moisés (2005, p. 260), “o debate íntimo nasce do fato de sentir a necessidade do Absoluto medida de sua relatividade”. A vida religiosa era favorável ao poeta enquanto artista, oferecia-lhe embasamento para suas obras, era a fonte de sua sinceridade literária. Por outro lado, também o ajudou na expressão de sua religiosidade, permitindo-lhe estar cada vez mais próximo de Deus.

O segundo poema selecionado para análise, nesse primeiro grupo temático, intitula-se “Nocturno”, o quarto texto do “Livro Primeiro”.

NOCTURNO

Num céu vago,
A Lua é uma cabeça
Decepada
Que atiraram para um lago,
E ali ficou encalhada
Entre os limos,
Onde a água brilha estagnada...

Quando eu morrer afogado,
(Que eu quero morrer no mar!)
Hei-de vir à flor das vagas,
E boiar,
Até ficar encalhado
Entre espumas, algas, fragas...

Fecho as janelas e as portas,
Recolho-me,
Olho o quarto, e, de repente,
Vejo a cama escancarada,
Toda aberta,
Como uma nudez oferta
Aos olhos dum impotente...

Que eu tenho medo aos lençóis,
E aos cobertores,
E ao meu sono que há-de vir.
Lá por fora há rouxinóis...
Mas eu não posso sair,
Que tenho medo
De passar nos corredores!

Em frente, no meu espelho,
Alguém me espreita,
Alguém me atrai, me repele.
Tem um sorriso de velho...
E não se deita,
Com medo de mim, e eu dele.

Uma por uma, alongadas
Pesadas
Como lágrimas de chumbo,

Despegam-se as badaladas
 Da meia-noite.
 Caem lentas, espaçadas...
 Dão-me na cabeça..., doem-me!,
 Batem-me no peito..., doem-me!,
 Doem-me como pauladas...

A um canto, uma cantarinha,
 De mão à cinta, sardónica,
 Lembra uma rapariguinha
 Decapitada
 Que me pedisse a cabeça
 De certa maneira irónica,
 Grotesca e desesperada.

A seu lado, uma cabeça
 Desenhada com dois traços
 Olha-me, e, fixa, acusa-me
 De lhe não ter dado braços.

Pobre cabeça
 Que debuxei a nanquim,
 Grudei sobre cartolina,
 Pespeguei ali no muro,
 Tudo isso a pensar em mim...!:
 Que a minha angústia refina

Naquele traço,
 E eu estou ali mais vivo,
 E é ali que mais me sondo,
 Do que no corpo cativo
 Em que me escondo,
 E embaraço...

Ai de mim, que poiso em tudo
 Como a luz ou como a poeira!
 Ai que me não sei maneira
 De deixar de ser imenso...!
 Por isso tenho tal medo:
 Quando penso..., porque penso;
 Se não penso..., porque não;
 Tenho medo do segredo
 Com que vim!
 ... Ou será tudo loucura,
 Literatura,
 Fogo-fátuo, solidão,
 E eu não viverei, senão
 No metro e meio de mim? ...

Lá nos abismos do espelho,
 Aquele tal que me espia,
 Me seduz e me repele,
 Tem um tique de ironia
 Na boca fria.

Meu Deus! serei eu aquele,
 Serei essa cantarinha,
 Este corpo a que me agarro,
 Ou a cabeça a nanquim
 Que, fixa de mim, me pede,
 Projectada na parede
 Como um escarro? ...

Na minha mesa de estudo
 Pedra-mármor, morgue fria
 Onde estudo a anatomia
 De todos, tudo...!)
 Há um retratinho modesto
 Que me fico a olhar de rastros.

E tenho medo, também,
 Desses dois astros
 Com que me persegues, Mãe!
 Que eu matei esse menino
 A quem deste de mamar,
 Que teve um berço, e embalaste,
 Que geraste,
 Que pariste,
 Por quem rezaste e sofreste,
 Por quem tens esse olhar triste,
 Desenganado,
 Celeste...

Mãe! tenho medo
 De já ter andado tanto,
 E de estar aqui fechado,
 No espanto
 Do meu segredo...!

Ai roupas que hei-de vestir,
 Ai gestos que hei-de fazer,
 Ai frases que hei-de tecer,
 Ai palavras que hei-de ouvir... !...
 Mãe! tenho medo do dia
 Que vai romper!

E ao fundo do espelho, o tal,
 Com seu tique de ironia
 Na boca fria,
 Seus hirtos lábios agudos,
 Seus olhos mudos,
 Ensina-me a hipocrisia
 De continuar a viver.
 (RÉGIO, 1956, p. 25-30)

“Nocturno” é composto por 18 estrofes irregulares, as quais, ao todo, somam 127 versos.

Do mesmo modo, as rimas apresentam-se irregulares, desde a primeira estrofe:

Num céu **vago**, (A)
 A Lua é uma cabeça
Decepada (B)
 Que atiraram para um **lago**, (A)
 E ali ficou **encalhada** (B)
 Entre os limos
 Onde a água brilha **estagnada...** (B)
 As palavras “cabeça” e “limos” não apresentam rimas. (Grifo nosso).

Ao longo do poema, as escolhas linguísticas utilizadas pelo poeta resultam de sua autoanálise e introspecção constantes. Os versos são marcados por um misticismo que se revela na redenção de seu sofrimento, conforme os versos: “Em frente, no meu espelho, / Alguém me **espreita**, / Alguém me **atrai**, [...]”. Esse mesmo alguém, que o **espreita** e **atrai**, desperta-lhe sentimentos contraditórios: “me **atrai**, me **repele**”; “Lá nos abismos do espelho, / Aquele tal que me **espia**, / Me **seduz** e me **repele**” (Grifo nosso). Fica evidente que há alguém desconhecido e temido, que pode ser visto através do espelho. Contudo, no seguimento dos versos registra-se uma reciprocidade de atitudes nos sentimentos contraditórios do sujeito lírico, reiteradas vezes, nos versos “E não se deita, / Com medo de mim, e eu dele”.

Essa contradição de desejos, o reconhecimento do Eu no Outro, é marca importante na poesia regiana. No poema em questão, repetidamente há o sorriso, uma particularidade da fisionomia do Outro: “Tem um sorriso de velho...”, / Alguém me **espreita**, / Alguém me **atrai**, me **repele** (...) “Tem um tique de ironia / Na boca fria”. Há, nos versos, o indício de uma cumplicidade intuída pelo Outro. O eu-lírico demonstra-se franzino, porém diante das circunstâncias tenta se fazer de forte: “E não viverei, senão [...] / No metro e meio de mim?”.

A expressão do Outro vem despertar no Eu a consciência dele próprio estar refletido no espelho. Incrédulo, o sujeito poético se reconhece: “Meu Deus! serei eu aquele, / Serei essa cantarinha, ⁷/ Este corpo a que me agarro, / Ou a cabeça a nanquim”. A presença irônica do Outro permanece no fundo do espelho, fitando-o e ensinando-o a viver, apesar de reconhecer-se: “E ao fundo do espelho, o tal, / Com seu tique de ironia / Na boca fria, / Seus hirtos lábios agudos, / Seus olhos mudos, / Ensina-me a hipocrisia / De continuar a viver”.

Nos poemas de Régio, é recorrente a expressão da dualidade interior através da identificação do Outro com a figura do poeta. A relação que se estabelece entre a figura do poeta e o seu verdadeiro Eu (o seu interior), fica evidente a tentativa para se esconder dentro de si próprio. Há nos versos, a consciência de estar só no mundo, angustiado e sozinho, ao utilizar a figura do espelho como uma confirmação de sua posição existencial, ao projetar um “eu”

7 Cantarinha: Instrumento de barro, que, nos moinhos de vento, assobiam, enquanto giram as velas.

deformado, um outro ser: “Em frente, **no meu espelho**” / alguém me espreita (...) / Com medo de mim, e eu dele”. (Grifo nosso). O espaço é interno e familiar: “Fecho as janelas e as portas, / recolho-me / Olho o quarto, e, de repente, / Vejo a cama escancarada, [...] / Que eu tenho medo aos lençóis, / E aos cobertores [...] Na minha mesa de estudo / (Pedra-mármore, morgue⁸ fria (...)). Surge o homem aos olhos de Deus como algo sem par, pois o criou à Sua imagem e semelhança, é o admirável mundo que o eu-lírico traz dentro de si.

Um fato bastante marcante no poema é o renascimento do sujeito lírico. Nascer de novo é morrer o “homem velho”, que deve renunciar a tudo que impede o caminho da concretização espiritual, desligar-se da mesquinhez de uma existência de meras aparências, quase toda voltada ao que é efêmero. Surge então o “homem novo”. Renascer indica os caminhos do progresso, a reforma da sociedade só será possível quando cada um de nós tornar-se um novo homem. É retornar às nossas possibilidades de criança, como depreendemos da estrofe:

Pobre cabeça
 Que debuxei a nanquim,
 Grudei sobre cartolina,
 Pespeguei⁹ ali no muro,
 Tudo isso a pensar em mim...!:
 Que a minha angústia refina
 Naquele traço,
 E eu estou ali mais vivo,
 E é ali que mais me sondo,
 Do que no corpo cativo
 Em que me escondo,
 E embaraço...

