

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO)

PATRÍCIA JOSIANE TAVARES DA CUNHA FUZA

ENTRE PALAVRAS E TRAÇOS:
Um Estudo da Representação do Sagrado Cristão na Poesia e
na Ilustração de José Régio

MARINGÁ

2007

PATRÍCIA JOSIANE TAVARES DA CUNHA FUZA

ENTRE PALAVRAS E TRAÇOS:

**Um Estudo da Representação do Sagrado Cristão na Poesia e
na Ilustração de José Régio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura- Teorias Críticas e História), sob a orientação da Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ

2007

PATRÍCIA JOSIANE TAVARES DA CUNHA FUZA

ENTRE PALAVRAS E TRAÇOS:

**Um Estudo da Representação do Sagrado Cristão na Poesia e
na Ilustração de José Régio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura- Teorias Críticas e História), sob a orientação da Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez.

Aprovada em _____ de _____ de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá

Prof^a. Dr^a. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso
Universidade Estadual de Maringá

Prof^a. Dr^a. Nelyse Aparecida Melro Salzedas
UNESP/ Bauru

A Deus, que conduz os meus caminhos, dedico primeiramente este trabalho.

Ao meu esposo, Fabricio, companheiro paciente e incentivador.

Aos meus pais, Ivani e José, por me transmitirem seu amor pela docência.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as colaborações diretas ou indiretas para a realização deste trabalho. A todas, minha sincera gratidão e de forma particular:

à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez, incentivadora incansável, por estar ao meu lado nessa caminhada rumo ao conhecimento com paciência, dedicação e amizade, além de ser um modelo de competência e paixão pela profissão;

à banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso e Prof^a. Dr^a. Nelyse Aparecida Melro Salzedas, pelas preciosas observações e contribuições;

aos professores e funcionários da Universidade Estadual de Maringá (UEM), por terem participado da minha formação;

à Universidade Estadual de Maringá, instituição que desenvolveu em mim o amor pela pesquisa;

aos companheiros que passaram comigo por esse processo, pela cumplicidade, amizade e força;

e, finalmente, a todos os meus familiares, pelo incentivo contínuo e o amor incondicional.

Coimbra, Domingo, 16 de Março de 1924

.....

Êles têm a força da violência, eu
 tenho a força da insinuação; êles
 têm os privilégios da saúde, eu te-
 nho o privilégio da doença; êles
 são desejados pela sensualidade
 das mulheres, eu sou desejado pela
 sensibilidade das mulheres; eles,
 quando vencem, deixam atrás de si
 revoltados — eu, quando venço, de-
 ixo atrás de mim agradecidos;
 eles são fortes, eu sou delicado; ê-
 les podem ter a beleza, eu tenho a
 graça; eles são alma feita corpo, eu
 sou corpo feito alma.

.....

José Régio¹

¹ “Coimbra, Domingo, 16 de março de 1924. Êles têm a força da violência, eu tenho a força da insinuação; eles têm os privilégios da saúde, eu tenho os privilégios da doença; êles são desejados pela sensualidade das mulheres, eu sou desejado pela sensibilidade das mulheres; eles, quando vencem, deixam atrás de si revoltados — eu, quando venço, deixo atrás de mim agradecidos; eles são fortes, eu sou delicado; êles podem ter a beleza, eu tenho a graça; eles são alma feita corpo, eu sou corpo feito alma”. Passagem autógrafo do *Diário Íntimo* de José Régio in NOVAES, Isabel Cadete. *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*. Lisboa: INCM, 2002.

RESUMO

José Régio figurou como um dos grandes nomes do Segundo Modernismo Português. Diretor da Revista Literária *Presença*, defendeu a espontaneidade e a sinceridade como premissas da criação artística. Dentro do *Presencismo*, foi clara a ênfase dada à visão como motivo literário e como forma de observação e questionamento interior, sendo inegável a atenção demonstrada pelo grupo aos aspectos gráficos e plásticos, como se pode perceber na obra de José Régio, objeto de estudo desta pesquisa. Dono de um expressivo símile plástico, permitiu que as imagens emanassem livremente de sua produção poética. Além de escritor, também foi ilustrador e pintor, sendo esse um de seus grandes méritos. Artista completo, Régio foi capaz de expressar sua visão do homem, do mundo e da fé por meio de duas leituras: o texto e a imagem. Essas leituras potencializaram-se para desenvolver o tema que emerge como destaque em sua produção: o diálogo entre o Homem e Deus, em que o questionamento interior leva o primeiro a reavaliar as bases de sua formação religiosa e a buscar incansavelmente a compreensão do Absoluto. Embora a religiosidade se faça presente, choca-se constantemente com a necessidade dos prazeres carnavais. Tem-se, então, um jogo entre o sagrado e o profano, em que o primeiro – representado por Cristo, pelas figuras bíblicas de Adão e Eva, por anjos e santos – se enfraquece ante a sedução do segundo. Nesse sentido, a presente dissertação objetiva verificar quais as possíveis correspondências existentes entre dez dos poemas que constituem a obra *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e cinco ilustrações de autoria de Régio presentes nessa mesma obra, no que concerne à representação da figura do sagrado cristão. De caráter bibliográfico, esta pesquisa está fundamentada no método comparativo postulado por autores como Sandra Nitrini, Tânia Carvalhal, entre outros, além da análise textual dos poemas e das ilustrações. A pesquisa se justifica pela necessidade de destacar a imagem como um elemento presente tanto na arte verbal quanto na arte pictórica, e como recurso plástico, através do qual inúmeras representações se podem formar na mente do leitor. Desse modo, visa contribuir com a fortuna crítica dos estudos sobre as relações interartísticas presentes na proposta poética do autor.

PALAVRAS-CHAVE: José Régio, poesia, ilustração, sagrado cristão, Literatura Comparada.

ABSTRACT

Jose Regio is known as one of the great names of the Portuguese Modernism Literature. As the director of the Literary Magazine *Presença*, he defended the spontaneous action and the sincerity to conceive the artistic creation. Inside the *Presencismo* (a literary movement in Portugal), the authors of that group gave an emphasis to the vision as a literary reason and also as a way to observe and to make interior questionings. Then, we can see the attention demonstrated by the group to the graphical and plastic aspects, as we can note in Jose Regio's work, which we will study in this research. Because of his expressive plastic simile, he could allow that the images emanated freely from his poetical production. Apart from being a writer, he was also an illustrator and painter, being recognized by those characteristics. Considered as a completed artist, Regio was capable to express his idea about the human, the world and the faith, through two readings: the text and the image. These two readings were reinforced to develop the subject that emerges detached in his production: the dialogue between the Human and the God, where the interior questioning makes the human to reevaluate the bases of his religious formation and to search the understanding of the Absolute as well.

Although the religiousness is presented in his work, it constantly shocks with the necessity of the body pleasures. Thus, we have a sort of game between the sacred and the profane, where the sacred, represented by the Christ, by the Bible characters Adam and Eve, by angels and saints, became weak in the presence of the seduction of the profane thing.

Therefore, the aim of this search is to verify the possible correspondences between ten of the poems and five of the illustrations from his book *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), considering the theme about the representation of the sacred Christian figure. This research is based on the Comparative Method of analyzing literature, postulated by authors as Sandra Nitrini, Tania Carvalhal, among others, and also on the analysis of the poems and illustrations chosen. This research is justified by the necessity of detaching the image as an element which is presented in the structure of the text (language) and in the pictorial art as well; also, it is an artistic way where innumerable representations can be formed inside the reader's mind. Then, this work objects to contribute with the literary criticism about the author and about the artistic interchanging presented in the Jose Regio poetical production.

KEY-WORDS: Jose Regio, poetry, illustration, sacred Christian, Comparative Literature.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

- Fig. 1 Anônimo. *Saluces Hours: The martyrdom of St. Catherine*, in BACKHOUSE, Janet. *The illuminated page – ten centuries of manuscript painting*. London: The British Library Board, 1997, p. 186.
- Fig. 2 Anônimo. *Anunciação*, in DUBY, Georges. *História artística da Europa – A Idade Média*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 156.
- Fig. 3 Emmérico Nunes. *Brooklyn*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 13.
- Fig. 4 Almada Negreiros. *Pintura decorativa de figurinos (Alfaiataria Cunha)*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 40.
- Fig. 5 Santa-Rita Pintor. *Cabeça*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 22.
- Fig. 6 Anônimo. *Capa do número único da revista Portugal Futurista*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 20.
- Fig. 7 Eduardo Viana. *K.4 – Quadrado azul*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 43.
- Fig. 8 José Régio. *O poeta louco*, apud RIBEIRO, Eunice. *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 1997, A91.
- Fig. 9 Júlio. *Família*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 70.
- Fig. 10 Anônimo. *Capa do número especial de L'Art Vivant*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 86.
- Fig. 11 Júlio Pomar. *Table des jeux*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 162.

Fig. 12 Mário Cesariny. *Naniora – Uma e duas*, apud ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. 2. ed. Porto: Lello, 1996, p. 101.

Fig. 13 José Régio. *Máscaras*, apud MINDLIN, Dulce M. V. *José Régio: A enunciação mascarada*. In _____. *Ensaaios críticos sobre José Régio*. Lisboa: Edições Asa, 1994, p. 49.

Ilustração 1 José Régio in *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália, 1965, p. 11.

Ilustração 2 José Régio in *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália, 1965, p. 37.

Ilustração 3 José Régio in *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália, 1965, p. 57.

I

Ilustração 4 José Régio in *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália, 1965, p. 73.

Ilustração 5 José Régio in *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália, 1965, p. 95.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 BREVE PERCURSO TEÓRICO: A LITERATURA COMPARADA E A ESTÉTICA COMPARADA.....	18
1.1 LITERATURA COMPARADA.....	18
1.1.1 Estética Comparada	23
2 DIÁLOGO INTERARTÍSTICO: AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM A PINTURA.....	28
2.1 LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS.....	28
2.2 PINTURA PORTUGUESA NO SÉCULO XX	40
3 ENTRE PALAVRAS E TRAÇOS: O SAGRADO CRISTÃO NA POESIA E NA ILUSTRAÇÃO DE JOSÉ RÉGIO.....	56
3.1 O GÊNERO LÍRICO.....	56
3.2 A POESIA DA <i>PRESENÇA</i>	58
3.3 JOSÉ RÉGIO, VIDA E OBRA	61
3.4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O SAGRADO CRISTÃO.....	65
3.5 LEITURA DOS TEXTOS POÉTICOS SELECIONADOS DE <i>POEMAS DE DEUS E DO DIABO</i> (1925).....	67
3.5.1 <i>Painel</i>	70
3.5.2 <i>O Diário</i>	81
3.5.3 <i>Quinta-Feira Santa</i>	85
3.5.4 <i>Adão e Eva</i>	91
3.5.5 <i>Ronda dos Braços Quebrados</i>	96
3.3 LEITURA DAS ILUSTRAÇÕES SELECIONADAS DE <i>POEMAS DE DEUS E DO DIABO</i> (1925).....	102
3.3.1 Ilustração 1.....	105
3.3.2 Ilustração 2.....	109
3.3.3 Ilustração 3.....	111

3.3.4	Ilustração 4.....	113
3.3.5	Ilustração 5.....	115
3.4	QUADRO COMPARATIVO: TEXTO E IMAGEM	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS		132
REFERÊNCIAS		135
ANEXOS		141

INTRODUÇÃO

A imagem, enquanto componente indispensável do sistema mental humano, parece usufruir na contemporaneidade de um protagonismo evidente. Porém, sua fabricação mecânica e sua manipulação possuem dimensões preocupantes. Segundo Ribeiro (1997):

a imagem construída pela técnica, explorada e distendida no seu sensorialismo espetacular, ou subliminal, esvazia-se progressivamente de “evidência”, de fiabilidade mimética, ocasionando um saldo negativo de desinformação e de desorientação perceptiva, contextual e conceitual. Além disso, a dimensão mental, íntima e individual da imagem - um imaginário privado e não institucionalizável - sofre um crescente enfraquecimento, que aparenta alguma irreversibilidade e põe em questão a sobrevivência da literatura e a consistência do próprio indivíduo (RIBEIRO, 1997, p. 1).

Desse modo, objetivando reverter esse quadro de empobrecimento, destacando a imagem - atribuindo-lhe o valor que lhe é de direito - como um elemento presente tanto na literatura quanto na pintura, este projeto visa comparar ambas as estéticas em nível de pressupostos teóricos e de execuções artísticas, a partir do gosto humano pelo plástico e pelo verbal.

Este gosto origina-se de tempos remotos, apesar de terem sido fundamentalmente os movimentos modernistas e vanguardistas do século XX a reequacionarem-lhe os relacionamentos e a alargarem-lhe a latitude. E foi justamente no segundo Modernismo português que emergiu o objeto de estudo dessa dissertação: a obra de José Régio. Para Ribeiro (1997):

um poeta que – pela configuração transtemporal da sua consciência poética, pela sua congregante postura estética, pelo seu entendimento do *moderno* como um espaço de nivelamento de contemporaneidades – refunde, em seu próprio exercício literário e plástico, ritmos discrepantes da história artística (RIBEIRO, 1997, p. 3).

A concepção regiana de Modernidade como um espaço interativo de diferentes modalidades artísticas, tornou-se a questão vital que ocupa este estudo, cujo tratamento se alarga a um *corpus* mais lato de análise: o grupo português da *Presença*.

Em 1927, um grupo de estudantes – José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca – fundou, editou e dirigiu em Coimbra a revista literária *Presença*. Tendo por subtítulo *Folha de Arte e Crítica*. No primeiro número, publicado em 10 de março de 1927, José Régio sintetizou o programa de ação da revista no artigo intitulado *Literatura Viva*, destacando a importância da originalidade e da sinceridade na construção artística. E ainda acrescentou:

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço (RÉGIO *apud* MOISÉS, 1981, p. 304).

Para Moisés (1981), o *Presencismo* colocou o homem diante dele mesmo. Segundo os *presencistas*, a finalidade da arte era a de produzir no leitor uma emoção particular, misteriosa e complexa: a emoção estética. A revista *Presença* se considerava nascida da profunda necessidade de expressão do autor, contra a literatura livresca, isto é, principalmente aquela que os poetas classificavam como gerada numa doentia aglutinação de obras alheias; configurava-se como órgão do espírito de criação, inquietação fecunda, pesquisa, contra o espírito de imitação e rotina. Também se mostrava simpatizante de quaisquer novas correntes, contra o exclusivismo dos modelos eternos.

Dentro do *Presencismo* foi bastante significativa a ênfase dada à visão como motivo literário. A representação espacial, por exemplo, estava totalmente apoiada na percepção visual transfigurada por um sujeito-observador que tinha o poder de multiplicar, relativizar e fragmentar o espaço, alternando cenários “realistas” e cenários “fantásticos”. Neste contexto, foi inegável a atenção demonstrada pelo grupo aos aspectos gráficos e plásticos da produção artística.

Nesse sentido, a crítica literária moderna é unânime em elogiar a plasticidade presente nas obras de José Régio, pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira, que já na faculdade iniciou sua carreira literária com *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Um dos grandes fundadores da revista *Presença*, obteve uma intensa e persistente atividade artística, não se contentando em produzir um volume significativo de obras literárias. Além de poeta, contista, romancista, dramaturgo, crítico, também foi ilustrador e pintor. Aliás, ilustrou suas próprias obras, residindo nisto um dos grandes méritos de Régio: ser um artista completo, capaz de

escrever e depois pintar sobre o que escreveu, realizando, assim, duas leituras – através das palavras e dos traços, linhas e expressões.

Em todas essas formas de expressão, sempre foi o mesmo intelectual consciente da importância de sua múltipla atividade artística, como nascida da necessidade de uma espécie de missão civilizadora que não se curva a nada, nem mesmo a uma profunda solidão capaz de levá-lo ao desespero.

A observação criteriosa do conjunto de sua produção artística permitiu a percepção de um ponto nevrálgico, característico do ser humano do século XX, em constante questionamento interior: o diálogo entre o Homem e Deus, em que o primeiro manifesta uma irreconhecível necessidade do Absoluto. As obras de Régio, traduzidas para os idiomas alemão, inglês e francês, apresentam o homem em conflito, buscando uma religiosidade que, muitas vezes, julga perdida. Nos títulos de suas antologias, a intertextualidade bíblica já se faz presente: *Poemas de Deus e do Diabo* (1925)¹; *As Encruzilhadas de Deus* (1936); *Mas Deus é Grande* (1945); *A Chaga do Lado* (1955); *Filho do Homem* (1961); *Cântico Suspenso* (1968). No entanto, foi escolhida a primeira antologia como *corpus* desta pesquisa por apresentar uma maior recorrência da imagem de Deus e das figuras do sagrado cristão, explicitando a necessidade do aprofundamento nesta temática tanto na poesia, quanto nas ilustrações de seu primeiro livro, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), de sua autoria.

Tão almejada por Régio, a religiosidade sobreviveu ao longo dos milênios, tendo testemunhado drásticas mudanças sócio-econômicas: a revolução do período neolítico, a revolução urbana e a revolução industrial. Independentemente de sua origem, infiltrou-se em praticamente todas as variedades da cultura humana, lidando com o não óbvio, com o invisível, com o que não pode ser empiricamente verificado. Para Burkert (1996) “a religião está patente em ações e atitudes que não desempenham funções de ordem prática imediata. O que se intenciona e com que se está a tratar não pode ser visto, nem tocado, nem transformado de uma forma vulgar e quotidiana” (BURKERT, 1996, p. 19).

Todas as sociedades de que se tem conhecimento apresentam a religiosidade em seus cerimoniais, seus mitos e suas figuras sagradas. No Cristianismo, de forte tradição na família do poeta, Deus figura como o Ser Supremo, sabedor e criador de todas as coisas, que, a fim de expiar os pecados da humanidade, enviou à Terra o Deus Filho (Jesus Cristo), para que

¹ Por impossibilidade de aquisição da primeira edição, datada de 1925, será utilizada na pesquisa a 6ª edição, de 1965.

pregasse a palavra do Pai e se sacrificasse humildemente pelos homens por meio da agonia da morte na cruz.

No decorrer dos séculos, o sagrado cristão continuou a se desenvolver e, inevitavelmente, voltou a ser resgatado nos grandes momentos de dúvida do homem, como é possível perceber nas estéticas do século XX. A narrativa bíblica extrapolou os meios verbais e passou a ser retratada em ilustrações de cunho religioso, pinturas, vitrais, iluminuras, reiterando o gosto humano pelas linguagens verbal e pictórica, como ocorreu com José Régio.

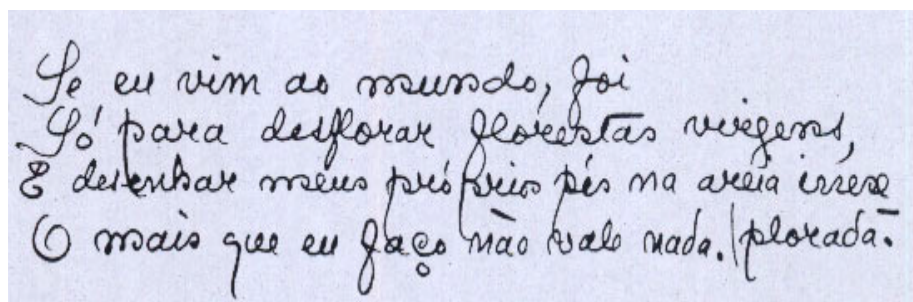
Embora a importância desse artista seja incontestável para a literatura de língua portuguesa, os estudos sobre ele no Brasil ainda são escassos. Somente em 2001 houve no Brasil um congresso específico sobre ele, intitulado: “Simpósio e Exposição comemorativos do centenário de nascimento do escritor José Régio”, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Outros poucos trabalhos foram detectados em pesquisa criteriosa nos bancos de dados das universidades brasileiras sobre o conjunto da obra de José Régio e sua valorização da linguagem pictórica - tais como o estudo de Dulce Maria Viana Mindlin, intitulado *José Régio: A enunciação mascarada* (1994) e *Em torno da poética regiana* (1994), de Américo Oliveira Santos - sem, no entanto, estabelecerem um recorte crítico na vertente religiosa de sua produção.

Em Portugal, uma das pesquisas mais completas sobre José Régio foi feita por Eunice Ribeiro (1997), na Universidade do Minho, intitulada *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*. A expressão “iluminado” já traduz a constatação da plasticidade da obra do poeta, uma vez referindo-se às iluminuras que tinham o poder de iluminar (trazer a luz) aos textos medievais. Embora valorizando o pictorialismo, também a autora não apresenta estudo sobre a representação de Deus na poesia e nas ilustrações de José Régio.

Ribeiro é uma das pesquisadoras da atualidade a defender que Régio é considerado pela crítica moderna uma mistura do clássico, do romântico, do barroco, do expressionista, do modernista. Segundo ela, é possível ainda acrescentar outras plausíveis contribuições: o maneirismo na expressão de uma conflitualidade religiosa, a vontade iluminista em penetrar paixões e decifrá-las e o parnasiano apuro e aprumo das formas.

Esta pesquisa pretende, portanto, verificar a representação do sagrado e o seu significado tanto na poesia do *corpus* escolhido quanto nas ilustrações de autoria de José Régio. Nesse sentido, o presente estudo apresenta-se dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, *Breve Percorso Teórico: a Literatura Comparada e a Estética Comparada*, serão estudados os pressupostos teóricos que embasarão as análises do texto verbal e do texto não-verbal à luz dos Estudos Comparados. O segundo capítulo, *O Diálogo Interartístico: As Relações da Literatura com a Pintura*, apresenta um resgate histórico dos estudos interartísticos, em especial da literatura e da pintura, e de sua evolução no decorrer dos séculos, além de um breve apanhado da pintura portuguesa do século XX. No terceiro capítulo, *Entre Palavras e Traços: o Sagrado Cristão na Poesia e na Ilustração de José Régio*, será abordada a expressiva contribuição da poesia da *Presença* para a arte portuguesa, a apresentação biográfica de José Régio e uma breve conceituação da “sacralidade” no Cristianismo, além das leituras analíticas da poesia e da ilustração, verificando suas convergências e divergências na representação do sagrado cristão.

A photograph of a handwritten text in cursive script on a light blue background. The text is written in dark ink and consists of four lines. The first line is 'Se eu vim ao mundo, foi', the second is 'só para desflorar florestas virgens,', the third is 'E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada', and the fourth is 'O mais que eu faço não vale nada. / plorada.' The handwriting is fluid and expressive, with some ink bleeding and varying line thicknesses.