Nos versos acima, o poeta registra o desenho de uma cabeça feita a nanquim (tinta da China, material corante preto, empregado em desenhos, aquarelas e na escrita), que não só revela o talento de Régio como ilustrador, bem como, no texto, manifesta o desejo de sentir-se mais vivo nos traços do desenho, o que significa que é na cabeça que nascem os pensamentos e o desejo de conhecer-se melhor, de aliviar sua angústia e de esconder-se, do que no “corpo cativo”, no qual se camufla e se confunde.

Que a minha **angústia refina**
Naquele traço,
 E eu **estou ali mais vivo,**
 E é **ali que mais me sondo,**

8 Morgue: Lugar onde são colocados os cadáveres que precisam ser autopsiados ou identificados; necrotério.

9 Pespegar: assentar com violência; aplicar.

Do que **no corpo cativo**
Em que **me escondo,**
E embaraço. (Grifo nosso).

Desde o início do texto a cabeça decapitada está presente: “Num céu vago, / A Lua é uma cabeça / Decepada (...) Na estrofe de número sete, repete-se a mesma figura: “(...) uma cantarinha / (...) Lembra uma rapariguinha / Decapitada”.

Nos versos seguintes, o eu-lírico confessa o seu medo da Lua e do sol à mãe e a consciência da morte do menino que ele foi, os valores da infância que a vida se encarregou de destruir. E a palavra “medo” é registrada oito vezes, até na penúltima estrofe: “(...) Mãe! Tenho medo do dia / Que vai romper”.

E tenho **medo**, também,
Desses dois astros
Com que me persegues, **Mãe!**
Que eu **matei esse menino**
A quem deste de mamar,
Que teve um berço, e embalaste,
Que geraste,
Que pariste,
Por quem **rezaste e sofreste,**
Por quem tens esse **olhar triste,** (Grifo nosso).
Desenganado,
Celeste...

Mesmo diante de todo esse medo, insegurança e sofrimento resultantes da opção de viver, de forma hipócrita ou não, a vida é ainda relevante para o eu-lírico: “E ao fundo do espelho, o tal, / Com seu tique de ironia / Seus olhos mudos, / Ensina-me a hipocrisia / De continuar a viver”. De acordo com Cachada (2000, p. 22-23).

O diálogo do escritor presenciado revela uma dualidade de sentimentos e atitudes: um diálogo travado entre o Eu e o Outro, entre o poeta e o homem, entre o homem espiritual e o homem de barro, muitas vezes, um monólogo de Régio com Régio, convergência e divergência de uma diversidade de vozes, que encontram na sua Arte a expressão de uma vontade obscura, expressões que assumem na maioria das vezes um carácter confessional, tamanha a reflexão e revelação que o escritor coloca em seus poemas.

A poesia de Régio, de certa forma, desfecha com ardor e revolta existencial, algumas indagações fundamentais do homem que, na maioria das vezes, dá vazão ao seu desespero, ao medo, às turbulências do absurdo da sua condição e ao seu anseio de viver, enfim, uma relativa entrega aos poderes grandiosos que promovem inquietudes, num grande fervor de vibrações:

“Em frente, no meu espelho, / Alguém me espreita, / Alguém me atrai, me repele. / Tem um sorriso de velho... / E não se deita / com medo de mim, e eu dele”. São notáveis também em seus textos, a coerência das imagens: o espelho, o ato de espreitar (espionar, vigiar), atrair e repelir ao mesmo tempo, o sorriso de velho, e a imagem do medo: “Com medo de mim, e eu dele”, cuja imagem se intensifica no desenvolvimento das estrofes: “Que eu tenho medo aos lençóis, / e aos cobertores (...); Que tenho medo / De passar nos corredores!”. O sujeito lírico sente medo de tudo o que está à sua volta: medo do segredo; medo da cabeça desenhada à tinta nanquim; medo dos dois astros; medo de ter andado tanto e estar fechado em seu segredo e, finalmente, declara à mãe, o medo do dia que vai nascer.

Outra imagem presente nos primeiros versos refere-se à paisagem noturna, causando impacto no leitor, quando o sujeito lírico expressa o seu desejo de morrer na água: “Quando eu morrer afogado / (Que eu quero morrer no mar)”. Além desse trágico desejo, também quer boiar e ficar enalhado entre as algas do mar. Essas são as primeiras imagens da paisagem noturna exterior que, nas estrofes seguintes, sofrerão a mudança para o ambiente interior, o quarto: “Fecho as janelas e as portas (...) Olho o quarto, e, de repente, / Vejo a cama escancarada”. Em seguida, apresenta o espelho (“Em frente, no meu espelho, / Alguém me espreita”. A noite fica densa, o relógio marca meia-noite e as imagens ficam confusas, a cabeça desenhada pelo sujeito lírico olha e o acusa de não lhe ter dado os braços.

A poesia regiana opõe a consciência individual à submissão coletiva, ao refletir sobre a condição humana, ora por via da negação de questões pré-determinadas, ora pela autoafirmação incisiva e pela constatação da liberdade de escolha. A partir do ponto de vista individual, chegamos a um grau de consciência que leva, na maioria das vezes, o eu pensante de cada poesia à excentricidade e ao isolamento.

O próximo texto desse primeiro grupo temático intitula-se “Carta de Amor”.

CARTA DE AMOR

Ouve-me!, se é que ainda
 Me podes tolerar.
 Neste papel rasgado
 Das arestas da minh'alma,
 Ai!, as absurdas intrigas
 Que te quisera contar!
 Ai os enredos,
 Os medos,
 E as lutas em que medito,
 Quer dê, quer não dê por isso,
 Sem descansar
 Um momento...!
 Quem sofre – pensa; e o tormento

Não é sofrer, é pensar.
 O pensamento
 Faz engolir o vômito de fel...
 Ouve! se sou cruel
 Neste papel queimado
 Dos incêndios da minh'alma,
 É de raiva de que embalde
 Te procure dizer sem falsidade
 Coisas que, ditas, já não são verdade...
 E procuro eu dizê-las,
 Ou procuro escondê-las?
 E procuro eu dizer-tas,
 Ou procuro a vaidade
 De mas dizer, a mim, de modo que mas ouçam
 Esses mesmos que desprezo,
 E cujo louvor me é caro?
 Não me acredites!
 O que digo,
 Antes ou depois, o peso;
 E não!, não é a ti que me eu declaro!
 Sei que me não entendes.
 Sei que quanto melhor te revelar
 O meu mundo profundo,
 O fundo do meu mar,
 Os limos do meu poço,
 O antro que é só meu (sendo, apesar de tudo, nosso)
 Menos me entenderás,
 Tu..., – a minha metade!
 Por isso me não és senão vaidade,
 Meu amor!, meu pretexto
 Deste miserável texto...

Vês como sou?
 Mas sou pior do que isto.
 Sabe que, se me acuso,
 É só por vício antigo
 De me lamber as mãos e agatanhar o peito,
 De me exhibir a Cristo!
 Sabe que a meu respeito
 Vou além de quanto digo.
 Sabe que os males que ora uso,
 Como quem usa
 Cabeleira ou dentadura,
 São a pintura
 Que esconde os mais verdadeiros,
 De outro teor...
 E sabe que sou pior!:
 Sabe (se é que o não sabes)
 Que ao teu amor por mim foi que ganhei amor.
 Que a ti..., sei lá se te amo.
 Sei que me deixam sozinho
 Ante o girar dos mundos e dos séculos;
 Sei que um deserto é o meu caminho;

Sei que o silêncio
 Me há-de sepultar em vida;
 Sei que o pavor, a noite, o frio,
 Serão jardim da minha ermida;
 Sei que tenho dó de mim...
 Fica tu sabendo assim,
 Querida!,

Porque te chamo.
 Mas amar-te?!
 Não!, minha vida.
 Não! Reduziram-me a isto:
 Só a mim amo.
 Ama-me tu, se podes,
 Sem procurar compreender-me:
 Poderias julgar que me encontravas,
 E seria eu perder-te e tu perder-me...
 Ao menos tu..., desiste!
 A sobre-humana prova que te peço,
 A mais heróica!,
 A mais inglória e a mais triste,
 É essa..., - é este o meu preço.
 Mais que o despeito, o ódio, a incompreensão
 Dos por quem passei sereno,
 Estendendo a mão afável
 Ao frio, pérfido, amável
 Aperto da sua mão,
 Me punge,
 Me pesa no coração,
 O fruste amor dos que me interpretaram.
 Ai!, bem quiseram amar-me!
 Bem o tentaram.
 Mas nunca me perdoaram
 O não serem dominados
 Nem poderem dominar-me...

E assim o nosso amor foi uma luta
 De cobardes abraçados.
 Entre eu e tu,
 Tão profundo é o contrato
 Que não pode haver disputa.
 Não é pacto
 Dum pobre aperto de mão:
 Entre nós, - ou sim ou não.
 Despi-me..., vê se me queres!
 Despi-me com impudor,
 Que é irmão do desespero.
 Vê se me queres,
 Sabendo que te não quero,
 Nem te mereço,
 Nem mereço ser amado
 Pela pior
 Das mulheres...

Poderás amar-me assim,
 (Como explicar-me?!)
 Por Qualquer Causa que eu for,
 Mas não por mim!, não a mim...!

Beijo-te os pés, meu amor.
 (REGIO, 1956, p. 87).