José Régio¹

¹ “Se eu vim ao mundo, foi/ Só para desflorar florestas virgens,/ E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada./ O mais que eu faço não vale nada”. *Cântico Negro*. Autógrafo do poeta in *Poemas de Deus e do Diabo*, apud NOVAES, Isabel Cadete. *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*. Lisboa: INCM, 2002.

1 BREVE PERCURSO TEÓRICO: LITERATURA COMPARADA E ESTÉTICA COMPARADA

1.1 LITERATURA COMPARADA

Ao refletir sobre a origem da Literatura Comparada, deve-se ter em mente que ela é tão antiga quanto o próprio “fazer literário”:

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparativismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica (NITRINI, 2000, p. 19).

A atitude comparatista, valorizando um tipo de raciocínio novo, de caráter relacional, foi instrumento utilizado na investigação histórica da Antigüidade por Plutarco e Heródoto. Embora tenha continuado a se aperfeiçoar nos séculos seguintes, só em finais do século XVIII se passou a falar em método comparatista, a partir das novas teorias criadas por Cuvier. Ainda assim, a Literatura estava longe de conquistar seriedade científica, constituindo-se, no momento, em objeto de reflexão histórico-filológica.

No século XIX, com os avanços da investigação lingüística, foi possível ampliar-se o estudo científico dos textos literários. Assistiu-se, desse modo, ao surgimento da *Literatura Comparada*-termo que se constituiu como uma designação encontrada por analogia com as nomenclaturas extraídas das ciências naturais, e que começou a impor-se através de Charles Augustin Sainte-Beuve, figura-mestra da crítica literária francesa, fortemente inspirado pelas doutrinas deterministas. Sainte-Beuve propunha-se a historiar a vida espiritual a partir de uma perspectiva botânica e fisiológica, em consonância com o pensamento de Taine em sua *Philosophie d'art* (1865).

No decorrer desse século, muito se discutiu para que se chegasse a alguma definição aceitável do papel dos estudos comparados. Desde a época de sua configuração e consolidação como disciplina acadêmica na Europa, as tentativas de defini-la partiram desde aqueles estudiosos que a consideravam como um simples método de abordagem comparativa do fenômeno literário, até os que a tomaram, no sentido amplo, como uma área do conhecimento.

A abordagem de produções literárias em idiomas distintos foi o marco diferenciador da *Literatura Comparada* em oposição ao estudo das literaturas nacionais. Assim, as tentativas de definição da disciplina nessa época acentuaram o seu caráter internacional e a familiaridade do estudioso com mais de um idioma. Essa ênfase dada ao cunho internacional ou interlingüístico dos estudos da *Literatura Comparada* assinalou *a importância de o estudioso ser capaz de ler diversas línguas, o que restringiu durante muito tempo o âmbito da disciplina, confinando-a a uma pequena elite versada em vários idiomas* (COUTINHO, 2006, p. 42).

Na proposta da chamada “Escola Americana” ocorreu também preocupação com o caráter internacional e interlingüístico da *Literatura Comparada*, embora os estudiosos americanos tenham fornecido uma inegável abertura no sentido de admitir um estudo de obras isoladas da literatura, com a ressalva de que tal estudo fosse feito por uma perspectiva que transcendesse as fronteiras nacionais e idiomáticas. Para Aldridge, um dos representantes da Escola Americana - o importante não era o estudo contrastivo de literaturas nacionais, mas o fornecimento de um método que permitisse ao estudioso discernir tendências e movimentos em várias culturas nacionais, chamando mais uma vez a atenção para o fato de que a *Literatura Comparada*, longe de ser um método, deveria dispor de um ou mais métodos de abordagem da literatura.

No início do século XX, quando grandes teóricos acreditavam saber exatamente o que era a *Literatura Comparada* e que as questões que a envolviam já haviam sido solucionadas, Benedetto Croce afirmou que ela não poderia ser medida pelo método comparativo, por ser ele comum a todas as espécies de estudo. As influências recebidas por um autor não seriam suficientes para explicar, por exemplo, o momento criador desse artista que, para Croce, era o que importava realmente à história literária e artística. Então, acrescentava que *um bom procedimento consistiria em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética* (NITRINI, 2000, p. 22).

O debate sobre a especificidade do objeto e do método da *Literatura Comparada* se intensificou no decorrer do século XX. Na França, em 1931, Paul Van Tieghem publicava o manual *A Literatura Comparada*, com um capítulo intitulado “Princípios e Métodos Gerais”, no qual explicitava a literatura comparada como uma disciplina autônoma que, devido a isso,

possuía objeto e método próprios. Para ele, esse objeto seria o estudo das relações entre as diversas literaturas, ou seja, em que medida uma estaria ligada à outra.

Em 1958, em sua famosa conferência “A crise da Literatura Comparada”, realizada durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, René Wellek criticou enfaticamente o método comparatista tal como estava posto, propondo um fundamento para os estudos literários baseado na relação entre a história, a teoria e a crítica literárias. Além disso, colocou em xeque a divisão entre literatura comparada e literatura geral, afirmando que tanto a história literária quanto as pesquisas literárias tinham um único objeto de estudo: a literatura..

Para Wellek, realizar um estudo comparado sobre determinado autor ou determinada obra seria muito mais do que estudar-lhes mecanicamente as fontes e as influências, as causas e consequências deterministas dessa produção literária, ou seja, as relações propriamente ditas estabelecidas por essa obra e por esse autor. O que havia de verdadeiramente necessário seria *tentar desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral*, aliás, *muito além do fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor* (WELLEK apud NITRINI, 2000, p. 34).

Buscando novos direcionamentos para os estudos comparados após apontar-lhes as deficiências, Wellek combateu o conceito da influência, uma vez afirmando que a obra de arte é uma totalidade diversificada, uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores. Desse modo, o ponto central do debate da estética, da natureza da arte e da literatura passou a ser o problema da literariedade. Para ele, os estudos comparados deveriam voltar sua atenção para a obra de arte literária em si, e não apenas para as relações factuais, fontes e influências recebidas de outras obras e autores. Não deveria haver quaisquer fronteiras lingüísticas, étnicas ou políticas para os estudos comparados.

Sem dúvida, Wellek foi um dos grandes colaboradores para a delimitação do campo de atuação, bem como dos objetos de estudo da Literatura Comparada. Exemplo disso foi que, no atual estatuto acadêmico e epistemológico da disciplina, que teve como marco inicial a década de 70 do século XX, quando o influxo da Teoria Literária ampliou os modos de acesso aos textos literários, os teóricos comparatistas perceberam que esse movimento já havia sido prefaciado pela famosa conferência de René Wellek em 1958. Até então, desde o século XIX, a hegemonia da orientação francesa da Literatura Comparada calcava a análise comparatista em uma lógica causal, pressupondo as oposições binárias do tipo original/cópia,

centro/periferia. Assim, o objetivo da disciplina era o de investigar as fontes e influências de determinado autor e obra, as diferenças e semelhanças entre as literaturas nacionais, com o propósito de definir filiações literárias.

Propondo uma análise centrada na relação texto/contexto, Wellek abriu a disciplina para abordagens mais amplas do fenômeno literário, partilhando da idéia de que a literatura comparada define-se por sua perspectiva e seu espírito, ao estudar qualquer literatura a partir de uma visão interacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiências literárias. Esta perspectiva levou esse estudo, de uma prática uniforme de comparação de autores, obras e movimentos, para uma reflexão ampla sobre a natureza plural da literatura e sobre o próprio caráter discursivo da disciplina.

Desde então, a articulação entre literatura comparada e teoria literária, bem como a incorporação das noções de intertextualidade e interdisciplinaridade ampliaram o âmbito das investigações comparatistas em literatura. A intertextualidade foi definida, *grosso modo*, como a relação entre dois ou mais textos entre si (tanto com o texto que lhes deu origem, como também com outros para os quais ele aponta e que serão seu futuro discursivo). Reiterando a importância da intertextualidade, Aguiar e Silva (1990, p. 628) a concebe como *o âmago da experiência literária, entretecida pelo diálogo de vários textos, de várias vozes e consciências*.

Designando o processo de produtividade textual, a noção de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva, a partir das formulações formalistas de Iuri Tynianov sobre a evolução literária, bem como as de Jan Mukarovsky, sobre função estética e ainda as de Mikhail Bakhtin, sobre dialogismo e polifonia, levaram a uma renovação do estudo das fontes. Como todo o texto, pelas definições de Kristeva, é um duplo de escritura/leitura, uma rede de conexões, as relações entre obras literárias deixam de ser caracterizadas como de dívida e dependência, passando a serem compreendidas “como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 1986, p.73). Como destaca Nitrini (2000):

Dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da “intertextualidade”, concebida por Julia Kristeva, foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudos dos conceitos de “fonte” e “influência”. A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica (NITRINI, 2000, p. 157-8).

Essa perspectiva semiótica levou ao entendimento de que a especificidade do literário, visto ser um discurso entre outros, só pode ser pensada no diálogo interdiscursivo. Isto fez da prática comparatista o uso sistemático de estratégias de aproximação e de confronto de textos e discursos, buscando não mais as oposições binárias de fontes/influências, mas exatamente a confluência e o trânsito, os desdobramentos e as disseminações entre os diversos textos e discursos. Na sua especificidade de interrogar os textos literários a partir da relação com outros textos, literários ou não, bem como com outras expressões artísticas, a literatura comparada passou a fazer incidir seu foco de análise sobre o *entrelugar* projetado pela confluência desses textos e discursos. Dessa maneira, estando seu objeto de análise no espaço teórico relacional do *entre*, a literatura comparada passou a empreender uma leitura aproximada, colocando os textos e discursos em relação e explorando os nexos entre eles, para além de suas especificidades.

No Brasil, embora essa confluência entre textos e discursos, também chamada interdisciplinaridade, tenha sido estudada por diversos pesquisadores e a disciplina de Literatura Comparada já estivesse sendo lecionada em algumas universidades, o grande impulso dado à área foi a criação da ABRALIC, a Associação Brasileira de Literatura Comparada. A partir daí, a esfera de atuação dos estudos comparados se ampliou de tal modo, que chegou a ser identificada com a área dos estudos de Literatura em geral.

Nota-se que outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico de pesquisas como as da ABRALIC, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de “pôr em relação”, características da literatura comparada. O comparatismo restituiu, assim, à Literatura, uma posição central no campo cognoscitivo, pois, na prática interdisciplinar, ela é mais do que uma arte. Sendo uma forma especial de expressão, abre-se para outras formas de experiência humana acima de fronteiras disciplinares, tornando evidente que a rígida separação de disciplinas por especializações pode levar a um contra-produtivo e paralisante isolamento.

A literatura comparada passou a se inscrever, nesse sentido, no espaço de trânsito entre discursos e disciplinas, no limiar, assumindo a comparação não como finalidade, mas enquanto método, e empregando-a como recurso analítico e interpretativo, possibilitando aos estudos literários uma vasta ampliação e exploração do seu campo investigativo. Dentro dessa

perspectiva, desprovida de caracterização imanentista dos objetos em que o exterior constitui a dobra do interior e não a parte estranha que remete para o fora da relação, comprovou-se o “deslocamento” como categoria capaz de movimentar o raciocínio interdisciplinar, derrubando conceitos fixos e verdades consagradas pela cristalização de lugares e pela atomização dos interiores.

Foi justamente no fato de os estudos comparados abarcarem as correspondências existentes entre a literatura e outras manifestações artísticas como a pintura - fonte de análise dessa pesquisa - que, segundo Coutinho (2006, p. 47), *a transversalidade da Literatura Comparada se fez mais explícita*. Desse modo, foi possível efetuar teoricamente o estudo das possíveis relações entre a poesia e a ilustração de José Régio na representação do Sagrado, explicitando toda a expressiva veia artística desse poeta-ilustrador. Esse estudo, além de nortear-se pelos pressupostos da Literatura Comparada, estende-se também à sua ramificação voltada especificamente para a correspondência entre estéticas distintas, chamada Estética Comparada, e demais contribuições, como será visto a seguir.

1.1.1 Estética Comparada

Ao longo dos séculos, os estudos de teoria e história da arte identificaram afinidades entre os gêneros artísticos em geral e o literário e o pictórico em particular, agrupando-os segundo sistemas classificatórios erigidos de acordo com as respectivas capacidades e peculiaridades representativas/imitativas, com requisitos sensoriais e perceptivos, e com matérias e suportes de base. Nesse contexto, surgiu a Estética Comparada, lançando um novo olhar à questão das correspondências entre as artes.

No século XVIII, o alemão Alexander Gottlieb Baumgarten fundava a estética filosófica, responsável por orientar os estudiosos nos fundamentos causais da criação da ciência estética. Baumgarten nomeou de estética a ciência das sensações, ou seja, a teoria do belo. Para ele, assim como para os demais pesquisadores alemães da época, o conceito de belo estava intimamente ligado ao fazer artístico.

Meditando filosoficamente sobre a essência do poema, também comparou a poesia à pintura, afirmando ser a representação pictórica muito semelhante à idéia sensível do objeto

que se queria pintar, assim como a poesia. Logo, um poema e uma pintura seriam semelhantes.

Tempos depois, Etiénne Souriau, um dos grandes teóricos da Estética Comparada, em seu livro *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983), viria a afirmar que:

a arte são todas as artes. Que há de comum entre uma catedral e uma sinfonia, um quadro e uma ânfora, um filme e um poema? Em outras palavras: entre uma estátua e um quadro, entre um soneto e uma ânfora, entre uma catedral e uma sinfonia, [...] o que têm em comum essas diferentes atividades criadoras, que esculpem suas obras umas no mármore, outras na projeção de luzes contra uma tela, outras ainda no ar posto em vibração; até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se poderiam chamar congênicas? (SOURIAU, 1983, p. 3, 13).

A Estética Comparada, nas palavras de Souriau (1983), surgiu na tentativa de analisar a pluralidade e a riqueza das diferentes manifestações estéticas, bem como suas inter-relações, capazes de aproximar linguagens e instrumentações diversas ou ainda de propiciar o contato com leituras de mundo variadas. Admitia, também, haver uma analogia entre a tradução de uma idéia artística em pintura, música ou ainda cinema, e a tradução de uma idéia literária, poética, por exemplo, fosse esta em francês, inglês ou alemão.

É claro que cada artista trata de modo particular determinado assunto, o qual possui suas exigências próprias, seja tecnicamente, seja pela maneira de julgar que se impõe a artistas orientados de modo muito diferente uns dos outros. Além disso, cada linguagem traz consigo recursos e estilos próprios, como é possível perceber na vanguarda modernista portuguesa, incentivadora da liberdade de expressão e do espírito criativo. E justamente chama-se de Estética Comparada a disciplina que procura observar positivamente, pôr em evidência e anotar corretamente as similitudes e as oposições que podem ser relacionadas com esses tratamentos diversos, tomando cada arte em seu idioma próprio. Segundo Souriau:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças. Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (SOURIAU, 1983, p.16).

Apesar de tantas dessemelhanças, os estudos de Estética Comparada permitiram perceber que há um saber intuitivo e quase impossível de ser legitimado em seus pormenores e que todas essas atividades são intimamente irmãs, principalmente por merecerem todas o nome de arte. Para Souriau (1983, p. 35) “a arte é atividade instauradora. É o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, concreta que se atesta em presença indubitável”.

Apesar de a arte constituir-se em um ser único, por mais completa e mais acabada que seja, nem por isso ela deixa de estar estabelecida, com presenças indubitáveis, numa pluralidade de planos existenciais, todos eles indispensáveis. Distinguem-se, portanto, na obra de arte, quatro modos de existência, simultaneamente utilizados por ela, e que são, no vocabulário técnico da filosofia: a existência física, que trata a obra de arte como algo material; a existência fenomenal, em que a obra é vista como um dispositivo organizado e organizador de qualidades sensíveis; a existência reificada, que trata de um todo coerente, cósmico, de seres e de coisas mais ou menos análogos aos da representação humana comum; e a existência transcendente, considerada uma espécie de halo ou culminância em presenças superiores mais ou menos indizíveis e adivinhadas através das presenças mais óbvias.

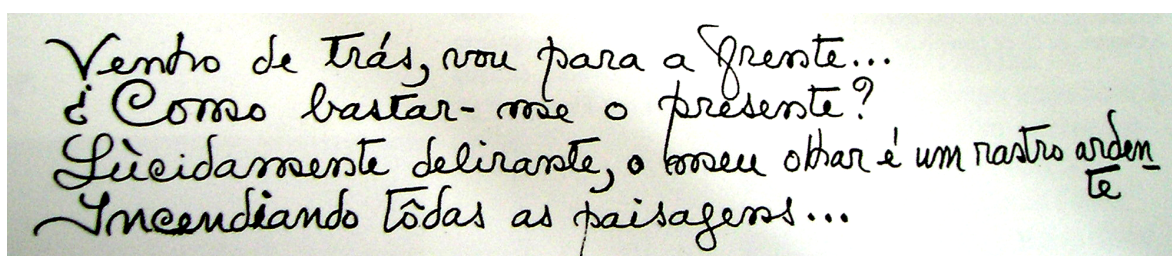
Souriau (1983) ressalta que entre essas ordens de realidades, há mil harmonias, mil correspondências que fazem ecoar sons interiores, nas mil correlações de um todo orgânico e planejado, como também afirma Mário Praz, outro teórico que discute essa correspondência entre as artes. Em sua obra *Literatura e artes visuais* (1982), Praz estabelece um paralelo entre a literatura e as artes plásticas, comungando em grande parte com o pensamento de Souriau, embora critique-lhe alguns dos aspectos – como o fato de que a música não pode ser transcrita e, portanto, o resultado de tal trabalho não pode ser considerado arte.

Praz prefere partir de aspectos históricos para traçar as relações propostas, pois, a seu ver, as artes eram intimamente ligadas por um fenômeno que abrangia todas as manifestações artísticas, sociais e políticas. O autor é mais objetivo no aspecto de localizar pontos de comparação entre obras de arte visual e literária. Para ele, é possível a distinção entre tipos de arte e modos de comparação entre elas. Praz, assim como Souriau, julga necessário respeitar as características inerentes a cada manifestação artística distinta no momento da análise.

Também não é possível o diálogo entre obras retratadas de maneira objetiva, uma vez que, no caso da estética, a sensibilidade do intérprete é que dita as regras para tal diálogo:

Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. [...] Pelo fato de a interpretação de uma obra de arte consistir de dois elementos, o original propiciado pelo artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de poder vê-lo aflorar, como aconteceria com um palimpsesto ou um manuscrito escrito com tinta simpática (PRAZ, 1982, p. 6).

É importante ressaltar que, nesse caso, o intérprete ou “leitor” é o autor da segunda obra, aquela a traçar uma reinterpretação de um poema, de um quadro, de uma escultura, de modo diferente. Cada interpretação configura-se diferente, porém a ferramenta usada para tal é a mesma: a sensibilidade.

A photograph of a handwritten text in cursive script on a light-colored background. The text is written in four lines: 'Venho de trás, vou para a frente...', 'é Como bastar-me o presente?', 'Lúcidamente delirante, o meu olhar é um rastro ardente', and 'Incendiando todas as paisagens...'. The word 'ardente' is written on two lines, with 'ardem' on the first and 'te' on the second.

Venho de trás, vou para a frente...
é Como bastar-me o presente?
Lúcidamente delirante, o meu olhar é um rastro ardente
Incendiando todas as paisagens...

José Régio¹

¹ “Venho de trás, vou para a frente.../ Como bastar-me o presente?/ Lúcidamente delirante, o meu olhar é um rastro ardente/ Incendiando todas as paisagens...” *Litania Heróica*.. Autógrafo do poeta in NOVAES, Isabel Cadete. *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*. Lisboa: INCM, 2002.

2 O DIÁLOGO INTERARTÍSTICO: AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM A PINTURA

2.1 LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS

É possível que a leitura de um poema e a observação de um quadro ou ilustração provoquem a mesma reação no espectador? Esta pergunta não poderia ter uma resposta imediata. O tema é antigo, sua discussão existe desde tempos muito remotos.

Ao apreciar uma pintura, o seu observador/ espectador é envolvido pela visão, desdobra-se aos seus olhos uma profusão de cores, traços e formas. Imagens emergem instantaneamente, produzindo múltiplos significados. Já a leitura de um texto poético é gradativa. O leitor deverá percorrer o texto desde as primeiras palavras até o seu desfecho, refletindo sobre o significado delas, estabelecendo ligações com outros textos e leituras. Portanto, os processos diferenciam-se através da instrumentalização particular – a palavra, que permite emergirem imagens infindas aos olhos do seu observador.

Face aos questionamentos sobre os diálogos interartísticos, procura-se utilizar a poesia do português José Régio aliada às ilustrações de sua obra neste estudo como instrumentos capazes de contribuir para a discussão, bem como para a formulação de algumas respostas a estas questões. Entender as semelhanças e diferenças entre ambas as estéticas, literatura e pintura, na representação do pensamento regiano acerca do Sagrado Cristão é o principal propósito dessa pesquisa.

A busca das correspondências entre a linguagem literária e a pictórica tem uma larga tradição. Aguinaldo José Gonçalves, em sua obra *Laokoon Revisitado* (1994), afirma que:

nós, pós-modernos, sabemos que a poesia não é apenas texto e que a pintura não se reduz à representação de imagens. Mas para que se chegasse a essa sabedoria, foi necessária uma longa história e traçar o seu percurso seria acompanhar todo o florescimento da poesia e da pintura, bem como das reflexões sobre as duas artes (GONÇALVES, 1994, p. 11).

A relação entre a escrita e a imagem remonta aos primórdios da humanidade, em especial no que diz respeito aos processos de comunicação entre os homens. A arte de “pintar imagens”, para Eunice Ribeiro (1997), por exemplo, muito mais do que evidenciada nas manifestações poéticas, possui direta associação com a escrita e as suas origens:

A comparação entre o literário e o pictórico que, conseqüentemente não se faz sem desencadear acesas polêmicas estéticas e filosóficas, é no entanto justificada por práticas milenares procedentes do próprio gesto da escrita e suas qualidades figurativas. Marca, gravação, rasura – como informa a etimologia, é sobretudo enquanto desprovida de valor sistêmico que a escrita mais se aproxima do desenho que ali está para ser visto e já não para ser lido (RIBEIRO, 1997, p. 1).

A escrita humana, desde as suas manifestações mais remotas, em que não era ainda fonetizada, sempre pressupôs a imagem: ora uma imagem mais “verossímil”, como no caso dos desenhos pictogramáticos das cavernas que não obedeciam ainda a nenhum modelo fixo ou consenso de representação gráfica e, por isso mesmo, comunicavam-se por meio de desenhos relacionados às cenas e elementos do cotidiano; ora uma imagem mais simbólica, como acontecia com os ideogramas egípcios em que a escrita se afastava progressivamente do figurativo e os signos se linearizavam e adquiriam cada vez mais um caráter simplificado e abstrato.