“Carta de amor” é o quinto poema do “Livro Segundo”, composto por 5 longas estrofes contendo 17, 27, 27, 28 e 23 versos que, ao todo, somam 121 versos. As rimas são irregulares, como se apresentam nos poemas anteriores, embora existem pares com a mesma terminação, ao longo do texto: “enredos/ medos”; “momento/tormento/ pensamento”; “fel/cruel”, na primeira estrofe. Do mesmo modo, as palavras “falsidade / verdade / vaidade”; “dizê-las/escondê-las”; “metade! /vaidade”; “pretexto/texto” – da segunda estrofe. Na terceira estrofe encontramos: “antigo/digo”; “peito/respeito”; “dentadura/pintura”; “sozinho/ caminho”; “de mim/ assim”. Na quarta estrofe, as palavras com a mesma sonoridade: “chamo/ amo”; “afável/ amável”; “mão/ coração”; “interpretaram/ tentaram/ perdoaram”; “amar-me/ dominar-me”. Na última estrofe, encontramos a repetição: Despi-me..., vê se me queres! / Vê se me queres / Sabendo que te não quero”.

Essas palavras possuidoras da mesma terminação e da mesma sonoridade traduzem as reflexões do eu poemático ao longo das cinco estrofes, acompanhadas de uma pontuação muito expressiva. Ambas reforçam a dramaticidade do texto e das confissões do eu-lírico nos versos da Carta. A exclamação está presente desde a primeira palavra do poema “Ouve-me!”, “Querida!”, “Ouve! Se sou cruel”, muitas vezes, vem acompanhada das reticências: “Um momento...!”, “Mas não por mim!, não a mim...!”. Há, marcadamente, o uso das palavras acompanhadas apenas de reticências, como nos versos: “Faz engolir o vômito de fel...”; “Tu..., - a minha metade!”; “Deste miserável texto...”; Sei que tenho dó de mim...”. Também o poeta usa a interrogação: “Ou procuro escondê-las?”; “Vês como sou?”; “Mas amar-me?” (“Como explicar-me?!”). Essa pontuação expressiva configura em todo o texto os questionamentos conflituosos, a indignação e a indefinição de qual caminho trilhar.

No poema “Cartas de Amor” depreendemos que a apresentação ou o exemplo vivo dos conflitos e contradições provocadas pelo amor e a luta para superá-los. A poeticidade do texto retrata um drama individual, porém real, no qual o sujeito poético vive mergulhado em tumultos insolúveis. Essa contradição psicológica do ser humano retratada no poema é uma forte característica dos textos regianos. É a partir do modo de pensar e acreditar na existência de forças distintas (amar e não amar) que o eu-lírico se coloca entre elas, porém, não apresenta

uma solução ou opção por nenhuma delas: “De me exhibir a Cristo! / Sabe que a meu respeito / Vou além de quanto digo. / Sabe que os males que ora uso, / Como quem usa / Cabeleira ou dentadura, / São a pintura / Que esconde os mais verdadeiros, / De outro teor... / E sabe que sou pior!!

No poema em questão, interpretamos que a carga dramática de seus versos traz um sentimento de angústia, uma autorreflexão do sujeito lírico (“Vês como sou? / Mas sou pior que isto (...) Sabe que a meu respeito / Vou além de quanto digo.”), deixando-o dividido entre o tempo presente, considerado relativo e o tempo absoluto diante de situações que não consegue controlar o amor, que lhe provoca inquietude e dúvidas sobre qual das forças deve seguir.

A angústia e a autorreflexão são detentores de entusiasmos supremos que controlam a maioria dos atos humanos. Essa estrutura bipartida apresenta um homem em constante conflito, que revela agonias e dúvidas, que são comuns a toda humanidade, como sancionam os versos:

O fruste amor dos que me interpretaram.
 Ai! bem quiseram amar-me!
 Bem o tentaram.
 Mas nunca me perdoaram
 O não serem dominados
 Nem poderem dominar-me...
 E assim o nosso amor foi uma luta
 De cobardes abraçados.
 Entre eu e tu,
 Tão profundo é o contrato
 Que não pode haver disputa.
 Não é pacto
 Dum pobre aperto de mão:
Entre nós, – ou sim ou não.

Esses versos são exemplos de literatura viva que permite ao ser humano extravasar seu sentimento de amor e horror, mostrar sua realidade e agir como se estivesse nela: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” (MOISÉS, 1974, p. 38). É na poesia que o homem se revela e se rebela contra a falta de satisfação, seja no amor, no ódio, no prazer ou na dor, como nos versos: “Nem mereço ser amado / Pela pior / Das mulheres... / Poderás amar-me assim, / (Como explicar-me?!) / Por Qualquer Causa que eu for, / Mas não por mim! não a mim...! / Beijo-te os pés, meu amor”.

As cartas sempre foram importantes e recorrentes na vida do autor, um meio de comunicação eficaz que, de certa forma, o aproximavam de amigos e entes queridos. Os seus textos expõem o que foi sua vida, assim como ocorre com a maioria das pessoas, uma procissão

de abandonos, decepções, amizades mal equilibradas que muitas acabaram se dissolvendo e algumas permaneceram para o resto da sua vida. Como exemplo, podemos citar, a carta enviada em 13 de Agosto de 1967, quase no fim da sua vida, endereçada ao amigo e dramaturgo Prista Monteiro, cujo teor foi desenvolvido com os fatores emotivo, intelectual e estético. Diante da relevância do gênero epistolar na vida pessoal do autor, elementos de cortesia e afetividade estão presentes também no conteúdo das cartas enviadas aos seus familiares entre 1920 e 1934, e anos depois reunidos na obra “*Correspondência familiar – carta aos seus pais*”, publicada em 1997.

O próximo poema intitulado “Poema do Silêncio” também retrata a temática do drama individual e a procura pelo *ignoto deo*. É o décimo texto do “Livro Segundo”

POEMA DO SILÊNCIO

Sim, foi por mim que gritei.
Declamei,
Atirei frases em volta.
Cego de angústia e de revolta.

Foi em meu nome que fiz,
A carvão, a sangue, a giz,
Sátiras e epigramas nas paredes
Que não vi serem necessárias e vós vedes.

Foi quando compreendi
Que nada me dariam do infinito que pedi,
— Que ergui mais alto o meu grito
E pedi mais infinito!

Eu, o meu eu rico de baixas e grandezas,
Eis a razão das épi trágico-cômicas empresas
Que, sem rumo,
Levantei com sarcasmo, sonho, fumo...

O que buscava
Era, como qualquer, ter o que desejava.
Febres de Mais, ânsias de Altura e Abismo,
Tinham raízes banalíssimas de egoísmo.

Que só por me ser vedado
Sair deste meu ser formal e condenado,
Erigi contra os céus o meu imenso Engano
De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano!

Senhor meu Deus em que não creio!
Nu a teus pés, abro o meu seio
Procurei fugir de mim,
Mas sei que sou meu exclusivo fim.

Sofro, assim, pelo que sou,
Sofro por este chão que aos pés se me pegou,
Sofro por não poder fugir.
Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir!

Senhor meu Deus em que não creio, porque és minha criação!
(Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição...)
Senhor dá-me o poder de estar calado,
Quieto, maniatado, iluminado.

Se os gestos e as palavras que sonhei,
Nunca os usei nem usarei,
Se nada do que levo a efeito vale,
Que eu me não mova! que eu não fale!

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

Mas o meu sonho megalómano é maior
Do que a própria imensa dor
De compreender como é egoísta
A minha máxima conquista...

Senhor! que nunca mais meus versos ávidos e impuros
Me rasguem! e meus lábios cerrarão como dois muros,
E o meu Silêncio, como incenso, atingir-te-á,
E sobre mim de novo descerá...

Sim, descerá da tua mão compadecida,
Meu Deus em que não creio! e porá fim à minha vida.
E uma terra sem flor e uma pedra sem nome
Saciarão a minha fome.
(RÉGIO, 1956, p. 113).

Poema composto de 56 versos divididos em 14 estrofes ou quartetos. As rimas apresentam-se emparelhadas, agudas e graves (AA BB), marcando o ritmo, desde a primeira estrofe:

Sim, foi por mim que gritei, **A**
Declamei, **A**
Atirei frases em volta. **B**
Cego de angústia e de revolta. **B** (Grifo nosso).

Candido (2006, p. 61) explica que para estabelecer uma conexão na construção do poema, deve-se enfatizar a função principal da rima, a de estabelecer uma sonoridade contínua nítida e perceptível e, para isso, faz-se necessário criar a recorrência ao som de forma marcante. Concomitantemente, é perceptível também as aliterações das vogais e consoantes nos trechos

acima destacados: -ei/-ei; -ol/-ol. Nas estrofes seguintes, o esquema continua o mesmo: - iz/-iz; -edes/-edes; -di/-di; -ito -ito, etc.

José Régio em o “Poema do Silêncio” trata a revolta interior do sujeito poético com a sua vida e realidade. No texto, são evidenciadas as suas angústias, que ilustram a ansiedade permanente em que vive. Para se livrar desse sentimento angustiante, ele grita, declama e atira frases. Chega a pedir o infinito (ciente de que não pode obter) em um grito de desespero “- Que ergui mais alto o meu grito/ E pedi mais infinito”. Os versos sugerem uma revolta interior com a vida e a realidade, desde a primeira estrofe: [...] “Atirei frases em volta, / Cego de angústia e de revolta”. Expõe nos versos suas amarguras justificadas pela ansiedade permanente: “Eu, o meu e rico de baixas e grandezas, / Eis, a razão das épi-trági-cômicas empresas / Que, sem rumo, / Levantei com sarcasmo, sonho, fumo [...]”

Na leitura desse poema, o grito de revolta e a exaltação do eu-lírico revelam as frustrações e a certeza de que está condenado a viver assim, além de perceber o seu egoísmo de pensar unicamente nele próprio e por desejar apenas grandes acontecimentos e alterações na sua vida: “O que buscava / Era, como qualquer, ter o que desejava. / Febres de Mais, ânsias de Altura e Abismo, / Tinham raízes banalíssimas de egoísmo”.

O eu-lírico apresenta uma tentativa de ir além das suas possibilidades, construindo um “imenso Engano” de alcançar o “ultra-humano”, todavia crê na sua limitação humana e limitada e sente-se incapaz de agir. Em constante inquietação, questiona tudo o que o rodeia. Dessa forma, apesar de se apresentar como aquele que não crê, dirige-se a Deus, como se com o seu desabafo perturbado lhe pedisse algum socorro ou auxílio, mostrando-se “Nu a teus pés”, mas gostava de ser de outra maneira, viver de forma mais calma e menos perturbada. Destaca-se como uma pessoa sofredora, e esse sofrimento é realçado através da repetição da palavra “sofro” no início de cada verso da oitava estrofe:

Sofro, assim, pelo que sou,
Sofro por este chão que aos pés se me pegou,
Sofro por não poder fugir.
Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir! (Grifo nosso).

Notamos que a vida do eu poético se resume a um completo sofrimento. Deseja quase tudo aquilo que não pode ter, e tem consciência disso. Desta forma, já que não pode ter aquilo que quer, chega a pedir a Deus uma forma de viver e aceitar a sua vida, estando “calado”, “quieto”, “maniatado”, características que sabe não poder alcançar.

Se os gestos e as palavras que sonhei,
 Nunca os usei nem usarei
 Se nada do que levo a efeito vale,
 Que eu me não mova! que eu não fale!

A manifestação da escrita, e não a expressão oral, é a única forma que o poeta tem de conciliar a necessidade para se comunicar com o outro sem sair da sua solidão e até sem sair do seu silêncio. Interpretamos que aquele que escreve, para o fazer em profundidade, precisa de silêncio e solidão, o caso de Régio, com o seu persistente refúgio em Portalegre, é bem paradigmático desta verdade. A palavra escrita, na medida em que ela nasce desse recolhimento ou encontro do eu consigo mesmo na sua solidão, é atribuído um poder especial.

Na sétima estrofe, há uma referência a Deus, porém, declara sua descrença: “Senhor meu Deus **em que não creio!**” (Grifo nosso) – verso repetido na nona e última estrofes, que confirma a constante busca do poeta pelo *ignoto deo*, e complementa: “[...] porque és minha criação! / (Deus para mim, sou eu chegado à perfeição...). Pede, em seguida, o infinito, mesmo sabendo que não o pode obter, e um dramático grito de desespero complementa: “- Que ergui mais alto o meu grito/ E pedi mais infinito”.

Nos versos: “O que buscava / Era, como qualquer, ter o que desejava. / Febres de Mais, ânsias de Altura e Abismo, / Tinham raízes banalíssimas de egoísmo, o eu poético confirma a busca de si mesmo e o egoísmo vivido como um grande engano por ele cometido: “Erigi contra os céus o meu imenso Engano / De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano!” O tema do sofrimento e do fracasso é uma constante em todos os poemas da obra em análise: Se nada do que levo a efeito vale, / Que eu me não mova! que eu não fale!

Nos versos finais encontramos uma súplica a Deus (Meu Deus em que não creio!), declarando que os seus versos “ávidos” e “impuros” acabem. Todo o seu clamor e gritos, revoltas, insatisfação e inquietações não lhe trouxeram a tão almejada calma e a solução será encontrada somente em seu silêncio: “E o meu Silêncio, como incenso, atingir-te-á, / E sobre mim de novo descerá... / Sim, descerá da tua mão compadecida, / Meu Deus em que não creio! e porá fim à minha vida. /E uma terra sem flor e uma pedra sem nome /Saciarão a minha fome”.

O não conseguir aceitar-se, dói no sujeito poético. É notável a suplica para Deus que os seus versos acabem, quer parar de escrever e pensar na realidade como pensa. Por notar que todos os seus gritos, revoltas e inquietações não trarão a calma que necessita, acredita que o seu silêncio é o conforto, sendo este silêncio e tranquilidade que proclama alusivos à morte. Pois,

ao final, é o seu silêncio que alcançará Deus, como um “incenso” e desta forma receberá a calma e a sua revolta terá de certo modo um fim.

Theodor Adorno (2003, p. 17) explica que “os conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas”. 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 seu “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 ilusão. (ADORNO, 2003, p. 18).

O homem e os seus conflitos mais íntimos é o centro da estética regiana e essa busca de si próprio e ao *ignoto deo*, além de ser a marca da influência da psicanálise sobre a literatura da época, pode também ser analisado no contexto da própria modernidade.

O último poema da referida temática intitula-se “Poema da Carne-Espírito” do Livro Terceiro.

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.
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 mulher...?

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
Acendem-me na sombra, estrelas das esquinas.
Capa de aflitos, obrigado, ó 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 passeariam
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 cúmplices do meu flagício.
Assim, no meu espasmo, há comprometimentos,
E cânticos e choros de nem sei que 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.

Nessa vertigem dum não sei que Mais...
E os pobres quartos de aluguer serão
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 esse rosto,
Onde a boca abre os lábios como um corte,
E esse vibrante corpo decomposto,
De quem acaba de escapar à morte...

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.

Ah, se eu pudesse dizer tudo! E calo
Cousas 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...
Mas não és tu que as beijas, se eu as beijo?
Não és tu, se as possuo, que as possui e te possuis?

E se é loucura desejar-te, pois tu és
Um hábito, uma auréola, uma sombra, ou uma graça,
E nem 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.
(RÉGIO, 1956, p. 135).

O “Poema da Carne-Espírito” é o quarto poema do “Livro Terceiro”, de *As Encruzilhadas de Deus*. Ele contém 27 estrofes ou quadras, com 104 versos. As rimas apresentam-se alternadamente: ABAB, desde a primeira quadra até o final do poema.

Em noite de furor, julgo que és **tu**. **A**
 Atiro os braços para te **abraçar!** **B**
 Abraço o meu corpo **nu**: **A**
Beijo os meus lábios e o ar... **B** (Grifo nosso).

Repetem-se a pontuação expressiva, reticências, exclamação e interrogação ao longo dos versos, bem como a adjetivação expressiva e expressões adjetivas, desde o primeiro verso. Esses recursos linguísticos conferem ao poema o dramatismo próprio da poesia regiana, além da dor e da súplica pelo amor ou pela amada que não se faz presente: “Em noite de furor, julgo que és tu. / Abraço o meu corpo nu; / Beijo os meus lábios e o ar... / [...] Que minha carne flagelada e moça / [...] Vou-me, a desoras, por congostas¹⁰ tortuosas e sombrias / Por que não vens, tu que não chegas, / Meu terrível fantasma real e vago?”.

Ao depararmos com poemas longos, a atitude deve ser de cautela, considerando que a extensão do texto apresenta mais dificuldade no entendimento e uma grande inquietação revelada pelo eu-lírico. Retomamos Candido (2006), na distinção proposta entre análise e interpretação, sendo a primeira um método geral e pragmático que utiliza a interpretação como etapa, enquanto que a segunda, apesar de pressupor que a interpretação seria demasiada pessoal para constituir objeto de ensino e sistematização, deve surgir como um reforço do encantamento da poesia.

No poema em questão, a dicotomia já vem expressa no título, *Carne-Espírito*, contudo não apresenta uma simetria. Mesmo estando estruturado em vinte e sete quadras e apresentar um certo cuidado com a metrificação, podemos afirmar que seus versos não são homogêneos, mas, sim, heterométricos. Outra observação pertinente é o esforço do poeta para relatar a loucura e o devaneio, provocados pelo embate Carne-Espírito. Essa duplicidade foge ao controle do eu-lírico, daí as diversidades de números de sílabas nos versos. Ressaltamos, ainda, o anseio pelo controle do desejo em toda sua estrutura, configurado nas rimas, desde a primeira estrofe: tu, nu; abraçar, ar. Do mesmo modo, repete-se na segunda estrofe, nas palavras: desejos, beijos; moça, poça e, assim, sucessivamente em todo o poema. A sonoridade evidencia-se ao longo do texto, desde a primeira à última estrofe:

10 Congostas: possui o significado de ruas estreitas e longas ou desfiladeiros. Dicionário da Língua Portuguesa. Larousse Cultural, p. 259

Primeira estrofe:
 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...**

Última estrofe:
 O não te desejar é impossível
 Porque tu sabes, sempre moça e eterna **amante**,
 Pairar, virgem suprema, inatingível ...,
Prostituída a cada instante. (Grifo nosso).

Para a interpretação do poema, Candido (2006) propõe dois caminhos: 1) emprega-se os elementos básicos à análise, fundamentais no poema, tais como a sonoridade, o ritmo, o metro e o verso, relacionados e classificados entre si. Tendo em vista que as vinte e sete 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 as rimas em categorias específicas, como, por exemplo, a classes de palavras. 2) As relações rítmicas estabelecidas entre pares, onde um dos vocábulos é um verbo. Nota-se pelo valor semântico dos termos, que, no geral, têm-se quatro focos de atenção definidos quanto à ação. O número um, diz respeito à imprecisão, ao ato de sonhar: *abraçar/ar*; *imagine/assassine*; *desperta/aberta*; *virias/sombrias*; *vago/pago*; *espectro/penetro*; *graça/passa*. O número dois, refere-se ao sofrimento imposto e sofrido pelo eu-lírico: *agoniam/passariam*; *humilhar/vulgar*; *aluguer/padecer*; *suporto/morto*; *poder/tremer* 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*. E por fim, quarto e último, faz relação com o sujeito passivo em relação ao enunciador: *receber/mulher*; *chegas/entregas*; *prostituis/possuis*; *és/pés*.