Finalmente, com o passar dos tempos e através de sua fonetização, a escrita instaurou-se também como um gesto plástico que, devido a isso não deixa de, em certos casos, suscitar ao espectador o fascínio visual. Segundo Ribeiro, Henri Focillon, em sua obra *Vie des formes*, remetia-se à escrita que se assume como *forma* e afirmava que “das contínuas combinações e re-combinações figurativas, da mobilidade das formas que, como corpos orgânicos, se movimentam e deslocam, decorre a renovada fisionomia da caligrafia, dos alfabetos humanos” (RIBEIRO, 1997, p. 28).

Além de usada como instrumento de comunicação, a escrita, potencializando-se ao máximo da sensibilidade humana, tornou-se objeto artístico por meio da poesia. E foram justamente grandes pensadores e poetas, dentre outros, que muito contribuíram para estreitar as relações e alargar os estudos sobre o texto e a imagem. Tem-se por exemplo o caso de Simónides de Ceos, poeta que viveu entre os séculos VI e V a.C., responsável pelo dito aforismático: “*Muta poesis, eloquens pictura* - a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante.” Referia-se à eloquência da pintura e à visibilidade do poema, ou seja, à pintura que “fala” como o texto e, em contrapartida, ao texto constituído de cores, figuras e formas, como o faz a pintura. Somou-se a ele o célebre verso de Horácio, *ut pictura poesis*, formulado no século I a. C., estabelecendo-se como pilar dos estudos da relação entre a poesia e a pintura:

*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, nolet haec sub luce nideri,
indicis argutum quae non formidat acumen.*

Horácio, in *Epistola ad Pisones*¹

A expressão *Ut pictura poesis*, possuidora de um *locus* privilegiado na *Arte Poética*, de Horácio, tem uma larga tradição nos estudos sobre a correspondência das artes. O filósofo afirmava que alguns poemas são lidos com agrado uma só vez, ou apreciados em suas minúcias, enquanto outros podem ser lidos com agrado muitas vezes, em seu significado global, assim como se lê a pintura.

Segundo Gonçalves:

a partir daí estaria estabelecido o percurso por onde, durante vários séculos, estenderiam-se as reflexões sobre as correspondências entre as duas artes, no sentido de vê-las como irmanadas na representação de imagens, mais ou menos sensuais, mais ou menos concretas, tendo suas distinções valorativas fundando-se na utilização de signos naturais ou artificiais que dominaram os momentos classicistas e românticos da arte e da literatura (GONÇALVES, 1994, p. 11).

Nos tratados de retórica e de poética de pensadores da Antigüidade como Aristóteles, por exemplo, fundaram-se as primeiras teorias a respeito da relação entre a literatura e a pintura. A aproximação entre poesia e pintura, texto e imagem, imbuída do propósito de seduzir pela visualização, teve sua origem na capacidade de imitar – *mimesis* aristotélica - de reproduzir objetos e seres existentes ou não no mundo natural. Possuem o pressuposto da função mimética: a encenação da realidade através das palavras e das imagens.

A partir da *mimese*, desenvolveram-se diferentes permeabilidades entre o real e a sua representação artística. Plutarco afirmava que tanto a arte da poesia quanto a da pintura se fundam na imitação (*mimesis*) da realidade. Assim como ele, Platão e Aristóteles também acreditavam estarem o poeta e o pintor em constante *sintonia*. No entanto, para Aristóteles era

¹ “Como a pintura é a poesia: coisas há que de mais perto te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não rezear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá”. Horácio. *Epístola aos Pisões* (*apud* AGUIAR e SILVA, 1993, p.164).

de fundamental importância observarem-se e respeitarem-se os diferentes meios utilizados pelas duas artes: a poesia usa a linguagem, o ritmo e a harmonia; já a pintura utiliza-se das cores e das formas.

Aristóteles também destacou a imagem, concedendo, nas primeiras linhas da *Metafísica*, substancial importância ao sentido da *visão*. Quando passou ao plano das artes discursivas, Aristóteles aproveitou-se do prazer advindo das sensações visuais, explorando a força pictórica através da *enargeia*, ou seja, da capacidade que as imagens verbais possuem para representarem visualmente, com vivacidade, as cenas, as coisas e os seres de que se fala. Em termos aristotélicos, isso significava o poder gráfico de colocar as coisas diante dos olhos, implicando o uso de expressões que representam objetos como se eles estivessem em movimento.

Se, para Aristóteles, a maior qualidade do gênio poético era a de ser metafórico – ou seja, a de saber olhar bem para perceber as semelhanças entre as coisas –, pois é “o único elemento que não pode ser tomado de outrem e é sinal de uma natureza bem dotada” (ARISTÓTELES, 1984, p. 1459), a metáfora pictorial poderia ser considerada a mais apta para nomear a atividade poética em geral: em termos aristotélicos, para “colocá-la diante dos olhos”.

Em sentido figurado, a palavra “pintura” poderia, então, servir de metáfora para todas as metáforas, que são definidas necessariamente em referência à visibilidade; já em sentido próprio, poderia servir de paradigma para toda arte mimética, por tornar visível a própria natureza da atividade representativa. Em consonância com tal raciocínio, Jaqueline Lichtenstein (1989) acrescenta que “a arte de pintar imagens é realmente a melhor imagem que se pode criar para pintar a imagem da arte” (LICHTENSTEIN, 1989, p. 71-72).

Na Antigüidade Clássica, surgiu a arte do epigrama, cultivada por grandes mestres da pintura grega, tais como Apolodoro, Zêuxis de Heracleia, Parrásio e Asclépiades de Samos, revelando-se como um dos primeiros exemplos dessa semelhança ainda questionável entre literatura e pintura. Espécie de assinatura comentada, de extensão variável, especialmente feita em dístico ou quadra, o epigrama incorporava-se no mesmo suporte da imagem, assumindo a função primordial de compensar a ausência de palavras, fazendo com que a figura “falasse”.

O pictorialismo da poesia, pressuposto por pensadores como Platão e Aristóteles, continuou a se desenvolver, originando no período helenístico a poesia ecfrástica, consagrada

à descrição e à narração de figuras e de episódios mitológicos. O modelo por excelência da poesia ecfrástica é a célebre descrição do escudo de Aquiles, encontrada no canto XVIII da *Iliada*, na qual, através da adjetivação expressiva, do cromatismo e das passagens sinestésicas, é possível visualizar a beleza e a força desse instrumento bélico:

Fabricou primeiro um escudo grande e forte,
Lavrado por todos os lados. Põe-lhe uma cercadura lustrosa,
Tríplice e coruscante, com um talabarte de prata.
 Cinco eram as camadas que dispôs, e em cada uma delas
 Compõe lavrões numerosos, com seus sábios pensamentos.
 Forjou lá a terra, o céu e o mar,
O sol infatigável e a lua na plenitude,
 E ainda quantos astros coroam o céu,
 As Pléiades e as Híades, e a força de Orion,
 E a Ursa, conhecida igualmente pelo nome de Carro,
 Que gira para o mesmo lugar e espreita para o Orion,
 E é a única a quem não coube tomar banho no Oceano.
 Forjou também duas cidades de homens falantes,
Mui belas. Numa havia bodas e festins:
 Ao luar dos archotes, levam pela cidade as noivas
 Saídas do tálamo; elevam-se no ar muitos cantos nupciais.
 Rodopiam os jovens na dança e, no meio deles,
Flautas e cítaras erguem sua melodia¹

(AGUIAR E SILVA, 1993, p. 163-164).



Figura 1

do relevante trabalho dos monges copistas. A palavra **iluminura** vem do uso do verbo latino *iluminare*, em conexão com o estilo oratório ou narrativo, significando “adornar”.

¹ Grifo nosso.

As iluminuras fundiam texto e imagem, colaborando um para o melhor entendimento do outro. Além disso, para que a leitura se mostrasse ainda mais envolvente, a letra inicial do texto deveria estar completamente adornada e colorida. Como na época havia uma preferência por cores fortes, o “texto” se transformava em um espetáculo de letras, cores e formas.



Figura 2

Utilizando-se do pictorialismo e da imagem enquanto capazes de “narrar” fatos, a Idade Média também primou pela beleza de seus vitrais (Figura 2). Templos suntuosos foram erigidos e iluminados pela luz do sol que perpassava os vitrais e coloria o seu interior, unindo-se à beleza dos afrescos que decoravam as paredes, ao cheiro dos incensos que queimavam nos turíbulo e aos cânticos dos órgãos que espalhavam sua música pelo ambiente. Concretizava-se, desse forma, o espetáculo sinestésico que, segundo Conceição (2000), inevitavelmente tinha o poder de elevar o espírito e aproximar o homem de Deus:

A tradição de construir templos remonta às civilizações mais primitivas, porque caminhar por esta via em direção ao sagrado é inerente ao gênero humano. O cristianismo consolidou esta tradição, e, ao longo dos séculos, foi retrazando o espaço sagrado com a ajuda de grandes mestres das artes. Entre os muitos recursos utilizados por estes gênios construtores, à matização das cores e formas somaram-se as técnicas de luz e sombra, e, através dos vitrais das capelas, foi possível ao homem empreender uma viagem para dentro de si e para o alto, buscando os antigos elos que o remetem a Deus (CONCEIÇÃO, 2000, p. 1-12).

Desse mesmo modo, os afrescos foram usados desde tempos remotos pelas antigas civilizações e tiveram grande destaque na Idade Média e mais tarde no Renascimento. Forte exemplo da relação entre texto e imagem, eles consistiam em pinturas feitas nas paredes dos templos, com a função de retratarem alguma passagem bíblica ou fato histórico significativo. Os afrescos se tornaram cada vez mais primorosos, chegando ao nível de excelência como os da Capela Sistina, em Roma. A história da criação do mundo e do homem, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo foram pintados no teto e nas paredes da capela por artistas como Michelangelo, Botticelli, exemplificando a recepção de leitura do texto bíblico e a criação das imagens.

Examinando-se mais de perto as manifestações artísticas e culturais dos século XVI e XVII, evidencia-se o lugar de honra reservado aos elementos visuais. O jesuíta Louis

Richeome, escrevendo acerca das imagens religiosas, concluiu que elas ensinavam “proveitosa, viva e deliciosamente as virtudes, os frutos e as delícias do mistério da fé” (*apud* PRAZ, 1982, p. 5). Desde o Renascimento até meados do século XVIII, os estudos sobre o vínculo entre a poesia e a pintura adquiriram importância de primeiro plano, sendo destacados por Da Vinci e Camões.

Neste período, a *mimese* continuava a ser considerada como a matriz comum das duas artes irmãs, a ponto de não permitir aos artistas notáveis - que encarnaram o espírito renascentista - encontrarem barreiras entre as duas artes: transitavam por elas e até pelas ciências livremente, não se restringindo a pintar os afrescos de uma igreja, ou a escrever versos provenientes de inspirações múltiplas. Dante, Petrarca, Da Vinci, Michelangelo não possuíam apenas a interferência das musas a embalar suas criações, mas a efervescência de espíritos valorosos, imbuídos dos ideais Humanistas, em que a *mimese* aristotélica direcionava toda a arte.

Conforme Ribeiro (1997), os teóricos da Renascença, sem desenvolverem nenhuma teoria e nenhuma estética especificamente pictóricas, preocuparam-se sobretudo com questões técnico/formais capazes de garantir o teor realístico ou mimético da pintura (problemas de representação tridimensional em superfícies bidimensionais; noções sobre proporções, perspectivas, movimentos, cores, luz) pelo qual se continuava a aferir a qualidade artística. No domínio da prática artística, assistiu-se neste período a numerosas contaminações entre literatura e pintura, como textos descritivos de obras em pintura e escultura, correspondendo a verdadeiras transposições semióticas.

Ocorreu uma igualdade em valor e prestígio entre a poesia e a pintura, uma vez que na antigüidade grega e romana era reduzido o prestígio intelectual e social da pintura e da escultura. Em síntese, esse período e o símile horaciano muito contribuíram para a relevância do conceito de *enargeia*, defendendo e difundindo uma concepção pictorialista da poesia. Das realizações desses grandes mestres renascentistas decorreu uma maior maleabilidade das artes. Essa relação entre o dito e o visto – o texto e a imagem – tem permitido que literatura e pintura se comuniquem no universo das artes.

A pintura renascentista efetivamente buscou criar um efeito de real, levando o espectador a uma maior aproximação do objeto quando, por meio do ponto de vista único, quase sempre frontal, trabalhava com a perspectiva e ainda com a questão da luz, do

movimento, das cores e da proporção. Ao lado da concepção de uma “pintura legível”, crescia na literatura o visualismo descritivo.

Desde o Renascimento até o Neoclassicismo, pintores escolheram para tema dos seus quadros figuras e cenas extraídas de obras poéticas. No que se refere ao texto, ocorreu o resgate da poesia ecrástica - proveniente do período helenístico - que usufruiu de imenso prestígio, devido à sua transposição intersemiótica.

Outra manifestação importante da conjugação da poesia e pintura foi constituída pelo emblema, característico do Renascimento e do Barroco. A palavra emblema possuía um significado relacionado aos mosaicos e azulejos, além de trazer diversidade de cores a um pavimento.

O *emblema* era constituído por uma gravura ou imagem que o representava simbolicamente - o texto pictórico, por um lema ou *motto* - enunciado que condensava o significado alegórico da gravura - e por um epigrama ou *explicatio* - um texto breve, quase sempre em verso, que explicava e comentava a gravura, realçando a lição moral e didática. Embora o livro de emblemas tenha sido uma criação renascentista, seu desenvolvimento ocorreu em grande escala no período barroco, sendo amplamente utilizado nos gêneros religiosos, uma vez que tinha o poder de aliar a percepção sensorial ao didatismo. Segundo Mario Praz (1982, p. 4), os emblemas eram capazes de *ensinar de forma intuitiva uma verdade moral*. Andréa Alciato foi o grande nome deste estilo no século XVI, publicando o primeiro livro de emblemas – *Emblematum libellus* – em 1531.

O século XVII foi vivamente marcado por uma preocupação científica – de base ora racionalista, ora empirista – que inevitavelmente se fez notar no domínio artístico. A avidez de saber, a necessidade de descoberta, freqüentemente aproveitadas para promoção e ostentação da imagem do poder, permitiram que tratados como o do pintor Charles Le Brun ou de Descartes sobre *Lês passions de l’âme*, ambos de 1649, fixassem regras minuciosas para a expressão, compondo um alfabeto das paixões que também ao pintor importava conhecer e decifrar. O *olhar* foi potencializado não só no processo de representação artística, como também a questão da percepção e os estudos fisiológicos e científicos sobre o olho ganharam nesta altura extrema atenção, fornecendo as bases de uma argumentação consistente sobre os problemas da perspectiva ou as regras da imitação.

Ao longo da segunda metade do século XVIII, as relações entre poesia e pintura começaram a ser postas em causa e contestadas por diversos autores. Edmund Burke

considerava que “a poesia não faz uma descrição exata das coisas como a pintura. No entanto, só a linguagem verbal da poesia pode gerar a experiência do sublime, porque só ela pode despertar e agitar as paixões” (BURKE *apud* AGUIAR e SILVA, 1990). Segundo ele, a pintura faz uma descrição exata das coisas, permitindo ao espectador uma idéia clara, uma “representação clara” da natureza, em contraponto à poesia e à retórica, que podem despertar e agitar poderosamente as paixões, gerando a experiência do sublime.

Em 1776, Gatthold Efraim Lessing publicou a obra *Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*, advogando a existência de profundas diferenças entre as duas artes. Conforme ele, os símbolos usados pela pintura são as figuras e as cores existentes no espaço, já na poesia são os sons articulados no tempo; além disso, os símbolos da pintura são naturais, na poesia são arbitrários; a pintura pode representar objetos que existem simultaneamente no espaço; enquanto a poesia representa os objetos que se sucedem no tempo; a pintura, em contraste com a poesia, é incapaz de contar histórias e de articular e exprimir idéias universais. Em suma, a pintura é uma arte do espaço; a poesia uma arte do tempo, do movimento e da ação.

Tanto Burke quanto Lessing consideraram a poesia uma arte superior à pintura. No entanto, é no Romantismo que a questão texto/imagem passa por uma forte reavaliação, principalmente com a instauração da arte expressiva em contraposição à arte mimética. Transformam-se as reflexões sobre o relacionamento arte e realidade, na medida em que o poema lírico acentua-se como expressão do espírito, “resultado de profunda intersecção entre o mundo externo e o mundo do eu cognoscente” (GONÇALVES, 1994, p. 93). O Romantismo, ao avaliar a expressão da subjetividade como princípio gerador de arte e ao exaltar a criação em oposição à imitação, tendia a privilegiar a relação *ut musica poesis*, que destacava a música como arte gêmea da poesia, considerando-a como mais elevada, mais rica e mais completa.

Segundo Aguinaldo José Gonçalves:

na aspiração de atingir a grande expressividade própria da música, as artes poéticas e pictóricas passaram a experimentar formas sonoras, a fragrância musical e a harmonia das cores, que Baudelaire apreende e analisa nas pinturas de Delacroix e de outros pintores no “*Salon de 1846*” (GONÇALVES, 1994, p.101).

Isto, todavia, não significa que as relações entre literatura e pintura não tenham continuado a ter importância. O filósofo francês Victor Cousin fundamentou-se na capacidade de inter-relacionamento da poesia com as outras artes:

Se as artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma, todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas – e essa é ainda a poesia. Com a palavra, a poesia consegue pintar e esculpir; construir edifícios como arquitetura; imitar, até certo ponto, a melodia da música. Ela é, por assim dizer, o centro onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, como um símbolo universal. (COUSIN *apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 168).

A aproximação entre a literatura e a pintura acentuou-se com as poéticas do Realismo e do Parnasianismo, que valorizaram a representação do mundo exterior, atentando às formas, aos volumes e às cores, buscando incessantemente os recursos que lhes permitiriam “pintar imagens” com exatidão. No realismo português, Cesário Verde despontou com uma poesia profundamente plástica e visual. Suas primorosas descrições, minuciosas e precisas, deram vida, cor e movimento a personagens trabalhadores, como os “calceteiros” presentes em seu poema *Cristalizações*:

[...]

Mal encarado e negro, um pára enquanto eu passo,
Dois assobiam, altas as marretas
Possantes, grossas, temperadas de aço;
E um gordo, o mestre, com um ar ralaço
E manso, tira o nível das valetas.

Homens de carga! Assim a bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!
E os cavadores pousam as enxadas,
E cospem nas calosas mãos gretadas,
Para que não lhes escorregue o cabo.

(*Poesias Completas de Cesário Verde*- Rio de Janeiro: Ediouro, 1987).

As relações da literatura com as artes plásticas, em especial com a pintura, tornaram-se ainda mais íntimas e relevantes com o Modernismo, no século XX, sobretudo a partir do surgimento das vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo). O texto poético, graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes, adquiriu características estruturais que o fizeram funcionar semioticamente semelhante ao texto pictórico. Os quadros de “palavras em

liberdade” produzidos por autores futuristas apelaram para um leitor direcionado para o *ler* e o *ver* simultaneamente. Aboliu-se a linearidade do texto e a sintaxe ficou reduzida a articulações mínimas.

O típico anti-esteticismo vanguardista e o seu projeto de desinstitucionalização da arte com vista a uma reintegração da prática artística na prática social refletiram-se, de modo radical, na própria concepção e realização da obra de arte: a um princípio de organicidade e coesão estrutural que subordinava as partes e o todo em reciprocidade, veio se sobrepôr uma lógica do fragmento, que desfigurava a unidade do objeto artístico, comprometendo-lhe o estatuto textual, arriscando-o nos domínios do hermetismo ou do absurdo. Como uma colagem intertextual desconexa e superficialmente ilegível, a obra de arte impregnou-se de um forte conceitualismo que a tornou dependente de uma teoria, no caso, literária ou pictórica.

Em Portugal, na primeira metade do século XX, o grupo da *Presença* (o qual poderá ser visto com maior apuro no capítulo posterior), buscando a criação de uma poesia original, em que o narrador se colocava como observador pessoal do objeto narrado, atribuiu importância de primeiro plano à visão e às sensações transmitidas por ela.

A colaboração entre escritores e pintores intensificou-se ainda em outros domínios, como o da *ilustração*, parte do objeto de estudo desta pesquisa, e o das artes gráficas. A espacialização e a pictorialização do texto poético conheceram novas manifestações na segunda metade do século XX. O experimentalismo poético e a *poesia visual* – com particular destaque para a *poesia concreta* – constituíram exemplo flagrante da recuperação da escrita enquanto objeto, criando curiosas intimidades com o espaço plástico. Supervvalorizando as propriedades icônicas do material verbal, recorrendo a uma sintaxe analógico-visual baseada em relações de proximidade e semelhança gráfica e fônica, construíram-se *objetos poéticos* capazes de exemplificar e de se auto-representar. Reduziram-se progressivamente a uma identidade, as conhecidas dicotomias signo/objeto, forma/conteúdo, como é possível verificar no poema abaixo:

Epitáfio para um banqueiro

n e g ó c i o
e g o
ó c i o

c i o
0

(PAES, José Paulo. *Anatomias*. São Paulo: Cultrix, 1976)

Esta nova escrita poética transformou a palavra em *coisa*, atribuindo-lhe materialidade e presença, substituindo a sua habitual transparência pela consciência de sua fisicidade e diluindo – até ao ponto da perda de identidade literária – os limites entre o poema e o quadro. A poesia concebida enquanto expressão lírica ou representação mimética se transformou em um jogo construtivista, fruto de um grande rigor composicional. Segundo Ribeiro, esta escrita dinâmica e objectual produziu uma radical alteração nos esquemas perceptivos:

Técnicas de sobreposição de planos, aplicadas à própria concepção e fabricação do livro, processos de gestação e de metamorfose lingüística e grafêmica por recurso a procedimentos normográficos ou a transformações anagramáticas e associativas, por exemplo – garantem ao texto temporalidade, do mesmo passo que determinam uma percepção sintética e multidirecional, de trajeto variável de leitor para leitor. Contra a diferença de suportes que constituiu, como veremos, uma das bases mais amovíveis da distinção entre os territórios literário e pictórico, o texto concreto argumenta com a semelhança dos modos de percepção: quer a poesia, quer a pintura, quer as *artes temporais*, quer as *artes espaciais* implicam, de fato, sucessividade e simultaneidade no processo perceptivo (RIBEIRO, 1997, p. 32).