Há, também, nos versos referências às paisagens de um ambiente noturno, espaço propício para expressar o desejo carnal: “Em noites de furor [...]”; “Acendem-se na sombra, estrelas das esquinas / Capa de aflitos, obrigado, ó escuridão”;. Tais versos, representam a relevância que a paisagem tem para os estudos de Collot:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 15).

O pesquisador esclarece que a paisagem é um espaço que pode ser percebido, ligado a um ponto de vista, assim como, pode ser também, um fenômeno complexo que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. No poema, o eu-lírico questiona sobre o pecado, considerando a sede do desejo uma necessidade humana, tal como expresso na estrofe abaixo:

Se isto é pecado, e se é mesquinha.
 Esta sede sem escolha,
 Por que não vens tu dar-me, Eva só minha,
A única flor que eu sem miséria colha? (Grifo nosso).

Um fator determinante na poesia regiana são os pares dicotômicos, que aparecem com evidência no poema em análise: Noite/dia, vida/morte, luz/escuridão, virgem/sexo, divino/profano. Sobre o sujeito passivo, a leitura das ações empreendidas no poema exige uma certa problematização dos pronomes, uma vez que existe uma distinção a ser feita que concede uma maneira de clarear a análise. Assim se dispõem, nas rimas externas, os pronomes pessoais, sejam retos ou oblíquos, e os possessivos: tu/nu; mim/fim; fim/mim; estrela/ela; meu/eu. É notável também que a atenção recai no ciclo representado pelas terminações mim/fim e fim/mim.

A existência de dois planos nesse poema facilita a leitura interpretativa. Há o plano real, em que o eu-lírico busca na carne humana o seu altar, e também o plano invisível, momento em que o altar se faz necessário para se aproximar de Deus. Na primeira leitura do poema, o primeiro verso: “Em noites de furor, **julgo que és tu**” (Grifo nosso). O pronome “tu” pode representar a mulher adorada, inatingível, idealizada, porém, ela se encontra distante ou apenas na memória do sujeito lírico: “Eis como tu ficas distante, / E a fera triste em mim desperta. / E eu vou em busca de qualquer amante, / Pedir esmola a qualquer porta aberta”. Há nos versos a expressão dramática de um desejo “[...] julgo que és tu. / Atiro os braços para te abraçar! / Abraço o meu corpo nu; / Beijo os meus lábios e o ar...”

Os elementos que foram destacados acima nos direcionam à leitura de um segundo nível expresso nos versos, o da não existência e da desumanização da mulher: “Por que não vens, tu que não chegas, / Meu terrível fantasma real e vago? / [...] “Sonho [...] Teu corpo de camélias e açucenas,” / Sonho! Teus dedos finos e compridos / Trêmulos... , / [...] Mas ante mim, / Levita-se o teu espectro”.

Na penúltima estrofe, o eu-lírico conclui:

Eis como, sonho embora o desejar-te, pois tu és
 Um hálito, uma auréola, um espírito, uma graça,

E nem tens mãos, nem tens cabeça, nem tens sexo, nem tens pés,
Sendo qualquer mulher que passa.

No final, no altar erigido, o eu-lírico avalia o sonho, o momento vivido naquela noite:

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.

Para o poeta, a poesia tanto o aproximava de sua religiosidade como o afastava, ao expor um mundo sem Deus e confirmar seu desejo carnal e de prazer (“... ali me fico / Ruminando, na sombra, um sonho estranho”). O texto, sem dúvida, ao longo de seus versos, apresenta uma dramática sensualidade vibrante. A certeza dessa ambivalência Carne-Espírito e dos valores atribuídos a cada um deles, claramente, revelam o conflito da busca de si mesmo, que se estabelece entre os valores da Carne (o amor carnal) e o Espírito, uma inquietante duplicidade que revela a sinceridade literária de José Régio.

3.3 O ESPAÇO E A PAISAGEM COMO REVELADORES DOS SENTIMENTOS DO EU-LÍRICO NO POEMA “SARÇA ARDENTE”

Na leitura analítica da poética de Régio, o espaço e a paisagem revelam um fator que se destaca e, na maioria das vezes, serve como sinônimo para ressaltar a ligação entre o divino e o homem. Desse modo, a realidade revelada ao homem e a fragilidade no que diz respeito à sua existência é feita em comunhão com o universo. A poesia regiana cria a realidade por meio da palavra, fato que observamos na leitura do poema “Sarça Ardente”, o qual, diferentemente dos demais já estudados, está disponível no Anexo, em virtude da sua extensão.

3.3.1 Comentários iniciais do poema

O poema “Sarça Ardente” é o único poema do “Último Livro” da obra *As Encruzilhadas de Deus*, composto por trinta e oito estrofes numeradas, de oito versos cada, ou oitavas. Sobre essa base estrutural do poema, a opção pelo uso de oitavas deve-se ao fato de ter sido uma forma poética utilizada por Camões e outros poetas, além do fato de o poeta tratar de um tema de grande relevância que é a busca incessante pelo *ignoto deo*. Em “Sarça Ardente” são notórios

os sinais da herança camoniana, como, por exemplo, a elevação a Deus como único meio de atingir a plenitude. Na estrofe de número 13, encontramos um verso muito semelhante ao escrito por Camões, em *Os Lusíadas*, Canto I, estância 106 (“Contra um bicho da terra, tão pequeno?”): Estrofe 13: “[...] E os seus vícios entoando por virtude, / Bicho da terra, vil e tão pequeno / Que nem sequer aprende a ser terreno.

Quanto às rimas, apresentam-se alternadas A-B-A-B-A-B e emparelhadas C-C, em toda a extensão do texto, exemplifica a estrofe nº 1

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

Mas não!, não por que não tenha viajado **C**
Longe do escano¹¹ em que fiquei sentado! C (Grifo nosso).

Repetem-se, como nos poemas anteriores, as reticências e as exclamações (“...Não porque não viajasse! O mundo é vasto”,), bem como as interrogações (“Que outro céu poderá ultrapassá-lo?”; “Mas para quê mais ilusões de vida?”; “Pois de ti, que sei eu?”), além do intenso uso dos nomes e da adjetivação expressiva: [...] **maga das mágicas**, a lua”; “[...] **profundas grutas temerosas**; “[...] vosso **verde sangue ardente**”; “**Farto** de mim, de tudo, **exausto, imbele¹²**, / **Vazio** [...], entre outros tantos adjetivos presentes ao longo do texto. (Grifo nosso).

O termo “sarça”, do hebraico, *seneh*, palavra que aparece apenas duas vezes na Bíblia, ambas referindo-se ao episódio da convocação de Moisés para liderar e conduzir os israelitas fora do Egito, em direção a Canaã (Êxodo 3:2-4; Deuteronômio 33:16). A história de Moisés diante da sarça ardente, segundo a narrativa bíblica, relata que ele estava apascentando o rebanho de seu sogro, quando conduziu o rebanho para o lado ocidental do deserto, chegando ao Monte Horebe. Nesse momento, Moisés, ao ver o fogo no arbusto se impressiona, quando Deus o chama pelo nome e ele responde e aceita o desafio. Embora não seja possível exatamente saber o tipo de arbusto, provavelmente a sarça era um arbusto espinhoso, talvez da família das acácias¹³, Devem ser consideradas também a região e a raiz da palavra hebraica, que significa “espeter”. Em textos litúrgicos da Idade Média, a expressão “sarça ardente” era considerada

11 Escano: pequeno banco para descanso dos pés.

12 Imbele: fraco, débil, tímido, covarde.

13 Designação comum às plantas do género Acácia, da família das Leguminosas, que na maioria dos casos são espécies arbóreas ou arbustivas (algumas de grande valor económico enquanto produtoras de madeira, gomas, vagens comestíveis, etc.)

uma metáfora que designava a Virgem Maria, manifestando sua presença divina e o caloroso amor das suas revelações. Quanto ao monte Horebe, na Bíblia, é identificado como “o monte de Deus”. Alguns estudiosos defendem que Horebe era o nome que também designava toda a cadeia de montanhas, enquanto que o Monte Sinai identificava uma montanha específica.¹⁴

Tendo em vista a grandiosidade do tema (a busca pela *ignoto deo*) e a extensão do poema que descreve a imensidão do mundo, o poeta, na forma de uma viagem imaginária, enfatiza a facilidade de manter-se forte para vencer os inúmeros obstáculos que vida lhe oferece, nos versos iniciais do poema: “... Não porque não viajasse! O mundo é vasto, / Mas repete-se, é fácil esgotá-lo ...”.

As estrofes 1 a 8 tratam do contato do sujeito poético com o mundo mostrado na forma de uma viagem imaginária, na qual ele busca incessantemente por resposta e o desejo de encontrar-se com Deus. Especificamente na estrofe primeira, a ideia de movimentação (a viagem) é transmitida através das formas verbais sempre na primeira pessoa do discurso, na primeira estrofe do poema: “Não porque não viajasse! O mundo é vasto / Mas repete-se, e é fácil esgotá-lo... / Se uma vez viste o céu com olhar casto, / Que outro céu poderá ultrapassá-lo? / [...] Mas não!, não porque não tenha viajado / Longe do escano em que fiquei sentado”.

Nas estrofes seguintes (2 a 8), encontramos os verbos em primeira pessoa confirmando o trajeto imaginário do poeta: “vagueei”, “fui”. “desci”, “entrei”, “passeei” “tremi”, “me perdi” e, assim por diante, demonstrando o seu percurso trilhado. Na estrofe 9, após a exposições dos lugares e terras, o sujeito poético reconhece sua reles condição humana, o seu destino do tamanho da sua pequena estatura: (“E em tudo, o que vi eu? Um homem! eu;/ Eu..., - que alonguei meu metro e tal de altura [...] / E em tudo mais não viu do que um destino / O desse seu tamanho pequenino!”

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 ou formosura,
E em tudo mais não viu do que um destino:
O desse seu tamanho pequenino! (Grifo nosso).

Nas estrofes seguintes, especificamente, 10, 11 e 12 há demonstrações de dor, sofrimentos, lamentações e angústias, ao reconhecer que, apesar de “os prantos que chorei”, “de cada cicatriz”, “os gritos” e os “lamentos”, o eu poemático não conseguiu sair de si mesmo,

14 Disponível em: www.estilodoração.com. Acesso em: 4 fev. 2021.

reconhecendo a incapacidade de libertar-se do seu ego. E através de uma linguagem dramática, vai deixando queixas acerca da severidade do seu destino.

Nessa viagem imaginária, conclui que em toda a parte por onde andou, não viu senão a si mesmo e o seu sofrimento (estrofes 12 e 14): (Grifo nosso).

12

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

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...?)
 Ante o meu repentino horror e alarme,
 Viva se ergueu, em vez da usual quimera,
Esta assim vera efigie do que eu era?

Dessa forma, notamos que o poeta não se desprendia dos assuntos que o preocupavam. A temática onde Deus se destaca, da sua existência ou não, como ele se manifestava e dava a conhecer, era algo que sempre trazia o estado de reflexão necessária, que procurava obter respostas às inquietações e dúvidas constantes, que lhe causavam de certo modo um grande sofrimento. A ideia mantém-se na seção seguinte onde o espírito do poeta é revelado através da presença do espaço e paisagens no seu fazer poético.

3.3.2 A presença do espaço e das paisagens como reveladores dos sentimentos do eu-lírico

A necessidade de separar o espaço narrativo do poético é que, em ambos os casos, o espaço tem a função de situar a personagem/eu-lírico revelando-a ao leitor e a sua significação pode ocorrer, diferentemente, nos dois gêneros, a narrativa e a poesia. Santos e Oliveira (2001, p. 74) pontuam essa diferença:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional, mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais. [...]. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas, também, sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Os autores, no entanto, atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida entre o objeto em si e a sua imagem. Tal problematização baseia-se em dois aspectos: primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como verdadeiramente é; segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo.

No poema em análise, na estrofe 2, as imagens representam o mundo em que o poeta vagueia solitário (“por solidões sem fim”) e, nos versos, a lua também solitária o encanta pelos seus mistérios. (Grifo nosso).

2
 Por solidões sem fim vagueei, à hora
 Em que, maga das mágicas, **a lua**
Abre nos céus seu irreal alvor de aurora,
 A crueza das formas **atenua**,
 Nas águas de si própria **se enamora**,
 No coração dos bosques **se insinua**,
 E **filtra um sol** que o ar ao dar-lhe contra a face
Num sonho de si próprio desmaiasse...

Com base nos dois aspectos referidos, conforme Santos e Oliveira (2001) pode-se pensar a questão da similaridade sob duas perspectivas: a da referência que considera o objeto anterior ao signo e a perspectiva de significação na qual o objeto é criado pela imagem. Para os autores, a poesia estaria inserida na primeira perspectiva porque a palavra reproduz alguma característica do objeto em si. Na estrofe de número 1, os substantivos exemplificam a primeira perspectiva de significação – o objeto é criado pela imagem: “bosques”, “grutas”, “montes”, “céus”, “estrelas”. “Mar”, “gaivotas”, “velas”, “mundos”, “pé de flor”.

Maurice Blanchot, na obra *O Espaço Literário* (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores citados, na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, mas, volta-se, inicialmente, para o espaço que a literatura constrói, pois ela é solitária e exige certa solidão do leitor. Exemplificam os versos das estrofes 3, 5 e 6: (Grifo nosso).

3

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

5

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

6

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

Fica claro no texto que o ambiente e os espaços marcados nas estrofes 3, 5 e 6 confirmam as palavras de Blanchot (1987). Na poesia, o espaço é aquele que a "literatura constrói", pois "ela é solitária e exige certa solidão do leitor". Em "Sarça Ardente", o poeta concebe a natureza de acordo com o mundo que ele conhece e que está presente na sua imaginação e nos seus sentimentos. A adjetivação expressiva valoriza, sobremaneira a paisagem descrita nos versos: "**perdidas praias**", "**negror** do firmamento, / os astros cospem **lívidas** fagulhas; "**lôbregos córregos, talhados**"; **profundas** grutas **tenebrosas**, imagens que conduzem o leitor a espaços nunca visitados, porém, presentes na criação, na obra do poeta. A respeito dessa afirmação, Blanchot (1987, p. 12) explica que

A obra não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

O crítico reconhece, assim, que a escrita literária tem um papel relevante, porque faz eco ao que não pode se calar. O poeta se torna sensível e se cala para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao leitor. Santos e Oliveira (2001) compartilham com Blanchot (1987) a ideia de que o texto poético gera imagens surpreendentes ao leitor. Para Martine Joly (2010, p. 59), a imagem é instrumento de ligação entre o homem e o seu ambiente, é uma “produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo”.

De acordo com a autora, a imagem é empregada para observar o mundo e, no texto literário, interpretá-lo. Considerada um instrumento de conhecimento e história, ela nos possibilita ter acesso ao conhecimento de culturas, objetos, lugares e indivíduos de diferentes manifestações culturais. Interpretar imagens, como expostas no poema, leva-nos a apreender e a imaginar paisagens e memórias que foram reproduzidas de uma experiência não somente visual, mas, de reconstrução de uma vida e, principalmente, de reconhecimento de um estado de espírito solitário e inquieto do poeta. Confirmam os versos das estrofes:

7
Fundos do mar flutuando maravilhas
Que há milhões de anos crias, mar, ou tragas,
Submersas bases coralinas de ilhas
Abrindo em flor à flor das glaucas vagas,
Bordados de algas e subtis rendilhas,
Irreais cidades de animais-flores-fragas,
Leitos de mares, pauis, cascatas, rios,
Por entre vós passei meus calafrios...

12
Na voz do mar só me ouço a mim, que choro;
Nos lamentos do vento, a mim me escuto;
Sei ver o luto e a dor..., mas que deploro
Na alheia dor, senão meu próprio luto?
Se mais me sondo e acuso, mais me adoro
Por êsse heroísmo pérfido e corrupto;
E até nas fontes dum meu ser mais belo
Finco a pata bestial, teimo em não sê-lo.

Na estrofe 7, 10 e 12, o poeta refere-se ao mar, componente da natureza pertencente ao imaginário do povo português, pela história das navegações nos séculos XV e XVI. Na sua viagem imaginária, o eu poético passa por paisagens que a lua reflete, pelas praias perdidas, córregos lóbregos, sombrios, montes encadeados, grutas tenebrosas e selvas cerradas, porém, na estrofe 7, é o mar que toma lugar nos versos: “Fundos do mar flutuando maravilhas”, ilhas de corais e algas. Na estrofe 10: “Mar! Voos de gaivotas e de velas, / Mundos sem fim [...]” e, finalmente, na estrofe 12, o eu-lírico une-se ao som do mar com o seu choro: “Na voz do mar

só me ouço a mim, o meu choro;” / Nos lamentos do vento, a mim me escuto; / Sei ver o luto e a dor [...]”. Todos esses lugares, incluindo o mar, refletem o triste e solitário sentimento do poeta.

3.3.3 As imagens de uma constante busca do *ignoto deo* no poema “Sarça Ardente”

Nesse item, durante a leitura do texto, observamos que as imagens não são especificamente da natureza, embora ainda estejam presentes. Da estrofe 13 a 25 o poeta se revela ao leitor – estrofe 13: “Eis-me... tal qual! : Estreito mais que estreito, / De mim próprio cadáver e ataúde / Beijocando e esmurrando o próprio peito [...] / Bicho da terra, vil, e tão pequeno / Que nem sequer aprende a ser terreno...”. Essas confissões do “eu”, ou o modo como o eu-lírico se enxerga, presentes nos versos acima, continuam na estrofe 14: “Eis-me...!... Mas quando, como, onde, buscando / No meu regato de Narciso olhar-me / E ver-me, nesse espelho brando [...]”. Na estrofe 15: “Não sei! Só sei que enquanto assim me via / Todo enrolado em um caracol enfermo, / E por tal dom de ver-me pequenino / Me fazia maior do que o destino!”. Esses versos são continuidade da autoacusação e da incompetência de sentir-se preso e de não conseguir sair ou livrar-se desses conflitos que ele vive, desse incontrolável “Eu”, que o limita e o faz sentir-se infeliz, derrotado.