Se foi possível observar no Modernismo uma progressiva tendência para a simbiose das duas artes, ela já deixou de ser fundada, todavia, no argumento mimético tradicional: quer em nível das pressuposições estéticas, quer em nível da técnica, as analogias entre o pictórico e o literário significaram uma radical subversão das normas clássicas do realismo e do esquema comunicativo que lhe era inerente. A comunicação distanciou-se cada vez mais da *mimese* de uma realidade conhecida, de uma referência empírica, para acontecer por convenção: de fato, na arte abstrata, a comunicação obtém-se por uma formalização convencional da mesma índole daquela que subentende o modelo lingüístico, em que os signos não obedecem a qualquer motivação referencial.

A arte que se realiza na contemporaneidade e na pós-modernidade traz as marcas da fragmentação, da subversão às regras estabelecidas. O homem busca múltiplas sensações e a arte, assim como a vida, não resiste a pensamentos estanques. Todas as linguagens se fundem

sincreticamente, o imediato e o virtual se impõem com os recursos da mídia impressa e com as redes de informática. A virtualização, a realização e a atualização deixam de ser um procedimento linear e passam a conquistar o *status* de um jogo em que o tempo, o espaço, a narrativa, os personagens, as formas, as cores e os volumes interagem, diluindo as fronteiras entre o verbal e o não-verbal. Ampliam-se a cada dia as possibilidades de interação entre as diversas linguagens e, como numa pintura impressionista, indefinem-se os contornos de cada campo do conhecimento.

Desse modo, para que possamos melhor estabelecer esta relação de interação dos campos do conhecimento, destacando-se a literatura e pintura, faremos um percurso pela pintura portuguesa do século XX, a fim de verificarmos, *a priori*, quais tendências influenciaram a arte pictórica da época e, *a posteriori*, como essa arte permitiu a plena fusão entre o texto e a imagem através, no caso dessa pesquisa, da relação do poema com a ilustração. Para tanto, havemos nos pautar nas palavras de Simónides de Ceos, um dos pioneiros na elaboração da analogia entre pintura e poesia “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”.

2.2 PINTURA PORTUGUESA NO SÉCULO XX

O século XX nas artes portuguesas começou ainda com estilos ultrapassados e com um clima de marasmo em oposição às efervescências artísticas do resto da Europa. Repleta de ideologias passadistas, a arte portuguesa refletia, por um lado, a existência determinante de uma burguesia apegada a valores oitocentistas e, por outro, o predomínio de uma intelectualidade ávida apenas de prestígio acadêmico ou social. Poucos eram os artistas que conseguiam nessa época as almejadas bolsas de estudos em Paris, tradição que se estendia desde o século XIX. Havia urgência na renovação da classe artística, em especial da pintura.

Em Paris, os artistas portugueses freqüentavam, na sua maior parte, as Academias livres como a grande *Chaumière*, e outras menos célebres, como a de *Montparnasse*. De regresso a Lisboa em março de 1911, sete deles – Manuel Bentes, Eduardo Vianna, Emmérico



Figura 3

Nunes (Figura 3), Francisco Smith, Alberto Cardoso, Domingos Rebelo e Álvares Cabral – decidiram organizar a sua “1ª Exposição Livre”, também chamada “Exposição dos Independentes”, no Salão do então célebre fotógrafo lisboeta Bobone, em possível evocação das exposições que os impressionistas haviam promovido na casa Nadar, alguns anos antes. Foram expostas mais de cem obras, da natureza-morta ao retrato, passando pela paisagem e pela caricatura. Apesar de sua confessada intenção polêmica, as obras desses jovens artistas pouco mais fizeram do que se acomodar, timidamente, à situação naturalista ainda vigente no país.

Com relação a essa exposição e à sua repercussão em Portugal, Bernardo Pinto de Almeida declara:

Apesar da timidez da proposta, a exposição dos Independentes, realizada meses depois da implantação da República, conseguiu suscitar alguma polêmica, sobretudo na imprensa, onde os jovens expositores eram vistos como uma ameaça à ordem acadêmica que vigorava. Foram insultados, chamaram-lhes malucos ou extravagantes, e consideraram as suas obras próprias de um manicômio. Logravam assim estes artistas, por tudo isto, constituir-se de facto como o primeiro sinal de uma ruptura por relação com a marcha das artes no país (ALMEIDA, 1996, p. 12).

Por esta afirmação, pode-se sentir alguma semelhança na repercussão da exposição dos pintores portugueses com uma outra exposição, realizada alguns anos depois no Brasil, da pintora Anita Malfatti, evento imortalizado pela crítica feita por Monteiro Lobato chamada “Paranóia ou Mistificação”, em que o escritor comparava as pinturas de Anita aos “rabiscos” feitos pelos loucos nos hospícios. Ao que parece, grande era a relutância da sociedade tanto portuguesa quanto brasileira em aceitar as novas tendências que estavam por eclodir.

Com o tempo, foram realizadas em Portugal as duas primeiras versões dos “Salões dos Humoristas”- exposições de desenhos e pinturas - cada vez com um número maior de artistas. Em um desses “salões”, houve a exposição pela primeira vez daquele que viria a ser um dos

artistas fundamentais da primeira metade do século XX português: Almada Negreiros. Em 1914, embora anunciado, não se chegou a realizar o terceiro “Salão dos Humoristas”, mas, em



Figura 4

contrapartida, foi posto em circulação o jornal monárquico *Papagaio Real*, com direção artística de Almada (Figura 4), contando com a colaboração de dois notáveis ilustradores – Stuart de Carvalhais e Jorge Barradas.

No ano seguinte, o eixo da atividade modernista deslocou-se para o Porto e, no mês de maio, um grupo de artistas organizou a “1ª Exposição de Humoristas e Modernistas”, que se autoproclamava como uma grande festa de arte e de mundanismo. Estes expositores desejavam que o grande público pudesse conhecer e interessar-se pela arte moderna, segundo eles repleta de graça e de capricho.

Fundindo num mesmo tom de civilização e de cosmopolitismo o mundano e o *moderno*, pela primeira esse termo era utilizado com uma conotação positiva, significando a arte portuguesa da época, embora ainda não houvesse qualquer programa definido e ainda uma certa imprecisão de contornos na vida cultural lusitana desses anos.



Figura 5

Uma tendência que produziu alguns artistas de gabarito em Portugal nesse período - embora não tenha encontrado repercussão muito visível -, e que ajudou a fortalecer o pensamento vanguardista da época foi o Futurismo, que começou a ganhar corpo logo após o estrondoso sucesso em Paris do *Manifesto Futurista* de Marinetti. O jovem Santa-Rita Pintor (Figura 5), freqüentador assíduo das conferências do futurismo italiano, foi o grande representante dessa tendência nas artes plásticas portuguesas, junto a outro grande artista: Amadeo de Souza-Cardoso.

Foi na literatura, porém, que o Futurismo teve, em Portugal, sua existência mais significativa, com a *Ode Triunfal* que Fernando Pessoa, sob o heterônimo Álvaro de Campos, escreveu em 1914, considerada o primeiro momento de estética futurista autenticamente portuguesa. Depois de Pessoa, já em 1915, essa atitude foi

continuada no movimento de *Orpheu*, que teve como grandes colaboradores Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, José Pacheco e Santa-Rita Pintor, a quem o segundo número de *Orpheu* honrava, reproduzindo algumas obras.

Em termos de atitudes, os cinco breves anos de futurismo português foram contraditórios, como no fato de José Pacheco, ligado ao grupo de *Orpheu*, ter sido simultaneamente diretor artístico da revista monárquica *A Idéia Nacional*, que considerava os futuristas como “*fautores da desordem e da revolução (...) sem fé nem pátria*” (apud ALMEIDA, 1996, p. 23). Declarações a que Santa-Rita protestou, proclamando o caráter nacionalista da doutrina estética que tão efusivamente defendia.

Em 1917, numa sessão que aconteceu na teatro República, em Lisboa, os futuristas portugueses se apresentaram pela primeira vez em conjunto ao público, através de atitudes e



Figura 6

discursos revolucionários. Foi uma vez mais Santa-Rita Pintor quem, pouco depois dessa sessão, esteve por trás do único número da revista *Portugal Futurista* (Figura 6), de notáveis qualidades e da maior importância no contexto da cultura portuguesa da época.

Nas páginas dessa revista, ao lado das diversas colaborações, como as de Blaise Cendrars e Apollinaire, foi publicado, segundo Bernardo Pinto de Almeida, “o mais lúcido e coerente manifesto futurista escrito em Portugal” (ALMEIDA, 1996, p. 23), de nome “Mandato de Despejo aos Mandarins da Europa”. Seu autor foi Fernando Pessoa, novamente sob o heterônimo de Álvaro de Campos.

Esse texto foi tão radical que chegou a propor os conceitos de Entre-Expressão para substituir o de Expressão, ou de Ciência para substituir o de Filosofia. Seus resultados finais conduziam, em síntese, a uma monarquia científica, antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea. Mesmo louváveis, estas características não garantiram ao texto qualquer repercussão, a não ser a própria obra de incomensuráveis proporções deixada por Pessoa, escrita sem descanso até a data de sua morte, em meados da década de 30.

E se, em 1918, o pouco Futurismo se enfraquecia no contexto da vida cultural portuguesa, logo em 1920, com a realização do terceiro “Salão dos Humoristas”, encerrava-se

também o chamado período do primeiro Modernismo português. Nesta mostra, salvo raras exceções, representaram-se todos os sobreviventes da primeira fase modernista e aqueles que definiriam a sua segunda geração, já livre de todas as contradições estéticas e políticas.

Depois desse tumultuado e, ao mesmo tempo, fecundo período da Arte e da Literatura portuguesas, que se definiu entre os anos de 1915 e 1917, os artistas portugueses modernos novamente foram esquecidos, engolidos pelas estéticas do século XIX:

os artistas e escritores portugueses modernos vão, de novo, sentir-se condenados ao equívoco que representava então viver num país onde não apenas se fazia notar uma total falta de esclarecimento público e de sensibilidade aberta por parte da imprensa, como as próprias instituições artísticas permaneciam arraigadas à mais persistente e boçal estética oitocentista, deslumbradas ainda pelas obras habilidosas de Malhoa e de outros (ALMEIDA, 1996, p. 41).

Nesse contexto, coube a Almada Negreiros dar voz ao descontentamento da classe artística, afirmando publicamente estar a arte portuguesa estagnada, problema para o qual o próprio Almada não conseguia ver solução. Em 1921, era ele o último da sua geração a proclamar-se ainda do espírito futurista.

Nos anos 20, desaparecido o futurismo como movimento, Eduardo Vianna – um dos mais interessantes pintores que Portugal teve na primeira metade do século XX-, regressando de uma viagem a Paris em 1922, afirmou que só o cubismo poderia interessar aos artistas do momento. Foi por iniciativa do mesmo Eduardo Vianna que, em 1925, organizou-se, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, o “Salão de Outono”, que reunia o mais interessante de toda uma geração. Entre os presentes e além do próprio Eduardo Vianna, estavam Almada, Antônio Soares, Emmérico Nunes, Francis Smith, Mily Possoz, Jorge Barradas e o recém-surgido Mário Eloy – que, alguns anos depois, firmou-se como um dos mais importantes artistas da primeira metade do século XX em Portugal.

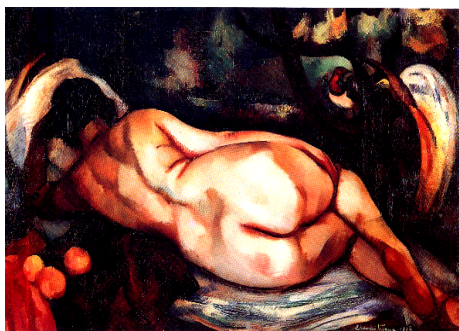


Figura 7

Os anos 20 portugueses encerraram-se no Porto com duas exposições (em 1929 e 1931) de um grupo de jovens da Escola de Belas-Artes local – o grupo “Mais Além”. Enquanto isso, era sobretudo através de exposições individuais mais ou menos escandalosas, principalmente as de Eduardo Vianna (Figura 7) com os seus sensualíssimos nus -, que os

artistas se iam firmando, cada um por si, uma vez confirmada a desagregação de qualquer movimento.

Por outro lado, graças ao crescente aparecimento de uma série de revistas, alguns dos mais interessantes artistas da época trabalharam como capistas, ilustradores e gráficos. Entre estas ilustrações destacaram-se o *ABC* (1920-1932), a *Ilustração* (1926-1935), o *Diário de Lisboa* (jornal fundado em 1921) e, sobretudo, a partir de 1926, o *Sempre Fixe*, propriedade do mesmo *Diário de Lisboa*. Nestas publicações, colaboraram vários e notáveis desenhistas – Almada Negreiros, Jorge Barradas, Amadeo de Souza Cardoso, Bernardo Marques, Stuart de Carvalhais, Paulo Ferreira, Emmérico Nunes e o jovem Carlos Botelho.

Paralelamente, José Pacheko, que em 1915 havia desenhado a capa do primeiro número de *Orpheu*, conseguiu trazer à luz uma nova revista, a *Contemporânea*, na qual manifestava-se uma consciência modernista mais lúcida, através do incentivo explícito a uma série de outras manifestações. A revista tentava, assim, com mérito considerável, ser contemporânea num país que teimava em olhar apenas para o passado.

Outras revistas como *Athena* (1924), *Dionysios* (1921) e, pouco depois, a *Presença* (1927-1940), constituíram positivos ecos de uma modernidade portuguesa que persistia em afirmar-se. A *Presença*, conforme será visto detalhadamente no capítulo posterior desta pesquisa, foi o veículo de orientação estética - ainda que sobretudo no domínio literário – mais importante a surgir em Portugal na década de 30, passado o entusiasmo de raiz futurista, com uma lucidez crítica e teórica que só hoje tem sido devidamente avaliada. Além disso, mostrou a Portugal a riqueza do poeta, romancista, crítico literário, teatrólogo e ilustrador José Régio, seu exímio diretor e foco central desse estudo.

A ilustração, dentre as várias manifestações pictóricas da época, sem dúvida ocupou papel de destaque como forma de divulgação das novas propostas estéticas, inserida como suporte visual nas mais conhecidas publicações do século XX. Desse modo, também José Régio descobriu na ilustração uma companheira da palavra, sendo que caberia a uma delas demonstrar aquilo que talvez a outra, por vezes, não conseguisse exprimir por completo.

Quando menino, José Régio passava horas na biblioteca do pai a folhear Júlio Verne, Camilo Castelo Branco e alguns folhetins em grandes volumes ilustrados, pelos quais possuía *um fraco inextinguível* (RÉGIO, 2001, p. 26). Dizia ele: “uma verdadeira gratidão, tanto prazer me dava acompanhar pelas estampas os enredos e personagens que o texto me ia oferecendo” (RÉGIO, 2001, p. 26). Devido a essa paixão pelo desenho, Régio mais tarde

ilustrou seu primeiro livro de poesias – *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e todas as fases mais marcantes de sua vida e de sua obra.

Para Jayme Cortez, grande ilustrador brasileiro:

há milhares de anos o homem chegou à conclusão que a maneira mais simples de se explicar alguma coisa é ilustrá-la. Esse anseio de expressão através da imagem tem proporcionado as mais belas experiências no campo da arte com os mais expressivos resultados no setor da comunicação humana. Tudo o que é ilustrado é mais interessante de se ver (CORTEZ, 1970, p.10).

De fato, a associação figura/texto para expressar uma idéia ou pensamento é bastante antiga e foi extremamente revalorizada em Portugal no século XIX. O vocábulo “ilustrar” há muito tempo passou a predispor a idéia de que a figura tem função definida, complementar a linguagem escrita. No entanto, para Yone Soares de Lima:

o relacionamento entre ambas é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial, uma vez que cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente para, em seguida, passar a se tornar dependente e indispensável à outra (LIMA, 1985, p. 107).

É surpreendente constatar a proporção com que a ilustração foi utilizada em capas e nas páginas internas de livros na década de vinte – ponto de partida e apoio para o estudo da obra de José Régio. A evidente predominância da ilustração nas edições de poesia proporcionou ao ilustrador maior liberdade para suas interpretações artísticas que, segundo Yone Soares de Lima (1985, p. 107), “variaram do figurativo convencional, realista, à mais criativa das fantasias”.

No que se refere à atuação modernista na produção gráfica da época, o próprio movimento da *Presença* possibilitou a relação entre texto e imagem, uma vez que, buscando a total originalidade e expressão íntima do poeta, valorizou a plasticidade da poesia, efeito conseguido com maestria por José Régio.

Foi através da publicidade, das artes gráficas e demais desenhos que ilustravam as revistas e as publicações literárias, bem como dos múltiplos cartazes que decoravam sofisticados clubes e teatros, que os artistas dessa geração desenvolveram-se e se firmaram entre os anos 20 e os anos 30, aproximando ao mesmo tempo grandes nomes vindos de domínios diversos da atividade criadora: cineastas, escritores, arquitetos. De certa forma, foi a partir dessa idéia de “união” que o jornalista Antônio Ferro organizou uma espécie de “frente

dos artistas” que, sob o seu olhar vigilante, constituiu-se como a “fábrica” artística do Estado Novo; uma aliança entre um programa estético-político e os artistas, que os integrou e responsabilizou pela produção estética nacional da década de 30.

Desse modo, os anos 30 e 40 formaram, no contexto da arte nacional, o período de consolidação de uma afinidade estética e ética de muitos dos artistas portugueses com o regime, não apenas no que se refere à quase unânime vinculação dos artistas aos Salões oficiais, como sobretudo à sua adesão a um programa estético que tentava conciliar produção artística e ação de propaganda política. Curiosamente, este caminho já havia sido anunciado pelo jovem poeta-pintor Antonio Pedro, no texto que escreveu para o “1º Salão dos Independentes” realizado em maio de 1930, e onde se reuniram cerca de trezentas obras de aproximadamente cinquenta artistas, entre pintores, escultores, arquitetos, fotógrafos e decoradores.

Essa exposição veio, de fato, consagrar as duas primeiras gerações modernistas portuguesas. Mas, ao fazê-lo, acabou por transmitir a idéia de que o Modernismo era já uma missão cumprida: assistia-se, de certa forma, ao princípio de um movimento de adequação à circunstância nacional, cuja palavra final chegaria dez anos mais tarde, com a Exposição do Mundo Português, inteligentemente organizada e dirigida por Antônio Ferro.



Figura 8

José Régio, na época um jovem poeta, ensaísta e escritor - que também se detinha horas a fio com o desenho (Figura 8) -, destaca-se como um dos principais responsáveis pela já referida revista literária *Presença* que teve tão fecunda influência na vida cultural portuguesa do século XX, depois de ter defendido este primeiro “Salão dos Independentes”, logo no ano seguinte veria desenharem-se os traços daquilo a que chamou “a perfídia consciente ou inconsciente dos adeptos do modernismo” (*apud* ALMEIDA, 1996, p. 71). Régio, lucidamente, escreveu um texto que não negava a pertinência do movimento, mas lamentava o estigma da sua precoce acomodação: “tende-se actualmente, nas próprias manifestações do modernismo, a regressar sub-repticiamente àqueles limites mais ou menos convencionais contra os quais o modernismo se insurgiu” (RÉGIO *apud* ALMEIDA, 1996, p. 73).

De fato, na sua aguda percepção, Régio denunciava a então ainda imprevisível institucionalização do Modernismo como arte oficial, antevendo, com dez anos de avanço, o grande equívoco que viria a ser a Exposição Mundo Português, tanto em termos estéticos como ideológicos.

Esta década foi ainda marcada, positivamente, pelo surgimento de alguns nomes fundamentais para a história da pintura portuguesa do século XX: Vieira da Silva, Mário Eloy, Júlio (irmão de José Régio e, além de pintor, também poeta sob o pseudônimo de Saul Dias), assim como Carlos Botelho, paisagista urbano que, ao longo da sua vida, se tornaria talvez o mais emblemático dos pintores de Lisboa.

Com relação a obra de Júlio, o grande companheiro de Régio na infância, dividindo com o irmão a paixão pelo desenho, Bernardo Pinto de Almeida assina:

Júlio exprimiu, numa acessível linguagem pictural, densa e quente, por vezes irônica, sempre lírica e sensual, os universos utópicos dos poetas, palhaços e arlequins, evocando por vezes Matisse, Chagall ou Dufy, mas encontrando o seu rumo numa pintura que, com sageza, flutuou entre imagens do sonho e da vigília, em termos de uma alegria quase pueril, bucólica e não isenta de uma carga nostálgica da infância perdida e reencontrada em imagens de angelismo (ALMEIDA, 1996, p. 73).

Júlio foi também o autêntico precursor da pintura abstrata em Portugal que praticou, não continuamente, ainda na década de 30.



Figura 9

Além disso, foi um vigoroso pintor de cunho expressionista (um dos raros casos de assimilação do expressionismo germânico na pintura portuguesa), de certo modo influenciado por Grosz, o que lhe valeria realizar uma série de obras que constituem um dos momentos mais inesperados e também mais consagrados da arte portuguesa da primeira metade do século. Através de sua obra, operou-se ainda um dos primeiros momentos de penetração do surrealismo em Portugal (Figura 9).

Esta década foi ainda assinalada por exposições realizadas anualmente, em que o clima polêmico aos poucos se extinguia, ao mesmo tempo que uma crise

intensa dominava o mercado da arte. Essa foi a época em que Antônio Ferro, em contínua e brilhante ascensão, definiu os traços essenciais de sua “política do espírito”, com que entendia a produção artística como “a grande fachada de uma nacionalidade” (FERRO *apud* ALMEIDA, 1996, p.83).

Foi em nome desta fachada que Ferro custeou, em 1934, um número de uma revista francesa cuja primeira página, repleta de propaganda turística, sintomaticamente afirmava que Portugal estava na moda por ser o país menos caro da Europa e, depois de algumas páginas dedicadas à publicidade de empresas nacionais, a revista intitulada *L'Art Vivant* (Figura 10) mostrava retratos dos líderes políticos do período em Portugal, como Salazar e Carmona.



Figura 10

Em 1940, acontecia em Portugal uma grande exposição de arte, que coincidia com um momento de generalizada violência em nível mundial. A sua paz de fachada era afinal da mesma índole da que o próprio país vivia, subjugado por um governo comprometido com os tradicionalistas aliados e ao mesmo tempo com os regimes alemão e italiano. Essa exposição correspondeu, assim, e bem ao contrário daquilo que dela esperavam seus mentores, mais ao fim do que ao começo de alguma coisa.