Na estrofe 16, porém, nos dois últimos versos, há um fio de esperança, ao reconhecer que existe uma vida com Deus: “Anjos!, abri-me os pórticos dos céus, / Que em minha noite é dia... em mim é Deus”. Na estrofe 17, o eu poético repudia os demônios, numa espécie de expiação: “Demónios! , meus demónios familiares / Do cotidiano horror de andar vivendo / No sonho de transpor ares e mares, / Tendo o pé preso [...] E vós, ó aberrações, monstros, esgares¹⁵ [...] que me são, me serão vossas algemas, / Se Deus me abriu libertações supremas?”. Na estrofe 23, o tom sofre mudanças: “Caí farto de mim, Senhor! , exausto, / Farto de mim, de tudo, exausto, imbele / Vazio ante esse excesso do teu fausto / E sem vida ante a Vida...[...]”.

Importante ressaltar que expiação é uma palavra que vem do Latim: *expiatione*. A palavra expiação encontra-se poucas vezes na Bíblia, mas o seu conceito constitui o assunto principal do Antigo e do Novo Testamento. Por isso, ela pode ser interpretada como meio usado para expiar-se, penitência, castigo, cumprimento de pena, sofrimento compensatório de culpa.

15 Esgares: atitudes de escárnio

Nas estrofes seguintes, chega o momento do resgate. A palavra resgate também tem muita relevância nos textos bíblicos, uma vez que o seu significado remete ao preço ou pagamento feito por nossa redenção, quando se diz que o Filho do homem “deu a sua vida em resgate por muitos”. Dessa forma, a ação de livrar ou de libertação, faz com que o eu-lírico rende-se e recupera a fé perdida: “[...] Que eu, pois, me apresse a erguer o meu resgate / Cantando-te, meu Deus!, meu Alto Alarme, / [...] Tu mos abriste à Vida e mos rasgaste.... / Bendito sejas, Pai, louvado sejas!, / Em quaisquer livros, ritos, céus, igrejas”. Na estrofe 25, o desejo de um encontro com Deus, mesmo revelado, ainda provoca sua autocomiseração: “Assim falava eu, (mas não consigo / Fazer caber o tumultuar de então [...] / Assim falava eu, a sós comigo / **(Que sou contradição, medo, aflição)** / E aquela Luz, que ao certo eu nem convinha / em que fosse luz a tua ou noite minha...” (Grifo nosso).

Caminhando a leitura para o final do poema, deparamo-nos com os versos mais contundentes, que remetem ao episódio da sarça ardente, que Moisés presenciou. Ressalta o amor, a partir da estrofe 32 e na última estrofe, despede-se do poema e do leitor.

Na estrofe 26, o eu poético tem uma visão: (Grifo nosso).

26

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

Esses olhos “abertos”, “grandes e fundos como oceanos” assemelhavam-se a “poços de clarões”, reportando-nos ao episódio bíblico, que Moisés ouviu a voz de Deus, no poema, a Figura: “E a sua voz, imensa sinfonia / De palrar de águas e ecos de trovões / Disse à pobre minh’alma confundida: / “Tu me recusas, tu, que achaste a Vida?”

De acordo com Bataille (1992), o que identifica o campo do sagrado a essa continuidade impossível de descobertas, com esse aquém ou além dos limites humanos, esse âmbito onde linguagem e cultura se corrompem por impossibilidade de convivência. Quando se opõe ao mundo, seja do trabalho ou pessoal é no âmbito do sagrado que operam forças desagregadoras, que transgridam e muitas vezes são violentas, gerando movimentos marcados pela inutilidade, gratuidade e desperdício. Segundo o estudioso, nota-se que o âmbito do sagrado é limitado, na

maioria das vezes organizado pelos agenciadores do sagrado — os sacerdotes, em suas diferentes configurações culturais.

Vale ressaltar que no poema em análise a separação/aproximação com o sagrado não é uma ação que possa ser absoluta. De acordo com o pensamento de Bataille (1992), a experiência do sagrado deve ser pensada como possibilidade de acesso a essas forças que podem ser violentas, mas que fazem parte da essência humana. O sagrado não se revela em lugares, coisas e seres, mas sim na visão e continuidade e inteireza do ser, em situações extremas nas quais o homem se vê distante de si (do próprio controle de si) e próximo de forças obscuras que não pode controlar em muitas situações.

Para Eliade (2001) existe uma ligação entre o homem e a natureza que é transformada no decorrer da história, de tal modo que a natureza era considerada uma manifestação do sagrado e, conseqüentemente, influenciava na vida humana. A paisagem no texto em análise é diversificada. Para Eliade, a delimitação desses modos de ver o mundo e de se posicionar diante dele não é tão demarcada quanto parece, conforme o autor: “[...] nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço” (ELIADE, 2001, p. 28).

Os últimos versos das estrofes 31 e 32 remetem para *o ignoto deo*, do qual nada se sabe, mas que se deseja “compreender, amar, saber”. E a interrogação mantém-se - “Pois de ti, que sei eu?” – para em seguida, apontar caminhos e respostas: “Só sei que te amo, / [...] / Sei que existes na voz com que te chamo, / [...] / Sei que é por ti que vivo e me contento/ [...] / Sei que me és toda a luz do pensamento.” Na penúltima estrofe, o sujeito poético aponta algumas das características de Deus: “Esse eterno, absoluto, uno, infinito, / Que é Perfeição, Verdade, Bem, Beleza...” Perante a realidade que o ultrapassa, rendido à sua condição de mísero humano, declara “E nos silêncios do meu verso, / Fala tu!, Voz Suprema do Universo.” Ao longo de todo o poema, a expressão de um ‘eu’ em sofrimento, que se confronta, na sua humana e limitada condição, com Deus – *o ignoto deo*.

A última estrofe identifica-se, novamente, com versos de Camões, em *Os Lusíadas*, Canto X, estância 145, quando inicia a sua despedida: “*No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida [...]*”. José Régio, fiel seguidor e admirador de Camões, também assim se despede:

38
E não mais, versos meus, palavras mortas,
Não mais!, que a voz se me enrouquece em vão.

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

A repetição de “Não mais”, nos dois primeiros versos da estrofe, ressalta a ideia de que a voz do poeta encontra-se enrouquecida, as palavras são insuficientes para expressar a imensidão de uma realidade, de uma experiência ilimitada com Deus. Diante da realidade que o ultrapassa, rendido à sua condição humana, declara: “Não mais eu te ergo, em público, as mãos tortas, / Com reservas a doer no coração... / Não mais! E nos silêncios do meu verso, / Fala tu!, Voz Suprema do Universo!”

Toda a sua viagem imaginária contribuiu para revelar e expor o dramatismo próprio dos versos regianos. O sujeito poético iniciou demonstrando ao leitor a sua evidente pequenez e, concluiu, na estrofe final, que a certeza de um rompimento com Deus poderia lhe causar. Ao recordarmos a existência de José Régio, o meio em que viveu e as influências exercidas sobre ele, compreendemos que as 38 estrofes de “Sarça Ardente” demonstraram sua essência e as motivações da sua religiosidade e, principalmente, a sua busca constante pelo *ignoto deo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos as análises dos poemas selecionados de *As Encruzilhadas de Deus*, de José Régio, confirmaram-se a fidelidade do poeta aos postulados do movimento presencista, a temática da representação do sagrado e sua busca incessante ao *ignoto deo*. Temas que percorrem a maioria dos poemas, além da presença do espaço e da paisagem como reveladores dos sentimentos do sujeito lírico. Régio, em sua poesia, obedeceu ao fluxo de sua inspiração. Ele foi, sem dúvida, um desses “homens grandiosos” da Literatura Portuguesa que marcou uma época com sua obra poética e, com a publicação de *As Encruzilhadas de Deus*, obteve o mérito de ter escrito sua obra prima, transformando os seus leitores em testemunhas de seus conflitos, angústias e o desejo de um reencontro com Deus, revelados através de sua linguagem poética e dos versos bem construídos. A pesquisa nos proporcionou um entendimento claro da existência de um diálogo entre o Homem e o Absoluto, conforme a proposta do *corpus*. Nesse confronto, deixou evidente uma angústia desesperadora, fruto de sua busca ao divino, obrigado a obedecer a uma força superior à sua vontade, o que resultou em um drama marcado pela sua condição humana e uma crise da sua consciência cristã.

Para Otto (1929), a experiência religiosa faz parte dos anseios humanos ao longo dos séculos. O conhecimento e o encontro com o sagrado sempre estiveram ligados à natureza humana. A experiência religiosa exposta nos versos regianos, não nos deixou a certeza de que houve um encontro definitivo com o Deus Desconhecido, tal como ocorreu com Abraão e Moisés, personagens bíblicas inspiradoras do poema final, intitulado “Sarça Ardente”. A leitura das 38 estrofes que compõem esse poema levou-nos a considerar como um fator relevante do nosso trabalho, o estudo teórico sobre o espaço e a paisagem, presentes na viagem imaginária do eu-lírico, não só em “Sarça Ardente”, como também em “Noctuno” e em outros poemas do livro.

Confirmamos também que a temática desenvolvida nos poemas refletiu e configurou os pressupostos do movimento presencista, de 1927, quando foi lançado o primeiro número da *Revista Presença*. Régio foi o doutrinador do grupo e expôs em ensaios publicados, o ideal e o pensamento estético. Em “Literatura Viva”, ele afirmou:

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe [...]. Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como

também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria [...] (RÉGIO, 1927).