O regime de Salazar, em que a repressão se desenvolvera, tinha se tornado obsoleto política e culturalmente, as suas instituições eram cada vez menos convincentes e a própria oposição interna dos intelectuais, crescentemente politizados, tendia a desenvolver-se em linhas de orientação programática de contestação. Desse modo, muitos dos artistas que com esse regime tinham se identificado, repensavam agora os seus compromissos, demonstrando os primeiros sinais de uma vontade de lhe dar as costas, subitamente tomando consciência de uma irre realidade que só a força e a violência de uma polícia altamente envolvida com os meios políticos e engenhosamente organizada mantinha.

A queda, logo após a Segunda Guerra Mundial, dos regimes fascista italiano e nazista alemão, veio contribuir para acelerar o descrédito, ao mesmo tempo que o aumento da repressão criava cada vez maiores antipatias ao Estado Novo. Foi nesse contexto que, atentos

a uma realidade impossível de se escamotear, surgiram, logo em 1940, os primeiros sinais de uma nítida rebelião e conseqüente oposição no domínio das artes.

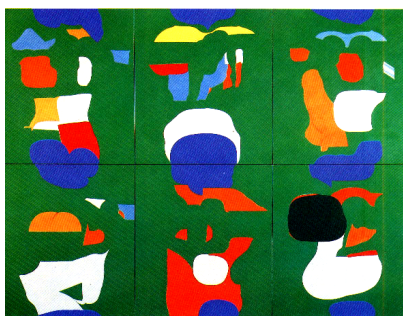


Figura 11

jovens artistas da escola de Belas-Artes de Lisboa, inspirados num novo fôlego que se vinha afirmando na literatura desde finais da década de 30 a que convencionava-se chamar neo-realismo, procuraram fazer da pintura um lugar de passagem de uma contestação afirmadamente politizada ao regime vigente.

Durante cerca de uma década, o neo-realismo português obteve crescente importância, assim como contou com a adesão de artistas de grande talento e inventiva plástica, que viriam a se confirmar como figuras de primeiro plano nos futuros caminhos da arte moderna portuguesa. Porém, mais do que a forte pressão da censura, as próprias circunstâncias da evolução da arte internacional introduziram uma ruptura no projeto estético dos neo-realistas, inspirado em ideais humanistas e denunciador das condições sociais do país que se mantinha aparentemente sereno. Mais artistas que políticos, e quase todos eles muito jovens, rapidamente se sentiram atraídos para a fidelidade a um ideário de esquerda, pela transformação que a própria arte internacional começava a atravessar nos inícios da década de 50.



Figura 12

Nessa época, o surrealismo fez sua primeira entrada na cena artística portuguesa com uma exposição conjunta de Antônio Pedro e Antônio Dacosta, a quem se associou a escultora inglesa Pamela Boden. Pouco depois, a partir de 1943, Júlio Pomar (Figura 11) e Vespeira, aliados a uma série de

No final de 1947, o surgimento do “Grupo Surrealista de Lisboa” veio ainda mais avivar as contradições e as polêmicas no próprio interior dos principais movimentos artísticos que, no país, se antagonizavam por relação com o regime. Logo no ano seguinte, alguns dissidentes do Grupo e outros jovens artistas e intelectuais, como Mário Cesariny (Figura 12), entusiasmados com o rumo dos acontecimentos

surgiram com um novo grupo a que chamaram “Os Surrealistas”.

Desmembrados os seus grupos logo em 1950, por razões principalmente voltadas a desentendimentos internos, o surrealismo ressurgiu ainda numa última exposição de grupo, em 1952, em que se apresentaram obras de Fernando Lemos, Fernando de Azevedo e Vespeira.

A evolução da pintura portuguesa na década de 50 e, sobretudo, a partir de sua segunda metade, definiu-se essencialmente no interesse crescente pelas explorações de vias não-figurativas. Se as primeiras tentativas de pintura não-figurativa tinham já um passado em Portugal, o fato é que o entendimento da abstração ou da não-figuração nos termos de uma investigação pictural conseqüente teve que esperar pela década de 40 para se firmar como tal.

Em 1954, a Galeria de Março, dirigida por José Augusto França, organizou o 1º Salão de Arte Abstrata, em que estiveram representados Jorge de Oliveira, Joaquim Rodrigo, Vespeira e, dos mais jovens, Artur Bual, Manuel Cargaleiro, Paulo Guilherme e René Bertholo. Esta exposição marcou, de certo modo, o ponto de partida de uma afirmação de importância crescente do abstracionismo em Portugal, uma vez que coincidiu com o princípio da divulgação teórico/didática de textos em torno da abstração. Para Bernardo Pinto de Almeida, esta exposição, embora polêmica, teve o poder de atingir o público, dado o seu caráter de vanguarda:

A exposição gerou polêmica, com ataques vindos da parte da crítica conservadora, mas também da parte dos neo-realistas, sobretudo de Pomar e de Lima de Freitas, e com algumas defesas também, em que se salientou a de Mário de Oliveira (no *Diário Popular*). Todavia chamou a atenção do público que, mesmo sem aderir, não deixava de ser questionado pelas obras que propunham a abertura a uma nova sensibilidade (ALMEIDA, 1996, p. 119).

Os anos 60 foram, na pintura portuguesa, os da afirmação de uma geração de jovens artistas e de novas tendências que, cada vez mais, aproximaram a arte que entre eles se praticou de uma realidade artística internacional. Foi também a época em que as propostas mais interessantes surgidas na arte portuguesa deixaram de se vincular a uma mera identificação de caráter mimético por relação com aquilo que fora de Portugal se processava, para passarem a definir linhas próprias de desenvolvimento, que se projetaram nos próprios rumos teóricos da arte internacional.

Esta geração foi marcada, sobretudo, pelos pensamentos de Herbert Read, Giulio Carlo Argan e de Pierre Francastel, dos quais algumas obras foram traduzidas e cuja perspectiva sociológica do movimento artístico assimilaram em termos capazes de renovar a dialética entre crítica e atividade artística. Foi ainda a época do desenvolvimento da arte da gravura, surgida em Portugal pela mão dos neo-realistas, com a criação da sociedade “A Gravura” nos anos 50, agora aberta à intervenção dos novos artistas das mais diversas tendências.

Este novo impulso no mercado da arte portuguesa foi crescendo até atingir o seu auge por volta de 1973, período em que se constituíram algumas notáveis coleções particulares, e em que a crítica se empenhou cada vez mais na defesa das atividades artísticas, ao mesmo tempo em que a Fundação Galouste Gulbenkian e a Sociedade Nacional de Belas-Artes, onde a nova camada de críticos desempenhava a função de organização de mostras, tornava a sua atividade cada vez mais notória.

O ano de 1974 marcou um momento de crucial ruptura, cujas conseqüências, segundo Almeida, “ainda hoje se fazem sentir” (ALMEIDA, 1996, p. 163). Ele definiu o limite em que novas propostas e novas atitudes face à obra de arte puderam ser proclamadas, ao mesmo tempo que muito do que até então tinha acontecido veio a se desvanecer.

O eclodir do golpe militar de 25 de abril de 1974, que veio pôr fim à ditadura corporativista do Estado Novo de Salazar e Marcello Caetano, veio também gerar uma ruptura no campo cultural, abrindo caminho à manifestação de uma verdadeira explosão de novas atitudes face à atividade artística. E, durante os primeiros quatro anos que se seguiram à queda do regime, mais do que a atividade individual dos artistas, surgiram também manifestações coletivas por toda parte de Portugal. Nas cidades, multiplicaram-se as intervenções de rua – ainda não com a consciência estética da chamada “arte pública” em que, curiosamente, encontra-se, lado a lado, artistas com as mais diversas preocupações formais.

Pinturas murais de grandes dimensões foram executadas por toda a parte, sobretudo durante o ano de 1975, com as quais só competiam os painéis ligados ao realismo socialista, por vezes de notável efeito plástico, com que os muitos partidos recém-formados de esquerda fizeram a sua propaganda. Três grupos, com intenções e práticas diversas, surgiram nesses anos: o Grupo Acre, formado em 1974, com a participação de Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Menéres e Lima Carvalho, dedicando-se a pintar motivos abstratos nos pavimentos públicos, além de outras atividades de intervenção. O Grupo “5+1”, constituído por cinco pintores e um

escultor – Guilherme Parente, Teresa Magalhães, Sérgio Pombo, João Hogan, Júlio Pereira e o escultor Vergílio Domingues – levou a cabo um trabalho manifestado, sobretudo, por meio de mostras coletivas, em que cada um intervinha individualmente, associando-se em casos pontuais na execução de uma mesma obra.

No decorrer dos anos que se seguiram, foram realizadas inúmeras mostras e festivais, que figuraram como oportunidades para a manifestação de muitos jovens artistas portugueses e, ao mesmo tempo, como lugares de diversificação das propostas artísticas alternativas. Além disso, em 1976, foi criada pela primeira vez no país uma licenciatura em História da Arte, na Universidade Nova de Lisboa, por impulso de Artur Nobre de Gusmão e de José Augusto França.

Em meados de 1988, um grupo de artistas promoveu uma grande exposição denominada “Depois do Modernismo”, que determinou o início do debate sobre a pós-modernidade em Portugal, em que foi aberto espaço para as atividades divergentes: além das artes visuais, a arquitetura, o teatro, a dança, a música, a moda. Nessa época também houve o relançamento, em moldes diversos, de um novo mercado artístico, ao mesmo tempo que definiu-se um novo perfil da identidade artística portuguesa, diversificada e presente – o que não foi por certo facilitado pelas graves condições de degradação econômica e social do país.

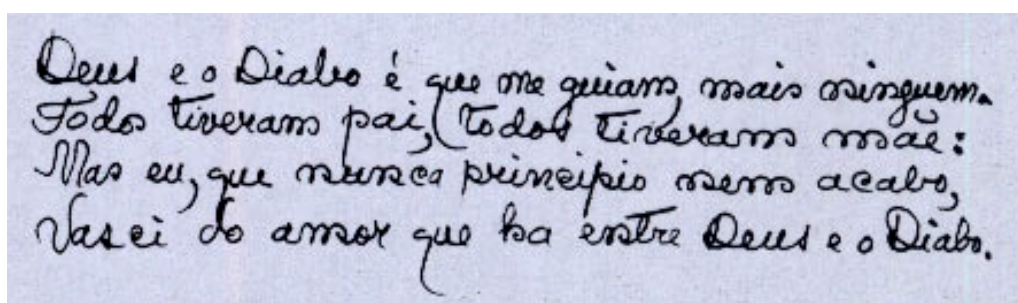
A euforia dos anos 80 acompanhou em Portugal a explosão que, um pouco por toda a Europa e Estados Unidos, teve os seus efeitos – desde a *transvanguardia* italiana e a *bad-painting* americana ao *neo-expressionismo* alemão -, importando, por vezes, a imagem de uma nova sensibilidade e dos preceitos de uma aculturação pós-modernizante, sem que todavia as instituições mais relevantes tenham mudado profundamente as suas estruturas e orientações, o que só começou a ocorrer na década seguinte.

Se o modernismo penetrou com dificuldade os rumos da cultura portuguesa no século XX, tendo permanecido, na literatura e nas artes, como um campo fechado, aceito apenas por uma elite urbana que se limitou a marcar, quando muito, os meios universitários e algumas instituições culturais, é natural que os sinais de uma perspectiva pós-modernista encontrassem forte resistência por parte daqueles que se apoiavam na necessidade de defender o modernismo.

O crescimento do mercado de arte em Portugal na passagem da década de 80 para a de 90, entrando em moldes mais profissionalizados através de uma maior definição da estratégia das galerias mais comprometidas com o espírito da década, como Módulo, Atlântica, Alda

Cortez, Graça Fonseca, Valentim de Carvalho Luís Serpa ou Pedro Oliveira, as mais implantadas junto de um público menos receptivo às experiências contemporâneas, em que se não pode esquecer o papel essencial da histórica galeria 111 – criou um novo tipo de público mais capaz de entender sensivelmente as oscilações do gosto artístico.

Mesmo diante de tamanhos percalços como os que foram vistos no decorrer do século XX, o que não se pode deixar de assinalar finalizando esse levantamento de um século de pintura portuguesa é uma clara vontade por parte dos artistas de reinserirem-se no circuito internacional, que se tem demonstrado como característica dominante dos últimos anos. Nesse contexto, muito contribuíram a revista *Presença* e seu maior colaborador, José Régio, para a tão almejada revigoração da arte no país, buscando o resgate da originalidade e da sinceridade há muito distantes da arte portuguesa, como será visto no próximo capítulo.

A photograph of a handwritten poem in cursive script on a light blue background. The text is written in dark ink and is arranged in four lines. The handwriting is fluid and somewhat slanted to the right. The poem is a short, four-line stanza. The first line is 'Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.' The second line is 'Todos tiveram pai, Todos tiveram mãe:' The third line is 'Mas eu, que nunca principio nem acabo,' The fourth line is 'Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.'

José Régio¹

¹ “Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém./ Todos tiveram pai, todos tiveram mãe:/ Mas eu, que nunca principio nem acabo, / Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo”. *Cântico Negro*. Autógrafo do poeta in NOVAES, Isabel Cadete. *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*. Lisboa: INCM, 2002.

3 ENTRE PALAVRAS E TRAÇOS: O SAGRADO CRISTÃO NA POESIA E NA ILUSTRAÇÃO DE JOSÉ RÉGIO

3.1 O GÊNERO LÍRICO

A fim de se construirem as bases para o estudo da obra de José Régio, bem como da proposta *presencista*, faz-se necessário ressaltar a importância do gênero lírico, nascido na Antigüidade como uma poesia de expressão pessoal geralmente narrada na primeira pessoa do discurso, diretamente ligada à música (poesia lírica). O termo “lírica”, do latim “lira”, referia-se a um instrumento musical de cordas usado para acompanhar a cantoria dessas poesias, juntamente com a flauta, criando, assim, uma atmosfera de magia e encantamento, próprios do discurso poético. Essa *estreita relação com a música, marcando a poesia lírica por intensas propriedades de som e ritmo, foi chamada na modernidade por Ezra Pound de melopéia. A ela uniam-se as imagens (fanopéia) e as idéias do poema (logopéia), responsáveis pela constituição do texto poético* (CARA, 1985, p. 8).

Desse modo, com o passar do tempo, a teoria inicial sobre a poesia lírica que vinculava-se a ela como manifestação do “eu” foi modificada, culminando com as novas propostas do século XX, que passaram a valorizar todo “o modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos” (CARA, 1985, p. 8).

Na modernidade, o conceito de lirismo sofreu modificações significativas, passando a apresentar vários filões difíceis de serem claramente delineados, pois oscilam entre a lucidez intelectual e o impulso anárquico, como acrescenta CARA:

ao contrário do poeta romântico, que ainda acredita na poesia como expressão do “eu”, o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial (CARA, 1985, p. 40).

O pré-simbolista Baudelaire (1821-1867), primeiro poeta moderno a sistematizar o poema como relação entre sons, ritmos e imagens, reconheceu o artista moderno como o “homem das multidões”, abandonando o ideal de Belo Absoluto e passando a valorizar o Belo Transitório (CARA, 1985, p. 41). Para Baudelaire, “além da poesia associar-se à inteligência crítica, também era a possibilidade de transformar em poético tudo aquilo de artificial,

grotesco e feio que a cidade pudesse oferecer ao artista – o caminho para ‘uma estética do feio’ (CARA, 1985, p. 42). Segundo Friedrich:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. [...] A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtrai as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Baudelaire soube com precisão, de acordo com o pensamento de Friedrich (1978, p. 35), expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do ser humano, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta na época.

Na modernidade, o “eu-lírico” deixou de referir-se a uma pessoa em particular: “o *eu* que fala no poema deixou de se referir apenas ao seu autor, uma vez que sua existência brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico transformou-se no próprio texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico” (CARA, 1985, p. 48).

A poesia se instaurou como uma transgressão da lógica, possibilitando ao “eu” vagar livremente pelo universo da imaginação e da fantasia através do poema. Nesse sentido, já não se pode pensar o gênero lírico como foi construído na Antigüidade, uma vez que a modernidade trouxe consigo uma intensa fragmentação do “eu”, multiplicado em mil faces, como podemos verificar no conjunto da obra de Fernando Pessoa. Julgando insuficiente uma única voz para externar todas as suas inquietudes e ideologias, o poeta desmembrou o “eu-lírico” de sua obra poética em quatro vozes distintas – Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Pessoa, juntamente com Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, insatisfeitos com a estagnação da cultura portuguesa, formaram o primeiro grupo modernista português, chamado “Geração de Orpheu”, iniciado em 1915, com a publicação do primeiro volume da *Revista Orpheu*. De idéias futuristas, entusiasmado com as novidades trazidas pelas mudanças culturais advindas com o século XX, o grupo defendia a integração de Portugal no cenário da modernidade européia. Para tanto, pregava o inconformismo e colocava a atividade poética acima de tudo. Irreverente, repudiando todas as formas de

idealismo romântico da pequena burguesia, propondo-se a desprender as amarras com o senso comum, utilizando todas as formas possíveis de publicidade, a geração de Orpheu chegou à notoriedade, tendo Pessoa como seu grande expoente.

No entanto, segundo Ezra Pound (1976, p. 311), “a mensagem do Orpheu não chegou a impor o que de bom tinha a dizer, devido à maneira escandalosa com que se apresentou diante do público”. Assim, o cenário das letras em Portugal continuou a ser dominado pelas tendências neoclássicas, que constituíam “um hiato entre o simbolismo da primeira hora e o modernismo que lhe retomou a herança” (POUND, 1976, p. 311). Nesse contexto, surgiu em 1927, em Coimbra, a revista de estudantes *Presença* que, elegendo como seus mestres os poetas de *Orpheu*, defendeu uma literatura espontânea, original, pessoal, contra a “literatura livresca” acadêmica, ou com outros fins que não os estéticos. Em meio ao *Presencismo*, emergiu uma das maiores e mais complexas vozes da literatura portuguesa do século XX, José Maria dos Reis Pereira, ou José Régio.

3.2 A POESIA DA *PRESENÇA*

Miguel Torga, Júlio Matos, Augusto de Castro e Gomes Leal foram algumas das personalidades literárias a atestarem a inércia da arte portuguesa no início do século XX. Ao que parece, o panorama da Literatura Portuguesa da época, assim como da pintura e das demais manifestações artísticas era desolador, pelo menos em se tratando daquilo que existia aos olhos do público. Embora pudesse haver qualquer intenção de mudança e inovação, a mesma permanecia escondida e demorou a se manifestar. Eça de Queirós e outros ícones do século XIX haviam levado consigo para a eternidade qualquer rastro de originalidade, ficando Portugal com as sobras de uma literatura ora afrancesada, ora mergulhada em choro sentimentalismo.

Tal situação de degradação permitiu a Boavida Portugal, jornalista e escritor português, em setembro de 1912, criar no diário *República* um “Inquérito Literário” sobre a atual situação da literatura portuguesa. Convocou, assim, os maiores nomes das letras em Portugal para que dessem seu parecer sobre o assunto. Segundo os artistas da época, o panorama da arte portuguesa do início do século XX era preocupante. O primeiro modernismo português se dissolveu, tendo tentado através da irreverência lançar o país rumo

à modernidade. A geração de *Orpheu* havia buscado uma arte moderna e transgressora, mas não contava com o surgimento de um forte obstáculo: um povo que ainda mantinha os olhos voltados ao século XIX. Inegavelmente, a arte portuguesa jamais foi a mesma depois do *orphismo*, em especial depois de Fernando Pessoa. No entanto, também é inegável que ela, destacando-se a literatura, necessitava urgentemente de algo mais, de uma reformulação madura, que deixasse de lado quaisquer radicalismos e extravagâncias:

Tornava-se necessário reacender o fogo com um combustível mais duradouro e retirar de entre parênteses os valores interrompidos do *Orpheu* e do *Portugal Futurista*, reintegrando-os no discurso normal da vida corrente. Essa tarefa ia caber aos jovens da *Presença*, com Régio à frente (LISBOA, 1992, p. 30).

Em consonância com o pensamento de Eugénio Lisboa, para Ezra Pound (1976, p. 311), realmente a arte portuguesa sofreu uma revigoração com o surgimento da poesia da *Presença*. Segundo ele, “a mensagem do Orpheu não chegara a impor o que de bom tinha a dizer, devido à maneira escandalosa com que se apresentou diante do público” (POUND, 1976, p. 311).

Em 1927, um grupo de jovens fundou a revista *Presença*, conhecida como o órgão do segundo Modernismo português. A folha de arte e crítica coimbrã manteve-se em cena por mais de uma década, publicando 54 números entre 1927 e 1938, correspondentes a uma primeira série de três volumes, e ainda, entre 1939 e 1940, dois números adicionais relativos a uma segunda e última série. Inicialmente dirigida por José Régio (que viria a assumir o posto de *chefe de escola*), Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca (substituído por Adolfo Casais Monteiro a partir de 1933), a revista foi marcada por um complicado percurso editorial, devido a fatores como a escassez de recursos e os embates ideológicos internos que, geralmente, ocasionavam afastamentos, como o de Branquinho da Fonseca.

Sucedendo às turbulências e ao ineditismo de *Orpheu*, foi a *Presença* associada a uma fase mais moderada, em que o *presencismo* mostrou-se mais maduro, mais disciplinado, menos vanguardista, nunca se esquecendo da oscilação caracteristicamente portuguesa entre as opções modernistas e certas reminiscências pós-simbolistas, românticas e saudosistas.

A *Presença* marcou, desde o seu primeiro número, uma posição estética definida e um programa de revisão impregnado de intenções críticas inteiramente novas. José Régio, em seu

artigo de apresentação da revista, intitulado “Literatura Viva” (Anexo B), afirmava a importância primordial da originalidade, da sinceridade, da personalidade. O pensamento *presencista* se pautava na revitalização da arte, libertando-a de quaisquer excessos de retórica, visando, como foi visto, à busca incessante da sinceridade e da originalidade como meios de expressão do ser humano:

A sinceridade e a originalidade do indivíduo (estamos no tempo da psicanálise de Freud) lançou raízes no subconsciente, onde as irá procurar a arte inquiridora do homem, para depois, com o trabalho artificioso da inteligência, apurar esteticamente os lídimos veios da vida. Influências da análise introspectiva de Proust. Exaltação do individualismo na linha romântica de uma incompatibilidade do eu com a sociedade (veja-se a poesia de José Régio), mas agora por via de uma complexidade interior, necessariamente em conflito com as maneiras adoptadas por todos (POUND. 1976, p. 312).

Era preciso colocar o homem diante de si mesmo, fazendo com que a sua expressão íntima refletisse os dramas de toda a existência, sem qualquer compromisso político, filosófico ou religioso.

Além disso, os presencistas reivindicaram os valores estéticos por si mesmos, valorizando a “expressão perfeita”, aceitando qualquer dissolução da personalidade como característico do dramatismo interior. Sofreram fortes influências da anormalidade psicológica presente nas obras de Dostoiévski, e do amoralismo da “arte pela arte” de André Gide.

O campo no qual os artistas *presencistas* muito se destacaram foi o da crítica literária. O *Presencismo* apurou a consciência crítica de seus seguidores, em geral transformados em críticos, “o que lhes dava consciência de força e autoridade para imporem as suas novas realizações e pontos de vista” (POUND, 1976, p. 312). Revalorizaram criticamente o simbolismo francês e empenharam-se em revalorizar os artistas esquecidos e incompreendidos do *Orpheu*.

No entanto, segundo Eunice Ribeiro (1997), receptivos a quaisquer credos e práticas artísticas desde que sinceros e originais, balanceando os valores individuais e nacionais com um ideal de europeísmo e cosmopolitismo, os mentores da *Presença* transformaram a revista numa encruzilhada feita de meios-terms e procurados equilíbrios que lhe confundiram a identidade e a definição. De fato, o programa do movimento *Presencista* privilegiava o hibridismo, o não-pragmatismo e a não existência de fronteiras, nisso se assemelhando a

Orpheu ou à *Nouvelle Revue Française* de Jacques Rivière, cuja influência e orientação em boa parte assimilou.

Por certo a não existência de barreiras, a plena liberdade na construção poética e o extremo hibridismo acabaram por indefinir as propostas da *Presença*. Porém, nesse ponto, a revista já havia gravado na história da arte portuguesa nomes singulares devido à originalidade e à profundidade, como o de José Régio.

A literatura que Régio preconizava impunha uma evolução de princípios, uma atualização de idéias estéticas, uma recusa de doutrinas ultrapassadas e de velhas ficções poéticas em prol de uma arte que fosse livre exteriorização de uma individualidade, além de propiciar a consagração, até o momento recusada pela crítica e pelo público, de autores como Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, embora há mais de dez anos a sua obra estivesse tão patente a todos como esteve para os jovens escritores da *Presença*.

Assim, a geração *Presencista*, ao invés de reivindicar louros para si, delegou-os às grandes figuras que tinham criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e aberto novos horizontes aos seus meios de expressão. Devido a esses e outros méritos, a *Presença* se fez como o ponto de convergência de todas as tendências modernistas, que até então só tinham tido expressão através de fugazes publicações.

3. 3 JOSÉ RÉGIO: VIDA E OBRA

“No mundano jogo da glória – será necessário frisá-lo? – há os artistas que *fazem a sua obra* e há os que *são feitos por ela*. A dos primeiros morre quando eles morrem, porque só eles a sustentavam; a dos segundos perdura ou só então é que nasce. Régio é desses últimos, daqueles a quem a obra transcende. (...) a obra de Régio está aí, múltipla, presente, indestrutível. E assim, pelo conjunto de tal obra, Régio é hoje sem dúvida o maior de todos nós”.

Vergílio Ferreira, in *Jornal de Notícias*, Porto, 9-4-65.

Embora os estudos sobre a vida e a obra de Régio – batizado José Maria dos Reis Pereira - se tenham alargado consideravelmente, Maria Aliete Galhoz (1996) afirma sabiamente que “muito há ainda que se ler, mesmo o que já foi lido, para que se apreenda pelo menos um pouco o vulto real desse grandiosíssimo artista”.

José Régio nasceu em Vila do Conde em 17 de Setembro de 1901. Ainda estudante na Faculdade de Letras de Coimbra, iniciou sua carreira literária com *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Em 1927, fundou, editou e dirigiu com João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca a revista *Presença*, marco literário do segundo Modernismo português. Formado, seguiu para o Porto, onde ficou algum tempo, de lá para Portalegre, como professor no Liceu Mousinho da Silveira. Faleceu em 1969, em sua cidade natal.

Mestre de uma obra – como diria Vergílio Ferreira - *capaz de transcender as barreiras do tempo*, José Régio parecia acreditar que tudo o que já havia sido dito sobre o homem, a vida, a fé, Deus, não o tinha sido suficientemente. Assim, procurou sondar o íntimo do pensamento humano através de suas próprias angústias e inquietações. Aqueles que o conheceram, diziam que o poeta foi sempre “uma grande e original personalidade intrigante, provocante e dificilmente catalogável” (LISBOA, 2001, p. 82), o que se confirma na observação do conjunto de sua obra, que inclui, além de poesias, romances, contos e teatro, a reflexão sobre o “fazer literário”, por meio de ensaios críticos.

Em poesia, José Régio escreveu: *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), *Biografia* (1929), *As Encruzilhadas de Deus* (1936), *Fado* (1941), *Mas Deus é Grande* (1945), *A Chaga do Lado* (1955), *Filho do Homem* (1961), *Cântico Suspenso* (1968), *Música Ligeira* (1970). Em teatro: *Primeiro Volume de Teatro (Jacob e o Anjo)* (1941), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947), *El-Rei Sebastião* (1949), *A Salvação do Mundo* (1954) e *Três Peças em Um Ato* (1957). Já contos, escreveu: *Histórias de Mulheres* (1946), *Há mais Mundos* (1962), *Davam Grandes Passeios aos Domingos...* (1941). Romances: *Jogo da Cabra-Cega* (1934), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942) e o ciclo da *Velha Casa: Uma Gota de Sangue* (1945), *As Raízes do Futuro* (1947), *Os Avisos do Destino* (1953), *As Monstruosidades Vulgares* (1961), *Vidas são Vidas* (1966). Por fim, sua obra de crítica literária foi composta por: *Críticos e Criticados* (1936), *Antônio Botto e o Amor* (1938), *Em Torno da Expressão Artística* (1940), *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* (1941), *Ensaio de Interpretação Crítica* (1967), *Três Ensaio Sobre Arte* (1967), etc. Também deixou-nos seus livros de confissões, divididos nos volumes de *Páginas do Diário Íntimo* (1975) e nas *Confissões dum Homem Religioso* (1969).

Além das obras literárias feitas no decorrer de sua vida marcada por um intenso isolamento e uma profunda reflexão, Régio dedicou grande parte de suas habilidades artísticas



Figura 13

Arte e do Homem, o artista lançou mão de um artifício que, aliado à extrema profundidade de sua obra, alargou-lhe ainda mais a importância: a máscara¹ (Figura 13). Sobre este artifício, Ribeiro acrescentou que:

de variadíssimos modos se reflecte, nas atitudes poéticas regianas, essa cenografia de pluralidade, essa também pessoana ânsia de “ser tudo” para ser Um – a começar pelo muito moderno uso de máscaras de identidade, pseudônimos e/ou heterônimos (RIBEIRO, 1997, p.275).

Durante toda a vida, o diretor da *Presença* buscou respostas para suas próprias dúvidas e angústias, valendo-se de uma “enunciação mascarada” (MINDLIN, 1994), que utilizava o *eu* na tentativa incansável de atingir o *outro*:

Assim eu descobrira o meio de exercer,
Continuando entre vós, sem me desmascarar,
Todas as faculdades do meu ser:
Infâmias e virtudes que não ousa revelar...
(RÉGIO *apud* MINDLIN, 1994, p. 74)

Desse modo, Régio poderia externar seus mais íntimos pensamentos, mantendo um “aparente distanciamento” das aflições de seus personagens que, inevitavelmente, refletiam inquietações próprias do ser humano. Embora sempre amparado por esse *fingimento*, por esse

¹ Grifo nosso.

maskaramento – próprios do discurso poético -, segundo Mindlin, Régio conseguiu atingir a autenticidade:

O discurso poético pode (e deve) ser um fingimento, mas o poeta religioso, que o mais das vezes fala de si mesmo, não consegue alienar essa instância de sua personalidade, de seu modo de ser e de sua visão de mundo, sob o risco de tornar inautêntica a sua poesia – e a autenticidade é, por paradoxal que possa parecer, mais um dos requisitos básicos da produção poética, ainda quando se instaura como autêntico...fingimento. Assim, pode Régio, diante do mundo que o intimida a ponto de fazê-lo recorrer à máscara, dizer: *Mas, para que ninguém saiba o que sei, mentirei!, fingirei!, renunciarei!, Serei sozinho entre os meus quatro muros* (MINDLIN, 1994, p. 75).

Em total comunhão com o pensamento de Mindlin no que tange à *enunciação mascarada* de Régio e, por conseguinte, ao comprometimento ou não da autenticidade de sua criação, Eugenio Lisboa afirma que:

o uso de máscaras nada tem que ver com qualquer hipotética falta de sinceridade. É apenas um modo diferente - mais rico, mais protegido, mais velado e, porventura permitindo ir mais longe e com mais eficácia – de essa sinceridade se manifestar (LISBOA, 1986, p. 57).

Escondendo-se atrás de múltiplas faces, o poeta queria compreender melhor o “outro”, ajudá-lo, dar-lhe o exemplo através do auto-sacrifício e da consciência da impureza e da imperfeição de sua obra, uma vez humana. Assim, por meio da confissão de um ser conflituoso, oprimido pela necessidade do encontro com um Deus ora piedoso, ora implacável, o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), e de outras obras em poesia, prosa, crítica, teatro, pintura e ilustração, partiu do individual para atingir o universal, ao que Eugenio Lisboa acrescenta: “não há como um bom mergulho decidido no poço escuro do eu para se aspirar, com força, ao espaço mais amplo da pluralidade” (LISBOA, 1986, p. 57).

Quando se via a sós consigo mesmo e com Deus, era nesse momento que Régio se encontrava com seu próprio “eu interior”, caindo por terra toda e qualquer máscara ou fingimento:

Mas Tu, que me vês por dentro
Como eles vêm por fora,
Tu, em cujo amor eu entro
Nu até alma, por dentro

Dum banho lustral de aurora
(RÉGIO apud MINDLIN, 1994, p. 76)

Foi por meio desta gama de recursos verbais e visuais que José Régio abarcou temas que se lhe impuseram com força de obsessão:

o isolamento, a dificuldade de conviver consigo e com os outros, a monotonia, a solidão, a morte, a dificuldade de viver e de amar, Deus e o diabo ou o dilema entre a carne e o espírito, a vocação artística, o sofrimento redentor, o desejo de simplificação da vida, a neurose criadora, a busca da verdade, a ironia (LISBOA, 1986, p. 63).

Diante de todos esses temas apontados pela crítica, foi escolhida como tema dessa dissertação a representação do Sagrado Cristão e o dilema entre a carne e o espírito, evidenciado tanto na poesia como nas ilustrações, justificando, assim, a linha em que se insere a pesquisa.

3.4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O SAGRADO CRISTÃO

Segundo Galimberti (2003), o “sagrado” é uma palavra indo-européia que significa “separado”. A sacralidade, portanto, não é uma condição meramente 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 separada, denominada “divina”, e outra “humana”. O homem tende a manter-se distante do sagrado, como sempre acontece diante do que se teme, e ao mesmo tempo é atraído por ele, buscando o consolo para sua condição humana imperfeita.

Antes de mais nada, o sagrado é uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso. Como afirma Otto (1992):

O elemento de que falamos (...) aparece como um princípio vivo em todas as religiões. Constitui a sua parte mais íntima e, sem ele, nunca seriam formas de religião. A sua vitalidade manifesta-se, com um particular vigor, nas religiões semíticas e, entre elas, num grau ainda superior, nas religiões bíblicas. Nelas possui um nome que lhe é próprio, o de *Qadoch*, a que corresponde *Hagios e Sanctus*, ou mais exatamente, *Sacer*. (...) estas palavras implicam a idéia do bem e do bem absoluto, consideradas no mais alto grau do seu desenvolvimento e da sua maturidade; vamos traduzi-las, pois, por “sagrado” (OTTO, 1992, p. 14).

Cada religião é responsável por erigir suas figuras sagradas. No Cristianismo, a crença girou em torno da figura de um Deus Supremo, criador do universo e sabedor de todas as coisas. Na Idade Média, esse Ser Absoluto fez parte do imaginário popular como uma entidade vingativa, punitiva, capaz de destruir o homem, aplicando-lhe os mais severos castigos.

Como forma de expiar os pecados da humanidade, segundo a liturgia cristã, Deus teria enviado seu único filho, em forma humana, para padecer e morrer crucificado. Seria esse o sofrimento máximo, a agonia de um homem para pagar as dívidas de outros. Para Del Roio (1997), *“Jesus se apresenta como um homem comum, martirizado, com o qual muitos podem se identificar”* (DEL ROIO, 1997, p. 16).

Essa imagem do Cristo crucificado, chagado, com o corpo devastado, a expressão sombria e os olhos baixos percorreu todo o imaginário cristão medieval. Nele, a divindade de Cristo se concretizava através da dor. De acordo com as palavras de Hegel (apud GALIMBERTI, 2003), “no sofrimento de Deus o cristianismo teve a capacidade de colher o princípio da conciliação a partir da dor da separação”, a que Goethe acrescentou ser

a morte de Cristo é a morte da individualidade particular para o renascimento de outras individualidades, é o sacrifício do indivíduo para a vida sempre em renovação do Todo em que a natureza, e não a razão, celebra, no descuido dos indivíduos, a sua infinita superabundância (GOETHE apud GALIMBERTI, 2003, p. 140).

No cristianismo medieval, a essência do Deus feito homem, ou do deus humano, portanto de Cristo, é a paixão. “O amor confirma-se pelo sofrimento” (FEUERBACH, s/d, p. 61). Todos os pensamentos e sensações que se ligam primeiramente a Cristo se concentram no conceito de sofrimento, capaz de impressionar sobremaneira o coração, ainda mais quando atinge aquele que está acima da dor humana, o inocente, o imaculado, o melhor dos homens, o que se auto-sacrifica.

Toda essa força superior ou sagrada subentende a oposição, ou o profano. Estabelece-se, então, o jogo puro-impuro, que apresenta a esfera do mal, criando esquemas de ordem apoiados sobre a antítese de um pólo positivo e um negativo. À figura de Deus contrapõe-se o Diabo, o representante da carne, da matéria, que na Idade Média apresentava-se como uma figura animalesca e ao mesmo tempo sedutora, capaz de enveredar o homem em seu universo de luxúria e pecado. Assim instaura-se o binômio carne/ espírito, que desequilibra o comportamento humano.

Instaura-se na conceituação acima, a proposta poética de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), bem como as ilustrações que compõem esse *corpus* de pesquisa.

3.5 LEITURA DOS TEXTOS POÉTICOS SELECIONADOS DE ***POEMAS DE DEUS E DO DIABO*** (1925)

A leitura da poesia permite ao leitor mergulhar em uma experiência cognitiva única, de certo modo imaterial, a partir da qual uma gama de emoções lhe são suscitadas por meio do estado psíquico do autor. Também o leitor possui uma infinidade de vivências, idéias, opiniões que estão à espera para serem acionadas pelos índices deixados por esse autor. Para Bosi (2000, p. 57), “o poeta é doador de sentido”. Cabe, portanto, ao leitor aceitar ou recusar esse sentido, a partir das representações que forem por ele produzidas no momento da leitura.

A poesia está associada a uma informação estética repleta de subjetividade. Ela expressa emoções inseridas em uma estrutura a que chamamos poema. Ler poesia, teoricamente, é verificar a estrutura externa do poema (composição, estratos gráficos, sonoros, lexicais e sintáticos) e a estrutura interna (recursos semânticos e estilísticos), que associadas, são responsáveis pela criação de um todo repleto de significado.

Segundo Cortez (*apud* Bonnici, 2005, p.58), “o poema funciona como uma caixa de mil ressonâncias, onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase. Como objeto estético, haverá normalmente de ‘singularizar’, de estilizar seu recado, para melhor agilizar, explorar e segurar nossos sentidos”. Isso significa que ele exige do leitor um olhar mais sensível, mais insistente, por vezes muito mais ousado. Todas essas exigências se intensificam ao serem relacionadas à obra de artistas como José Régio, dono de um intimismo e de uma profundidade singulares que, justamente por isso, requerem do leitor um olhar mais do que criterioso.

Das obras poéticas de Régio, a escolha recaiu sobre sua primeira antologia *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), a única obra ilustrada por ele. Na impossibilidade de aquisição da edição de 1925, foi utilizada a sexta edição, de 1965. Para ilustrar o restante de sua produção, recebeu a colaboração de grandes nomes da pintura portuguesa, como seu irmão Júlio Pereira, Manuel Ribeiro de Pavia, Guilherme Camarinha, João da Câmara Leme, Stuart de Carvalhais, Apolinário dos Reis Pereira, Júlio Resende, Lima de Freitas, Júlio Pomar e Kradolfer.

A leitura dos textos de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) buscará focalizar o diálogo existente entre o Homem e Deus, em que o primeiro (na figura do eu-lírico) manifesta uma necessidade premente do Absoluto. Em seguida, será feita a leitura das ilustrações produzidas por Régio, objetivando a mesma discussão. A leitura do texto e das ilustrações possibilitará o entrecruzamento de idéias reveladoras da representação do sagrado cristão e o dilema entre a carne e o espírito.

A publicação de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) deu-se dois anos após a morte do avô paterno de José Régio, Antonio Maria Pereira. Em seu livro autobiográfico intitulado *Confissões dum Homem Religioso* (2001), o poeta afirmou que foi justamente depois da morte do avô que não mais se preocupou em externar todas as dúvidas acerca da religiosidade e dos ritos que há muito tempo julgava sem propósito: “O que sei é que, tendo morrido meu avô, declarei a meus pais que não voltaria a comungar nem a confessar-me; e só iria à Igreja se me apetecesse, quando me apetecesse (RÉGIO, 2001, p. 73)”. E acrescentou:

A verdade é que eu já deixara de crer ou achar sentido vivo, íntimo, religioso, na confissão. Se continuara a praticá-la, fora por amor e respeito para com meu avô. Não quisera dar-lhe o desgosto de lhe declarar o meu ceticismo (RÉGIO, 2001, p. 73).

Tal ceticismo acentuou-se com a estada de Régio em Coimbra, lugar em que sonhara viver desde a adolescência e onde declaradamente aflorou a sua boemia: “a minha religiosidade se manifestou mais superficialmente” (RÉGIO, 2001, p. 74). Lá nasceram os *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e a *Revista Literária Presença* (1927), marco literário do segundo Modernismo português.

O primeiro livro de poemas de Régio recebeu outras nove edições assim distribuídas: uma 2ª edição de 1943, corrigida e aumentada com um poemeto e um “*Posfácio*”; 3ª edição (1951), com “*Introdução a uma Obra Poética*” e ilustrações de Guilherme Camarinha; 4ª edição (1955), com uma “*Introdução*”; 5ª edição (1958), com uma “*Introdução*” e ilustrações do Autor; 6ª edição (1965)¹, com “*Introdução a uma Obra*” e ilustrações do Autor; 7ª edição (1969), com “*Introdução a uma Obra*” (Posfácio) e ilustrações do Autor; 8ª edição (1972), conforme a anterior e assim sucessivamente até a 10ª edição de 1984.

¹ Edição escolhida para a presente pesquisa.

Os vinte e um poemas que compõem *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) são “Painel”, “Legião”, “Narciso”, “Adão e Eva”, “Do Meu Orgulho”, “Cristo”, “O Diário”, “O Santo de Pedra”, “Ícaro”, “O Poeta Doido, O Vitral e a Santa Morta”, “Quinta-Feira Santa”, “Lázaro”, “Cântico Negro”, “Chão Movediço”, “A Jaula e as Feras”, “As Barreiras”, “Na Praça Pública”, “Libertação”, “Ronda dos Braços Quebrados”, “Litania Heróica”, “História para Crianças Grandes”. Além disso, o livro também apresenta oito ilustrações e um posfácio intitulado *Introdução a uma Obra*, ambos de autoria de José Régio.

Introdução a uma Obra apresenta o comentário do poeta sobre a polêmica provocada por suas obras no decorrer dos anos, não demonstrando nenhum arrependimento de sua criação, registrando o seu desejo de continuar a publicar, independentemente da opinião da crítica. Há no posfácio o desejo de externar duas vontades que há muito o perseguiram e que foram em parte satisfeitas a partir de *Introdução a uma Obra*: escrever as suas memórias - o que realiza nas páginas de seu “*Diário Íntimo*” (1994) e em “*Confissões dum Homem Religioso*” (2001) – e publicar os seus ensaios de autocrítica. Quanto a este último anseio, afirmou:

Sonhando remexer a minha própria criação até onde nunca o fora, e, melhor ou pior, experimentar a seu respeito o que já tenho tentado a respeito de obra alheia: uma crítica em que a posição compreensiva e a judicativa se integrassem numa forma de conhecimento. Compreender e fazer compreender sem abdicar o juízo – proposição fundamental duma crítica compreensiva cuja teoria e prática persigo – eis o meu projecto ou sonho (RÉGIO, 1965, p. 118-119).

Infelizmente, embora tenha escrito inúmeros ensaios críticos sobre autores e obras variados, não teve tempo suficiente para realizar sua autocrítica, legando a outros esse inquietante e prazeroso ofício.

Dos vinte e um poemas que constituem o livro, foram selecionados dez para serem analisados nessa pesquisa. São eles: “Painel”, “Adão e Eva”, “O Diário”, “Quinta-Feira Santa”, “Ronda dos Braços Quebrados”, “Cristo”, “O Santo de Pedra”, “O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta”, “Cântico Negro” e “História para Crianças Grandes” (à disposição no anexo B). Dentre eles, os cinco primeiros poemas serão contrastados com cinco ilustrações da mesma obra. Pela impossibilidade de associação dos demais poemas com alguma ilustração da referida obra, os mesmos serão apenas mencionados por se encaixarem no tema proposto.

3.5.1 *Painel*

Iniciando a leitura do *corpus* escolhido, o primeiro poema que se apresenta intitula-se *Painel*¹. Esse título emblemático, primeiramente remete a uma exposição de imagens ou cenas que formam um todo significativo.

O poema, em sua estrutura externa, é composto por 15 quadras de versos heterométricos (variando desde octossílabos até versos com número superior a 12 sílabas poéticas). Possui rimas externas, consoantes, graves e agudas, que se posicionam no corpo do texto emparelhadamente. Quanto ao critério fônico, os vocábulos que compõem a estrutura rítmica igualam-se a partir da vogal tônica, o que caracteriza rimas pobres.