Seus poemas seguem fielmente esses pressupostos do movimento presencista. Desde o primeiro texto ao último da obra estudada, está presente a ideia de que a obra nasce da profunda necessidade de expressão do autor, contra a “literatura livresca”, antepondo-se ao individual e ao social. Daí a compreensão do tom subjetivo e reflexivo de seus versos, tom esse que nos encaminhou para conhecermos sua dor, o vazio, o seu sofrimento, sentimentos contrários à felicidade falsa, revelando-nos sua permanente encruzilhada de reflexões e desejos, muitas vezes contraditórias, sem encontrar o verdadeiro caminho a seguir. Obviamente, existe uma diversidade de temas convencionais abordados que valem aqui ressaltar: além das personagens da iconografia religiosa; há quadros e pessoas (como a referência à mãe), que remetem à infância, invocações à mulher idealizada fruto da inspiração do poeta; o sofrimento provocado pela solidão e o inevitável tema da saudade da infância e da mãe. A natureza e seus elementos trouxeram magia e musicalidade nos poemas, como a lua, o sol, o dia e a noite, além das personagens criadas e presentes em seu imaginário. A descrição de ambientes e paisagens, além do belo, trouxe a morte como cenário em alguns textos. Esse poder incondicional da poesia, segundo Faustino, nos faz acreditar:

[...] que a poesia serve para manter vivo e eficazes os mecanismos humanos de percepção do universo, de pensamento e de fala; que a poesia pode servir para atender as necessidades metafísicas, místicas e míticas do ser humano, neste momento em que tais necessidades ainda são prementes e em que outras formas de satisfazê-las encontram-se em evidente descrédito e decadência... (FAUSTINO, 1977, p. 277-278).

A batalha incansável entre o bem e o mal, Deus e o diabo, o sagrado e o profano a verdade e a mentira, a comunicação e a falta dela, o real e o irreal, o passado e o presente, a vida e a morte, o sonho e a realidade, enfim, os embates que inquietam o homem de todos os tempos e que, ao mesmo tempo, fazem parte de sua existência/essência serviram de tema dos poemas de Régio, que o colocam no mesmo patamar de importantes nomes da literatura universal. Concluímos que o homem e seus conflitos mais íntimos são o centro da estética regiana, além de serem marcas da influência da psicanálise sobre a literatura da época, foram lidos e estudados no contexto da própria modernidade e pós-modernidade. José Régio foi, sem dúvida, um dos poetas mais ricos da atividade literária portuguesa do século XX, estendendo-se até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

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

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo. Editora Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1973.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antônio Ceschi. São Paulo: Ática, 1992.

BÍBLIA, Atos. *In: A Bíblia Sagrada* Antigo e Novo Testamentos. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª Edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 141 – 149.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca, SP: Ribeirão, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. Poesia como resposta à opressão. [Entrevista cedida a] Rinaldo Gama. **Revista FAPESP**, São Paulo, n. 87, maio. 2003.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2010.

CACHADA, Lucinda Maria Miranda. **Metamorfoses de Narciso na poesia de José Régio**. 2000. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CENTRO DE ESTUDOS REGIANOS. Disponível em: <https://www.joseregio.pt/>. Acesso em: 18 dez. 2020.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil, Tratado de História das Religiões: Cosmos, 1977.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FUZA, Patrícia Josiane Tavares da Cunha. **Entre palavras e traços**: um estudo da representação do sagrado cristão na poesia e ilustração de José Régio. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do sagrado**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GUIMARÃES, Fernando. **O modernismo português e a sua poética**. Porto, Portugal: Lello Editores, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 2010.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. Revista ArtCultura, v.8, n.12, jan.-jun., 2006.

LÁZARO, Antonio. Introdução. In: VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LISBOA, Eugénio. **José Régio: uma literatura viva**. São Paulo: MEC, 1978.

LISBOA, Eugénio. **Revelação e mistério: o 'diário' de José Régio**. Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

LISBOA, Eugénio. **O essencial sobre José Régio**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

LOURENÇO, E. As confissões incompletas ou a religião de Régio. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, v. 11, p. 20-27, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa, PT: Relógio d'Água Editores, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário literatura portuguesa**. 6. ed. São Paulo. Cultrix, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia da presença**. Lisboa: Editora Moraes, 1972.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Svary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva. 2009.

PLATÃO. **A república**. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RÉGIO, José. **Fado**. Ilustração de Júlio Maria dos Reis Pereira. Coimbra, PT: Armênio Amado, 1941.

RÉGIO, José. **As encruzilhadas de Deus**. 3. ed. Ilustração de Manuel Ribeiro de Paiva. Lisboa: Portugália, 1956.

RÉGIO, José. Literatura viva. **Revista Presença**, Folha de Arte e Crítica, Porto, PT, n. 1, ano 1, 10 mar. 1927. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P1.html. Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SENA, Jorge de. **Régio, Casais, a “presença” e outros afins**. Porto, Portugal: Brasília Editora, 1977.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Tempo Brasileiro – Rio de Janeiro, 1977 Tradução de Celeste Aída Galeão

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova**: acerca da natureza comum das nações. Tradução de Antônio Lázaro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AZEVEDO, Maria Manuela Gomes de; PINTO, António Ventura dos Santos. **O aspecto religioso em José Régio**. Vila do Conde, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. **Antologia de José Régio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FERREIRA, Castro. O poeta José Régio. In: **In Memoriam de José Régio**. Porto: Brasília Editora: 1970, p. 191-195.

LISBOA, Eugénio. **José Régio, a obra e o homem**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

LISBOA, Eugénio. **José Régio**. Porto, Livraria Tavares Martins, 1957.

MONIZ, António. **Para uma leitura de sete poetas contemporâneos**. Lisboa: Presença, 1997.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

TAIPA, Orlando. **O individualismo cristão de José Régio**. Porto: Brasília Editora, 1970.

ANEXO

ANEXO A – SARÇA ARDENTE

1

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

2

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

3

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

4

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

5

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

6
 Cerradas selvas onde eternamente
 Cai noite, a noite cai da ramaria,
 Quer nela esgarce a lua o véu nitente
 Quer filtre o sol longínqua luz, e fria,
 Tremi do vosso verde sangue ardente
 Cachoando, como no primeiro dia,
 Através de covis e labirintos
 Palpitantes de seivas e de instintos...!

7
 Fundos do mar flutuando maravilhas
 Que há milhões de anos crias, mar, ou tragas,
 Submersas bases coralinas de ilhas
 Abrindo em flor à flor das glaucas vagas,
 Bordados de algas e subtis rendilhas,
 Ireais cidades de animais-flores-fragas,
 Leitos de mares, pauis, cascatas, rios,
 Por entre vós passeei meus calafrios...

8
 Assim, mãe, mãe de enigmas e de assombros,
 Natureza!, me achei a ti alçado;
 Assim, por entre os cúmulos e escombros
 Dos teus cenários, me perdi, jogado;
 E assim, mãe, me surgiste, o azul aos ombros,
 Ofertando e premindo o seio inchado
 De arágens, néctares, hálitos, eflúvios,
 Himalaias, Atlânticos, Vesúvios...

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

10
 Sim, bosques, grutas, montes, céus, estrêlas,
 Enormidades de beleza ou horror,
 Mar!, vôos de gaivotas e de velas,
 Mundos sem fim dum simples pé de flor,
 Profunda voz de quantas cousas belas
 Auscultei por ofício de cantor,
 Que me sois vós, e me é toda a beleza,
 Se alguém me ofende ou a digestão me pesa?

11
 Que o nada do meu nada é que me é tudo!:
 Os prantos que chorei valem o oceano.
 De cada cicatriz, fiz, faço o escudo
 Por trás do qual de nada ver me ufano.

E os gritos que no peito opresso e mudo
 Trouxe opressos e mudos de ano em ano,
 Nem me deixam, sequer, poder ouvir
 Os pássaros cantar e as fontes rir...

12

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

13

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

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...?)
 Ante o meu repentino horror e alarme,
 Viva se ergueu, em vez da usual quimera,
 Esta tão vera effigie do que eu era?

15

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

16

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

17

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

18

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

19

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

20

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

21

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

22

Se é vida êste jogar a ser jogado
 Nesta ora adoração do próprio umbigo
 Ora ânsia de exceder curvo ou quadrado
 De qualquer ventre ou de qualquer postigo,

Se é vida o expresso ou contraído brado
 Dêste lutar com todos e comigo,
 Se é vida êste contínuo e fruste parto,
 Vivi, Senhor!, vivi! mas caí farto.

23

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

24

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

25

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

26

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

27

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

28

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

29

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

30

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

31

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

32

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

33

Sei o mínimo, só, que no momento
 É preciso que saiba..., e tu me dizes!
 Sei que é por ti que vivo, e me contento
 Dos meus já mortos dias infelizes.

Sei que me és tôda a luz do pensamento;
 Mas sei que são hesitações, deslizes,
 Tudo o que de ti diga..., — eu que nem sei
 Se dentro em mim ou além mim te achei!

34

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

35

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

36

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

37

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

38

E não mais, versos meus, palavras mortas,
 Não mais!, que a voz se me enrouquece em vão.
 Cale-me eu ao fragor, Senhor, das Portas
 Do teu imenso Sim que não tem não!
 Não mais eu te erga, em público, as mãos tortas,
 Com reservas a doer no coração...
 Não mais! E nos silêncios do meu verso,
 Fala tu!, fala tu, voz do universo!
 (RÉGIO, 1956, p. 195).