Observa-se que a assonância é um recurso sonoro fortemente usado no poema. A repetição contínua da vogal /o/ - **noite, medonho, lembro-me, disto, como, sonho**; além da recorrência também da vogal /a/ – **mal me atrevido a olhá-lo, eu quase só adivinhava**, entre outras. Tais repetições sugerem o jogo claro/escuro, evidenciando que um painel é composto por uma profusão de cores, traços, formas, luzes e sombras.

Também a aliteração se configura como um recurso fortemente usado. Tem-se, por exemplo, a recorrência da consoante /l/ – **luar, lembro-me, alevantou-se, lado, longe, lascívia louca**) e das nasais /m/, /n/, e /nh/ – **uma noite, medonho, lembro, como, sonho**), entre outras, preenchendo o texto de cadência e sonoridade, que se desenvolve por todo o poema. Embora contextualizado no Modernismo português, conhecido como um movimento que propôs a ruptura com os valores estéticos tradicionais, vê-se que José Régio não se distanciou da beleza formal, adquirida através de inúmeros cuidados desse “artesão das palavras” (RIBEIRO, 1997, p.. 282). Soube, desse modo, unir a modernidade e a tradição com a sabedoria de quem reconhece os valores herdados dos movimentos artísticos anteriores.

Como foi visto na introdução dessa pesquisa, a poesia da *Presença* valorizou a visão como motivo literário. Nesse caso, caberia a um sujeito-observador a função de perceber visualmente as cenas que se lhe mostravam aos olhos e transfigurá-las a partir de seu universo particular, como fez Régio. Possuidor de um símile plástico e de um expressivo retratismo

¹ 1. Trabalho de pintura executado sobre tela, madeira, etc. 2. Qualquer obra artística ou decorativa que recobre uma parede ou parte dela. (...) 10. Série de cenas que despertam a atenção; visão; espetáculo (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

textual que aplicou à sua escrita poética, teve seus textos nomeados por Eunice Ribeiro como “iluminados” (RIBEIRO, 1997, p. 276).

Toda essa plasticidade já pode ser percebida a partir da leitura do título do poema, que nos remete a um *Painel*, ou seja, à construção de imagens. Estas são retratadas por uma adjetivação expressiva e por um grande número de outros recursos estilísticos, como as comparações presentes, por exemplo, nos versos 10: *Resplandecia, como um mármore [...]*, 25: *Mas, de repente, como um sobressalto*, 50: *Ajoelhavam como penitentes...*; o jogo antitético presente nos versos 14: *Cheio de amor e de terror [...]*, 47: *Com olhos meigos, lábios torpes [...]*, 48: *Entre um inferno e um paraíso!*, entre outros.

O poema se inicia com a caracterização do cenário, como nota-se no primeiro verso da primeira estrofe:

1 Ora uma noite de luar medonho
2 (Lembro-me disto como dum sonho)
3 Alevantou-se um Homem a meu lado,
4 Todo nu, e desfigurado.

O vocábulo *ora* transmite ao texto um tom narrativo, que se fortalece justamente pela descrição do cenário no qual esta “história” se inscreve e se desenvolve. Sabe-se que se trata de uma *noite de luar*, o que, aliás, remete a outros textos literários. As noites de luar já foram incansavelmente retratadas na literatura: o Ultra-Romantismo português, por exemplo, valeu-se dessa caracterização como o momento da introspecção, da inspiração, do romance, dos grandes encontros amorosos. Nesse contexto, o luar era visto como o confidente, a testemunha dos sentimentos, como no caso do poema *A Lua de Londres*¹, do poeta português Soares de Passos.

É justamente nesse primeiro verso que se estabelece uma ruptura, uma assimetria do horizonte de expectativa do leitor. A “*noite de luar*” é caracterizada como “*medonha*”, ou seja, assustadora, horrenda. Dissolvem-se, nesse caso, quaisquer associações com a beleza, com a inspiração ou com o Romantismo e, por meio da adjetivação, o eu-lírico prepara o leitor para confrontar-se com uma cena aterradora. Sarah Carr-Gomm, em seu *Dicionário de Símbolos na Arte* (2004), afirma também poder ser a lua “este corpo celeste representado no céu na cena da Crucificação” (CARR-GOMM, 2004, p. 141). O campo semântico

¹ PASSOS apud BRAGA, Teófilo. *Parnaso Português Moderno*. Lisboa: Guimarães, 1977, p. 26-29.

“*medonho*” continua a desenvolver-se no decorrer do poema, intensificando-se com o uso contínuo de uma pontuação bastante expressiva – reticências, interrogações, exclamações -, o que se encarrega de fortalecer o suspense e o dramatismo do poema.

No segundo verso (*Lembro-me disto como dum sonho*), o eu-lírico relaciona a cena que se apresenta diante dos seus olhos a algo que, dada a sua aparente inverossimilhança, lembra-lhe um sonho, mas não o é. Essa voz em primeira pessoa dá continuidade ao tom narrativo nas demais estrofes, fazendo uso de verbos que atribuem movimento à cena, tais como: *alevantou-se, prosseguia, avançava, desatei, corriam, passou, pressentia, arrebelava, tremia, debruçava, espantava, escorregava-lhe, continuava, subia, ajoelhavam* e a locução verbal *iam crescendo*.

Quanto à estrutura interna, *Painel* está constituído por três construções imagísticas: do verso 3 até o verso 24, temos a descrição da figura chamada pelo eu-lírico de *Homem nu e desfigurado*, que volta a ser descrito nos versos 41, 42 e 43:

- [...]
- 3 Alevantou-se um Homem a meu lado,
4 Todo nu, e desfigurado.
- 5 Mal me atrevendo a olhá-lo, eu quase só adivinhava
6 Seu corpo devastado que sangrava...
7 E uma lembrança, longe, longe, havia em mim
8 De já o ter amado ou outro assim.
- 9 Seu rosto que, decerto, era sereno e puro,
10 Resplandecia, como um mármore, no escuro;
11 E as suas lágrimas, rolando devagar,
12 Deixavam rastros que faziam luar...
- 13 Eu prosseguia, todo trêmulo e confuso,
14 Cheio de amor e de terror por esse intruso.
15 À minha mão direita, ele avançava aéreamente,
16 Com seu ar espectral e transcendente...
- 17 Os seus pés nem pousavam no caminho;
18 E então, eu desatei a soluçar baixinho,
19 Porque notara que em seu rosto exangue¹
20 As suas lágrimas corriam misturadas com seu sangue.
- 21 Oh, onde a vira eu, essa figura peregrina

¹ Que ficou sem sangue, esvaído em sangue; que perdeu as forças; debilitado, enfraquecido, exaurido, pálido, lívido (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

22 Feita de terra humana e de ascensão divina?
 23 Sim, onde a vira eu, que, só de o perguntar,
 24 Me arrepiava, com vertigens de ajoelhar?
 [...]

41 À minha mão direita, absorto, aéreo, hirtó¹,
 42 Coroado de abrolhos² e de mirto³,
 43 O Outro continuava a chorar lágrimas caladas,
 [...]

Em seguida, do verso 25 até o verso 40, o eu-lírico descreve a segunda figura, denominada como *alguém que ria um riso que espantava*:

25 Mas, de repente, como um sobressalto,
 26 E como a angústia de quem rola muito de alto,
 27 Alguma coisa em mim passou, que pressentia,
 28 E que se arrepelava⁴, e que tremia...

 29 É que em meu ombro esquerdo alguém se debruçava,
 30 Alguém que ria um riso que espantava,
 31 Um riso tenebroso, e cheio de atracção,
 32 Com fogo dentro como a boca dum vulcão!

 33 E, sem o ver, vi-o, todo inteiro,
 34 Essoutro novo e inseparável companheiro:
 35 Um que também conheço, nem sei donde nem de quando,
 36 Por mais que me torture procurando...

 37 E tinha pés de cabra, e tinha chifres, tinha pêlos,
 38 E tinha olhos sulfúricos⁵, esfíngicos e belos...
 39 A baba do seu riso escorregava-lhe da boca,
 40 E em todo ele ardia uma lascívia louca!
 [...]

Por fim, fundindo-se à descrição das figuras já mencionadas, tem-se o eu-lírico, a terceira imagem a constituir o *Painel*. À medida que a cena aterradora se vai apresentando diante dos seus olhos, também nele se forma uma intensidade de reações descritas no decorrer do poema, como se pode verificar nos versos abaixo relacionados:

¹ Sem flexibilidade; teso, retesado, duro; completamente imóvel; estacado (Idem, 2001).

² Angios erva (*centaurea calcitrapa*) da família das compostas, de flores avermelhadas, em capítulos numerosos, envoltos por bráctea epinescente com um espinho terminal longo (Ibidem, 2001).

³ Designação comum às plantas do gênero *Myrtus*, da família das mirtáceas, nativas do Mediterrâneo e Norte da África (Ibidem, 2001).

⁴ Arrepelar: empurrar ou esbarrar com violência; empuxar, chocar-se (Ibidem, 2001).

⁵ Que contém enxofre (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

- 5 Mal me atrevendo a olhá-lo, eu quase só adivinhava
[...]
- 7 E uma lembrança, longe, longe, havia em mim
8 De já o ter amado, ou outro assim.
- 13 Eu prosseguia, todo trêmulo e confuso,
14 Cheio de amor e de terror por esse intruso.
[...]
- 18 E então, eu desatei a soluçar baixinho,
[...]
- 24 Me arrepiava, com vertigens de ajoelhar?
- 45 Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando,
46 Vibrando todo, tumultuando, soluçando,
47 Com olhos meigos, lábios torpes – indeciso
48 Entre um inferno e um paraíso!
- 49 Um riso doido e cínico, sem regra,
50 Subia em mim como uma onda negra,
51 E, estrelados de lágrimas, meus olhos inocentes
52 Ajoelhavam como penitentes...
- [...]
- 56 Eu ficava esmagado entre eles dois.

A primeira figura descrita pelo eu-lírico surge à sua direita e aí permanece, como se nota no verso 15: *À minha mão direita, ele avançava aereamente*. Esse *Homem* é caracterizado como: *nu; desfigurado; de corpo devastado e sangrando; rosto sereno, puro, resplandescente e exangue; de ar espectral e transcendente; figura peregrina; feita de terra humana e ascensão divina; absorto; aéreo; hirto; coroadado de abrolhos e de mirto; a chorar lágrimas caladas*.

Os adjetivos *sereno, puro, espectral, transcendente, divino, aéreo*, atribuem à primeira figura um caráter celestial, sublime e elevado. No verso 17, sempre num tom narrativo, o eu-lírico relata o modo como o *Homem nu* se lhe aproxima, parecendo flutuar: *Os seus pés nem pousavam no caminho*. Avançando *aereamente*, ele possui a fluidez de uma figura celestial. Observa-se que o termo *Homem*, usado para nomear a primeira figura, apresenta-se escrito em maiúscula, o que na religião cristã convencionou-se usar para referir-se às figuras sagradas do Deus Pai e do Deus Filho (Jesus Cristo). No poema, ele encontra-se *coroadado de abrolhos*

(espinhos) e de mirto (planta semelhante ao louro), com o corpo devastado e sangrando, o que permite afirmar que os versos sugerem a figura do Cristo crucificado.

Na religião judaico-cristã, Jesus Cristo é considerado o Filho de Deus, que sofreu e morreu pelos homens. Após ser traído e aprisionado, foi flagelado, humilhado e escarnecido pelos servos do sumo sacerdote Caifás, que lhe cuspiram no rosto, esbofetearam-no e lhe bateram com a palma das mãos (Marcos 14, 57-65, *in* Bíblia Sagrada, 1991)¹. Em seguida, açoitaram-lhe, vestiram-no com uma túnica púrpura, deram-lhe um junco, puseram-lhe uma falsa coroa na cabeça e o saudaram “Rei dos Judeus” – Cristo coroado de espinhos (Mateus 27, 24-31). Cristo carregou sua cruz até o Calvário e lá foi crucificado, ressuscitando no terceiro dia (Lucas 24, 1-7).

No poema, a figura é retratada como uma imagem deformada, ferida, que chora lágrimas que se misturam com sangue, como é possível verificar no verso 20: *As suas lágrimas corriam misturadas com seu sangue*.

As representações tornam-se cada vez mais nítidas e a semelhança do *Homem nu e desfigurado* com o Cristo se vai intensificando. A mistura do sangue e das lágrimas que cobrem o rosto dessa figura denota seu profundo sofrimento e aproxima-o do imaginário cristão medieval, que cultuava o Cristo como uma figura que atingiu a elevação espiritual, a santidade, através da opressão de sua carne. Todos esses elementos fortalecem o campo semântico inicial que se refere a uma cena medonha e assustadora, tanto no poema quanto nas narrativas referentes à cena da crucificação.

Há um contraste entre a figura divina e o eu-lírico: [...] *rosto [...] sereno e puro, Resplandescia como um mármore no escuro; [...] suas lágrimas, rolando devagar, deixavam rastros que faziam luar...* Além da calma e serenidade, os versos evidenciam movimentos leves, quase estáticos, contraste entre a claridade do luar e sua luminosidade (*Resplandescia/ mármore/ luar*) e o cenário noturno (*noite/ escuro*). Contrariamente, o eu-lírico: *Eu prosseguia, todo trêmulo e confuso/ cheio de amor e de terror (...)*. Esses elementos que emanam do texto já sinalizam que essa cena será configurada em imagem.

Nos versos 9 e 10, o eu-lírico faz uso da comparação para associar o brilho do rosto da primeira figura ao brilho do mármore em meio à escuridão, numa sensação sinestésica. Essa comparação exprime impessoalidade e distanciamento entre essa figura sagrada e o eu-lírico,

¹ Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

o que se intensifica no verso 14: *Cheio de amor e de terror por esse intruso*¹. O suposto Cristo é aquele que se encontra onde não deveria estar, é o *intruso*, o *Outro*, que permanece imóvel e ereto, concentrado em sua própria agonia, como se configura no verso 41: *À minha mão direita, absorto, aéreo, hirto*, e no verso 43: *O Outro continuava a chorar lágrimas caladas*. A metáfora *lágrimas caladas* reforça a idéia de como a imagem sugerida de Cristo está distante, agonizando solitariamente.

De *Homem nu e desfigurado*, ele passa a ser denominado como o *intruso*, o *Outro* e, finalmente, no verso 53, surge como um *vulto* em meio ao *luar medonho*: *Entretanto, os dois vultos desmedidos*. Todos esses elementos reforçam a idéia de ser ele uma lembrança distante para o eu-lírico, reiterada pela repetição *longe, longe*, presente nos versos 7 e 8: *E uma lembrança, longe, longe, havia em mim/ De já o ter amado, ou outro assim*.

Trata-se de alguém que o eu-lírico registrou na memória, mas não reconhece. Na 6ª estrofe do poema, intensifica-se o questionamento e a dificuldade de uma identificação:

- 21 Oh, onde vira eu essa figura peregrina
 22 Feita de terra humana e de ascensão divina?
 23 Sim, onde a vira eu, que, só de o perguntar,
 24 Me arrepiava, com vertigens de ajoelhar?

No entanto, aos olhos do eu-lírico, mesmo ferida e imóvel, a *figura peregrina* é considerada uma divindade constituída de carne e espírito, conforme o verso 22. Paradoxalmente, esta divindade apresenta-se, ao mesmo tempo, próxima e distante de si, mesmo ao seu lado, ainda é desconhecido.

A partir do verso 29, surge a segunda figura que compõe o *Painel*: *É que em meu ombro esquerdo ‘alguém’² se debruçava*. Enquanto o Cristo teve sua presença percebida basicamente pela visão, a segunda figura tem sua presença “sentida” num expressivo jogo sinestésico, primeiramente através do tato, nos versos 27, 28 e 29:

- [...]
 27 Alguma coisa em mim passou, que pressentia,
 28 E que se arrepelava, e que tremia...

¹ Grifo nosso.

² O termo “*alguém*” usado nesse verso apresenta-se originalmente em itálico, ou seja, em destaque, porém não em maiúsculo como os termos referentes à primeira figura.

29 É que em um ombro esquerdo alguém se debruçava,
[...]

Em seguida, pela audição nos versos 30 e 31:

[...]
30 Alguém que ria um riso que espantava,
31 Um riso tenebroso, e cheio de atracção,
[...]

E, finalmente, pela visão, através da imagem construída na 10ª estrofe:

37 E tinha pés de cabra, e tinha chifres, tinha pêlos,
38 E tinha olhos sulfúricos, esfíngicos e belos...
39 A baba do seu riso escorregava-lhe da boca,
40 E em todo ele ardia uma lascívia louca!
[...]

As sensações causadas por essa figura apresentam tamanha intensidade, que o eu-lírico não precisa visualizá-la. Ele é capaz de sentir sua presença, o que se evidencia através do paradoxo presente no verso 33: *E, sem o ver, eu vi-o, todo inteiro*. Conclui-se que se trata de uma lembrança distante, conforme os versos 35 e 36: *Um que também conheço, nem sei donde nem de quando,/ Por mais que me torture procurando...*

Esse *alguém* debruça-se sobre o seu ombro, toca-o, estabelecendo com ele um contato superior ao visual, enquanto o *Homem* permanece ereto e imóvel. O distanciamento e a impessoalidade presentes no contato com o *Homem nu e desfigurado*, contrapõe-se à proximidade entre o narrador e a segunda figura, que lhe debruça sobre o ombro e passa a ser chamada intimamente de *novo e inseparável companheiro*, de acordo com o verso 34: *Essoutro novo e inseparável companheiro*.

A segunda figura descrita pelo eu-lírico evidencia-se por uma expressiva adjetivação: *um riso tenebroso e atrativo; companheiro novo e inseparável; com pés de cabra; chifres; pêlos; de olhos sulfúricos; esfíngicos e belos; repleto de uma lascívia louca*.

Contrastivamente, a primeira figura chora e esse *alguém* ri de um modo *tenebroso e cheio de atracção*, o que reflete o caráter antitético dessa figura, capaz de provocar pavor e, ao mesmo tempo, sedução, de acordo com os versos 30 e 31: *Alguém que ria um riso que espantava,/ Um riso tenebroso, e cheio de atracção*.

A utilização da metáfora *riso com fogo dentro* refere-se a um riso intenso, macabro, quente. Segundo Mário Ferreira dos Santos, “ante o fogo, o animal se espanta e foge, mas o

homem espanta-se e aproxima-se. É que entre ele e o fogo, há alguma coisa que os irmana (...). É o homem o único ser que se apropria do fogo e o domina, sem dominá-lo (SANTOS, 1980, p. 213). O fogo já de há muito seduz e amedronta o homem, fortalecendo, portanto, o poder atrativo dessa segunda figura.

Configura-se a comparação desse *riso de fogo* com *a boca de um vulcão*, o que aumenta consideravelmente a força avassaladora e devastadora, a intensidade desse riso, como podemos verificar no verso 32: *Com fogo dentro como a boca dum vulcão!*

A descrição física da segunda figura apresenta-se inicialmente pela gradação nos versos 37 e 38: *E tinha pés de cabra, e tinha chifres, tinha pêlos,/ E tinha olhos sulfúricos, esfíngicos e belos...*

Que se complementa na descrição: *A baba do seu riso escorregava-lhe da boca,/ E em todo ele ardia uma lascívia louca!*

Os termos *pés-de-cabra*, *pêlos*, *olhos sulfúricos* – subentendendo-se avermelhados – e a *baba escorrendo-lhe da boca* atribuem a esse *alguém* uma composição animalesca e tenebrosa, que encontra suas origens na Idade Média. Para os cristãos medievais, a figura do Diabo era possuidora de uma fisionomia aterradora e de um olhar enigmático. Inúmeras iconografias retratam o demônio como uma figura semelhante ao bode, com chifres e horrenda. Apresenta-se como a metaforização do mal e a sua função é tentar e seduzir o homem a fim de induzi-lo a pecar. O mesmo observa-se no poema: *E em todo ele ardia uma lascívia louca*. A construção imagística da figura do Diabo continua a manter o campo semântico proposto no início do poema, que é o de uma cena “medonha”.

No meio desse embate entre o Sagrado e o Profano, o Bem e o Mal, está o eu-lírico, a terceira imagem desse *Painel*. À medida que o poema transcorre e que as figuras se vão formando aos seus olhos, descreve expressivamente suas sensações através dos adjetivos e expressões: *trêmulo, confuso, cheio de amor e de terror, com vertigens, pequeno, miserando, de riso doido e cínico, olhos meigos, inocentes e estrelados de lágrimas, lábios torpes, indeciso, esmagado*.

Nos versos 5 e 6, as palavras explicitam a sensação tétrica que lhe causa a figura oprimida que se assemelha à do Cristo crucificado: *Mal me atrevendo a olhá-lo, eu quase só adivinhava/ Seu corpo devastado que sangrava...*

O medo, a vaga lembrança, o terror e, ao mesmo tempo, a possível consciência da santidade dessa imagem causam no eu-lírico uma confusão interior (13): *Eu prosseguia, todo*

trêmulo e confuso, e através da antítese *amor/ terror* presente no verso 14: *Cheio de amor e de terror por esse intruso*. Como se configura no verso 18, tais sensações levam-no ao choro: *E então, eu desatei a soluçar baixinho*, e ainda: *Sim, onde a vira eu, que, só de o perguntar,/ Me arrepiava, com vertigens de ajoelhar?*(versos 23 e 24)

O verbo *ajoelhar* pode estar se referindo tanto à fraqueza física causada pelas *vertigens*, quanto à fraqueza humana na presença de uma figura Sagrada, que provoca ou sugere prostrar-se de joelhos.

Nesse *Painel* assustador, o eu-lírico encontra-se posicionado entre as duas figuras:

45 Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando.
 46 Vibrando todo, tumultuando, soluçando,
 47 Com olhos meigos, lábios torpes – indeciso
 48 Entre um inferno e um paraíso!

Régio foi criado em um ambiente de sólida fé religiosa, mas muito misturada de superstição e de moralismo, o que o fez dividir-se entre as suas raízes cristãs e um racionalismo que impregnou toda a sua obra por uma vastidão de parênteses e aclarações freqüentes, inquietações de um espírito atormentado duramente por um eterno *crer-não crendo*, por uma busca incessante da fé e do Deus que ele mesmo não estava certo de existirem: “Na realidade, nem sei se rigorosamente se pode chamar de fé a uma aceitação de doutrinas, fábulas, mitos maravilhosos ainda não consciencializados, não examinados, não postos em causa” (RÉGIO, 2001, p.73).

Esse conflito interior parece refletir-se em sua poesia. Assim como as duas figuras que se assemelham ao Cristo e ao Diabo são figuras antitéticas, evidencia-se no texto um emaranhado de sentimentos antitéticos. Parte do eu-lírico – os olhos – é meiga, doce; a outra parte – os lábios – é torpe, infame. Encontra-se dividido entre um *inferno* e um *paraíso*...

Nos versos 49 e 50, a comparação é a figura escolhida para referir-se ao riso que lhe acomete, formando um quadro irônico, alucinado e insano: *Um riso doido e cínico, sem regra,/ Subia em mim como uma onda negra*.

Além disso, mantém através da comparação do *riso doido e cínico* com uma *onda negra* o campo semântico *medonho*, assustador, proposto no início do poema e na descrição do *Painel*. Identifica-se, assim, com a dualidade *inferno/paraíso*: *E, estrelados de lágrimas, meus olhos inocentes/ Ajoelhavam como penitentes*...

A força devastadora das supostas imagens do Cristo e do Diabo oprime tanto o eu-lírico como o leitor, provocando-lhes a sensação de insignificância, inferioridade, conforme os versos 53 e 54: *Entretanto, os dois vultos desmedidos/ Iam crescendo entre os meus risos e gemidos.*

Essa opressão aumente gradativamente: *Crescendo sempre, sempre e tanto, que, depois.* Nada mais resta e sente-se *esmagado* entre as duas figuras: *Eu ficava esmagado entre eles dois* (verso 56).

Na última estrofe, ocorre uma interrupção brusca na descrição do *Painel*: o luar e a noite pesam, angustiam, e o sofrimento concretiza-se dramaticamente:

57 A noite em que isto foi, não sei..., sei lá?... [Seria
58 Essa em que minha Mãe, com tanta angústia, me paria...]
59 Sei que o luar era medonho, era amarelo,
60 E que tudo isto me parece um pesadelo!

Ao recuperar o cenário, instala-se a dúvida pelas expressões *não sei* e *sei lá*? Relembra a dor ao nascer e reitera a Dor de existir:

59 Sei que o luar era medonho, era amarelo,
60 E que tudo isto me parece um pesadelo.

O pano de fundo é a noite, o luar é *medonho/ amarelo*. Segundo Pastoureau, “o amarelo é a cor da doença e da loucura” (PATOUREAU, 1997, p.20). As figuras, antes visíveis e presentes, constituem-se vultos. Configura-se, nesse texto de abertura, o poder verbo-visual de José Régio, nesse quadro que retrata o pesadelo e a dor existencial.

O título do livro *Poemas de Deus e do Diabo* (1965) remete à idéia de um confronto entre essas duas forças antagônicas, o que se concretiza em *Painel*. De um lado configura-se o *paraíso*, fundamentado nas lágrimas de sangue e no sofrimento humano. Do outro, o *inferno*, sedutor, que arrasta o homem à paixão (fogo) e à lascívia – os apelos da carne.

Ambas as forças o oprimem e sufocam, apontando para a eterna dualidade humana. O *Presencismo* propôs a idéia do homem colocado diante de si mesmo e é justamente nesse momento em que olha para si que ele revela sua indecisão. Parte dele é inocente, a outra é pecadora; parte dele teme, a outra ama, se seduz, e, ante a dificuldade da escolha do caminho a seguir, o homem, transfigurado no eu-lírico do *Painel*, toma consciência de sua condição humana imperfeita.

Ao contrário de sua formação cristã – membro de uma família católica – José Régio, ao resgatar o imaginário cristão medieval ao retratar a figura de um Cristo patético, humanizado, não apenas ferido, mas de *corpo devastado, desfigurado* pelas chagas, admite a atração pela sedução do suposto Diabo mais forte que a sensação de *paraíso* (fundamentada na Dor). Configura-se a observação da crítica quanto à tendência barroca do poeta. Dramaticamente, o que lhe resta é o peso da dor e da dúvida que o esmaga entre as duas forças antitéticas e humanas: o espírito e a carne.

3.5.2 *O Diário*

O Diário apresenta-se como o sétimo poema do livro *Poemas de Deus e do Diabo* (1965). Sua estrutura externa, em se tratando da sonoridade, é formada por 12 quadras de versos heterométricos (acima de 6 sílabas métricas). Suas rimas são externas, consoantes, graves e agudas. Quanto à sua posição no corpo do texto, alternam-se e obedecem ao esquema ABAB. Observando-se o critério fônico, os vocábulos que compõem as rimas assemelham-se a partir da vogal tônica, o que as caracteriza como pobres.

Há uma forte presença de assonâncias e aliterações. As vogais /a, /i/ e /e/ são repetidas continuamente: “Dia **a** dia **a** agonia dos meus dias”; “Dilacerado de piedades e ironias”; “**E** eu, realmente, em frente da agonia de Jesus”, entre outras; assim como temos como exemplo de aliteração as consoantes /d/, /s/ e /m/: “**D**ia a **d**ia a agonia **d**os meus **d**ias”; “Todas as noites escrevia nele”; “Era **um** romance tremendo”. Também há uma presença bastante recorrente do eco: “Um brandão quase verde dava¹ luz”; “E eu, realmente, em frente² da agonia de Jesus”; “Tudo que a gente sente, ou pensa, e não confessa³”. Também nesse poema Régio faz uso de uma pontuação expressiva, repleta de reticências e exclamações, que atribuem-lhe uma atmosfera de suspense.

O título do poema, *O Diário*, remete a um momento de recolhimento, em que afloram os mais íntimos segredos. Geralmente, as pessoas escrevem no diário aquilo que não podem

¹ Grifo nosso.

² Idem.

³ Ibidem.

ou não querem revelar. No poema, fala-se sobre um diário existente no passado, no qual alguém escrevia intermitentemente.

O poema pode ser dividido em duas partes, quanto à estrutura interna. Do verso 1 ao verso 28, há o relato, em tom narrativo, da prática diária do registro de seus segredos:

- 1 Tinha um diário aonde ia escrevendo,
- 2 Dia a dia, a agonia dos meus dias:
- 3 Era um romance tremendo,
- 4 Dilacerado de piedade e de ironias.

- 5 Todas as noites escrevia nele
- 6 Quando voltava lá de baixo, lá do mundo,
- 7 Enquanto, na parede, um Cristo imbele¹
- 8 Caía moribundo.

- 9 Um brandão² quase verde dava luz...
- 10 Parecia que alguém ia morrer.
- 11 E eu, realmente, em frente da agonia de Jesus,
- 12 Agonizava horas e horas, a escrever.

- 13 Tudo que a gente sente, ou pensa, e não confessa,
- 14 Tudo que só na escuridão a gente sonha,
- 15 O escrevia, com suor frio na cabeça,
- 16 E lágrimas no rosto incendiado de vergonha!

- 17 Assim eu descobria o meio de exercer,
- 18 Continuando entre vós, sem me desmascarar,
- 19 Todas as faculdades do meu ser:
- 20 Infâmias e virtudes que não ousa revelar...

- 21 E, quando, enfim, me abandonava, exangue,³
- 22 Sobre o meu leito, a olhar o Cristo moribundo,
- 23 Gozava sonhos de oiro com relâmpagos de sangue
- 24 E em que descia em mim até ao fundo.

- 25 Era assim que sabia possuir
- 26 Toda a minha Grandeza e toda a minha Corrupção.
- 27 Mentia-vos depois? Ah! O gosto de mentir
- 28 Com a verdade na mão!

¹ Falto de coragem; fraco; pulsilânime; que não é suficientemente ativo; ineficaz; covarde (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

² Grossa vela de cera; círio (Idem, 2001).

³ Que ficou sem sangue; esvaído em sangue; que perdeu as forças; debilitado, enfraquecido, exaurido, pálido, lívido (Ibidem, 2001).

A partir da 8ª estrofe, permanece o tom narrativo, ocorrendo a avaliação de sua própria produção, além de conclusões a respeito:

29 Ora um dia (era um dia extraordinário),
 30 Procurando escrever como nos outros dias,
 31 Nada pude escrever, e pus-me a ler o meu diário:
 32 Cheguei ao fim, tinha as mãos lívidas e frias!

33 Que o meu olhar, agora cristalino,
 34 Vira que, nessas páginas, tudo era mentiroso:
 35 Porque tudo o que em mim é só abjecto ou pequenino,
 36 Lá surgia dramático, e por isso, grandioso.

37 Sim, todos esses crimes e heroísmos só sonhados,
 38 Todo esse mundo íntimo – era meu!
 39 Mas o vulto que unia esses bocados,
 40 Esse, ó poder do Artista! Era maior do que eu.

41 E eu vi como não era a posse da Verdade,
 42 Nem a libertação de quem se expande,
 43 O que pedia ao meu diário... mas vaidade
 44 De até no aviltamento me ver grande!
 45 Ergui, então, o meu diário à luz verde-amarela...
 46 Por um momento só, no quarto houve mais luz...
 47 E todo o resto dessa noite horrenda e bela
 48 Chorei, torcendo as mãos em frente de Jesus.

Desde o início do poema, o eu-lírico remete-se a esse *Diário*, relatando que escrevia nele horas a fio, o que se fortalece pelas repetições presentes nos versos 2: *Dia a dia, a agonia dos meus dias*; e 12: *Agonizava horas e horas, a escrever*. As repetições *dia a dia* e *horas e horas* mostram o “debruçar” insistente, demorado e sofrido do ato de escrever o seu diário e, ao mesmo tempo, recuperar as lembranças negativas do dia: *Tinha um diário aonde ia escrevendo/ Dia a dia, a agonia dos meus dias*.

Nos versos 3 e 4, o diário transforma-se num *romance*: *Era um romance tremendo/ Dilacerado de piedade e de ironias*.

Repete-se o cenário noturno, anunciador da introspecção, do isolamento, como pode-se verificar no verso 5: *Todas as noites escrevia nele*. Segundo Biedermann, “a noite também pode estar relacionada simbolicamente com a escuridão cheia de segredos (BIEDERMANN, 1993, p. 260). No verso seguinte (6), a repetição do pronome *lá* estabelece um distanciamento

entre o eu-lírico e o mundo, como se, no momento da escrita estivesse isolado num plano superior: *Quando voltava lá de baixo, lá do mundo.*

O espaço é o quarto (22): *Sobre o meu leito, a olhar o Cristo moribundo/ Por um momento só, no quarto houve mais luz....(46)* e o único espectador é um Cristo na parede iluminado à luz de uma vela: *Um brandão quase verde dava luz.../ Enquanto, na parede, um Cristo imbele/ Caía moribundo.*

A iluminação precária e o quarto revelam o desejo de isolamento no ato de escrever. De acordo com o texto, a luz da vela compõe-se do cromatismo das cores verde e amarela. A tendência barroca é reiterada no jogo claro/ escuro e na única testemunha – o Cristo dependurado – que participa das revelações do diário. Além disso, o cromatismo das cores verde e amarelo enuncia a morbidez e a gravidade da revelação.

Nos versos 11 e 12, a palavra *agonia* e a forma verbal *agonizava* fundem-se num único significado: o sofrimento de revelar-se. Cristo crucificado agoniza para tornar-se o santo revelado e o ato de revelar as verdades incontidas também se constitui como doloroso. Em frente à figura do Cristo agonizante, semelhantemente, o homem também padece da mesma *agonia*.

O Diário é encarado pelo eu-lírico como a maneira de expressar seu “eu verdadeiro”, seus mais íntimos desejos, suas reais convicções: *Tudo que a gente sente, ou pensa, e não confessa/ Tudo que só na escuridão a gente sonha.*

Porém, antes de tudo, esses desejos íntimos revelados apenas na reclusão pertencem a um ser humano que, dada essa condição, é imperfeito, um misto de *infâmias e virtudes, grandeza e corrupção*, como pode-se verificar nas antíteses presentes no verso 20: *Infâmias e virtudes que não ousa revelar...* e no verso 26: *Toda a minha Grandeza e toda a minha Corrupção*. Por ser um homem dual, constantemente dividido entre as forças do Bem e do Mal, apresenta-se também repleto de sentimentos antitéticos, que são explorados no poema. Primeiramente, a atitude de olhar para dentro de si e revelar através das páginas do *Diário* tudo o que verdadeiramente sente ou pensa, mas que no dia-a-dia esconde como máscara, provoca-lhe *suor frio* e *rosto incendiado*, conforme os versos 15 e 16:

15 O escrevia, com suor frio na cabeça,
15 E lágrimas no rosto incendiado de vergonha!

O adjetivo *incendiado* exprime o estado de agonia em que o eu-lírico se encontra face a essas revelações. Num tom confessional, por meio de um vocabulário expressivo e do cromatismo, a cena da revelação configura a dor humana: [...] *lágrimas no rosto incendiado de vergonha!* [...] *Infâmias e virtudes* [...] *sonhos de oiro com relâmpagos de sangue*, [...] *minha Grandeza* e [...] *minha Corrupção* [...] *o gosto de mentir/ Com a verdade na mão*.

Para o eu-lírico, muito mais do que escrita, o exercício de revelação e a tomada de consciência de sua própria condição humana exaurem-lhe as forças, num misto de gozo e sofrimento, concretizando a fraqueza humana, a dor da revelação:

21 E, quando, enfim, me abandonava, exangue,
22 Sobre o meu leito, a olhar o Cristo moribundo,
23 Gozava sonhos de oiro com relâmpagos de sangue
24 E em que descia em mim até o fundo.

O poema descreve os momentos de isolamento e reclusão de um homem que escreve o seu *Diário* e tenta, sem sucesso, o seu próprio desmascaramento. Identifica-se com a imagem pendurada no alto de sua parede do Cristo crucificado que também agoniza, ao deixar de ser homem e revelar-se santo. Como homem, o eu-lírico confronta-se com a Verdade no intuito de desmascarar-se. Porém, no ato da criação (ó poder do Artista!), a vaidade humana afasta a possibilidade de mostrar a sua verdadeira face.

3.5.3 *Quinta-Feira Santa*

O poema *Quinta-Feira Santa* posiciona-se como o 11º poema do livro. Seu título apresenta uma expressiva intertextualidade bíblica, uma vez que, no Cristianismo, essa data é conhecida como o dia que antecede a Paixão de Cristo.

Quanto à sua estrutura externa, o poema é composto por 17 quadras de versos heterométricos (variando desde hexassílabos até versos com número superior a 12 sílabas poéticas). Possui rimas externas, consoantes graves e agudas, que se posicionam no corpo do texto alternadamente. Quanto ao critério fônico, os vocábulos que compõem a estrutura rítmica igualam-se a partir da vogal tônica, caracterizando as rimas como pobres.

Há uma expressiva presença da sonoridade, representada pela assonância das vogais /a/: O Cristo, **ao alto**, **alonga** os **magros braços nus**, e /o/: Seu **cetro** da **Paixão** nas **mãos de morto**, entre outras, além da aliteração, por exemplo, das consoantes /s/: Que **segue**, ao **som** da **marcha** o **seu Jesus** e /n/: E eu **sinto**, agora, um **mundo contra** o **peito**. Essa sonoridade se desenvolve por todo o poema, através de outras aliterações e assonâncias, reiteraões, assemelhando-o a uma ladainha. Também sua pontuação configura-se como expressiva, com recorrente utilização das reticências, que se encarregam do suspense.

Na Quinta-Feira Santa, os fiéis católicos realizam procissões resgatando as cenas da Paixão de Cristo. De acordo com a narrativa bíblica, nesse dia, para iniciar as celebrações da Páscoa, Cristo reuniu os discípulos e realizou a Última Ceia. Nesse momento, houve a revelação de uma traição, além da instituição da comunhão e a bênção do pão e do vinho, elementos representativos do corpo e do sangue divinos.

O poema pode ser dividido, quanto à sua estrutura interna, em duas partes distintas. Do verso 1 até o verso 36, descreve-se a procissão da *Quinta-Feira Santa*:

- 1 O Cristo, ao alto, alonga os magros braços nus
- 2 Por sobre a escuridão do rancho¹ desolado
- 3 Que segue, ao som da marcha, o seu Jesus,
- 4 Por nós crucificado.

- 5 Pendente da cruz negra, envolto em luar frio,
- 6 Tremendo, ao baloiçar do seu pesado andor,
- 7 No corpo nu perpassa um arrepio
- 8 De carne e de terror...

- 9 E, vivo ainda, o Cristo espasma e agoniza,
- 10 E avança, ao avançar da lenta procissão...
- 11 A lua é uma auréola indecisa
- 12 Molhando a multidão.

- 13 À frente, já lá vão, sangrentos, mais *Senhores*,
- 14 Sangrentos, e poisando subtilmente os pés feridos
- 15 Nos ricos panos roxos dos andores,
- 16 Entre círios erguidos.

- 17 *Senhor da Cana Verde* erguendo o olhar absorto,
- 18 (Verônica sem par! Deus feito pele e osso!)
- 19 Seu cetro da Paixão nas mãos de morto,
- 20 Sua púrpura ao pescoço.

¹ Grupo de pessoas reunidas para determinado fim, especialmente em marcha ou jornada. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2.382.

21 *Senhor da Pedra Fria* ao poste acorrentado,
 22 Com pálpebras sem luz pesadas como noites,
 23 O corpo retalhado e tatuado
 24 Dos beijos dos açoites.

25 *Senhor dos Passos* indo a Via da Amargura,
 26 De túnica aos rasgões mas toda em seda roxa,
 27 E oculta sob a Cruz, a face escura
 28 Pesando lassa e frouxa...

29 E as tochas, e os brandões¹, e as opas² mortuárias
 30 Desfilam devagar, fantasmas desfilando...
 31 E as crincinhas levam luminárias,
 32 A marcha vai penando.

33 Crianças a sorrir no enterro de Jesus!...
 34 (Nas luminárias, sobre fundos amarelos,
 35 Trazem toda a Paixão: a esponja, a cruz,
 36 Os cravos, os martelos...)

A partir do verso 37 até o final do poema, observa-se a descrição das emoções decorrentes da procissão:

37 E eu sinto, agora, um mundo contra o peito,
 38 E olhando o Cristo, ao som da marcha de aflição,
 39 Vou, cheio de soluços, contrafeito
 40 Entre esta multidão.

41 Toda a emoção doentia, obscura e torturada
 42 Que fez de mim Poeta irrompe e vibra... Coro,
 43 Gozando essa volúpia inesperada
 44 De reparar que choro.

45 Que bom, poder chorar só por amar!
 46 E olhando o roxo azul dos *seus* joelhos nus,
 47 Medito em me ir também crucificar
 48 Nos braços duma Cruz!

49 A ti me atraí, Jesus, mais forte que um abismo
 50 A chama desse amor que a fogo lento coze
 51 As virgens desvairadas de histerismo

¹ Tipo de velas de grande proporção; círios. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.

² Tipo de veste ou capa com aberturas em lugar das mangas, geralmente usada por membros de irmandades em cerimônias religiosas. Idem, 2001.

52 E os santos de nevrose¹.

53 Mas o que eu amo em ti, divino Cristo exangüe,

54 É o que em ti é Dor, e assim a nós te irmana:

55 Teu sonho imenso, o teu suor de sangue,

56 A tua carne humana...

57 E o Cristo avança, à lua, esplêndido e chagado.

58 Jesus, Deus da Paixão, sim, amo-te, Jesus!

59 Oh, ser, por teu amor, crucificado

60 Na tua mesma Cruz!...

61 Por isso choro em mim a mágoa verdadeira

62 De ter nascido tarde, e só te vir achar,

63 Feito em marfim, metal, pedra, madeira,

64 No cimo dum altar!

65 E enquanto a marcha expira, além, num estertor,

66 E o magro Cristo nu vai a desaparecer,

67 Deliro, e soffro, e gozo a minha Dor

68 _ Meu último prazer!

A primeira figura que se destaca na procissão é a figura de Cristo: *de magros braços nus; crucificado; de corpo nu; olhar absorto; feito pele e osso; com mãos de morto; pálpebras sem luz e pesadas; corpo retalhado e tatuado; face escura, lassa e frouxa; divino; exangue; com sonho imenso e suor de sangue; de carne humana; esplêndido, chagado*. Essa descrição sugere a imagem do Cristo Medieval, que se apresentava como um homem comum, para que melhor se identificasse com o povo. Repete-se a referência dramática do sofrimento e da dor, revelados na imagem *pendente da cruz negra (...)/ Tremendo, ao baloiçar do seu pesado andor*. Apresenta-se como uma figura triste triste, assim como a dos fiéis presentes na procissão: *Por sobre a escuridão do rancho desolado*. O cenário é noturno como nos poemas anteriores e o mesmo contraste claro/escuro repete-se nas palavras: *lunar, tochas, brandões, luminárias, e noite*.

Esse ambiente funesto se intensifica com a imagem do Cristo a balançar sobre o andor, assemelhando-se à figura viva que ainda agoniza, de acordo com o verso 9: *E, vivo ainda, o Cristo espasma e agoniza*, e com a expressão *arrepio de carne*, reforçando, mais uma vez, a intensidade do sofrimento: *No corpo nu perpassa um arrepio/ De carne e de terror...*

¹ Neurose. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.

Num ritmo poético lento, a procissão segue à luz da lua:

10 E avança, ao avançar da lenta procissão...
 11 A lua é uma auréola indecisa
 12 Molhando a multidão.

Essa primeira imagem de um suposto Cristo não é a única existente na procissão. Outros *Senhores* pendentes no alto dos andores encontram-se também feridos e sangrando, relembrando a cena da Paixão, de acordo com os versos da 4ª estrofe:

13 À frente, já lá vão, sangrentos, mais *Senhores*,
 14 Sangrentos, e poisando subtilmente os pés feridos
 15 Nos ricos panos roxos dos andores,
 16 Entre círios erguidos.

Na liturgia católica, a cor roxa ou violeta simboliza o advento e a Santidade. É a mistura do vermelho (paixão, fogo e terra) com o azul (intelecto, ar e água), sendo considerada o símbolo da Paixão de Cristo. Na Idade Média, a flor violeta representava a retidão de caráter, a modéstia e a humildade de Maria, mãe de Jesus. No texto, a repetição de *sangrentos (...)/ Sangrentos (...)/ os pés feridos/ Nos ricos panos roxos dos andores/ Entre círios erguidos* evidencia o poder verbo-visual do poeta. O vermelho do sangue, a ferida dos pés e os panos roxos relembram a cena violenta do sacrifício.

No poema, a procissão caminha lentamente e, nas estrofes seguintes, três apóstrofes estão direcionadas à figura de Cristo. A primeira invocação acontece no verso 17: *Senhor da Cana Verde(...)*; em seguida, no verso 21: *Senhor da Pedra Fria(...)*; e, por fim, no verso 25: *Senhor dos Passos(...)*, reportando às cenas da Paixão.

A primeira invocação, *Senhor da Cana Verde*, faz uma intertextualidade com a narrativa bíblica. Soldados romanos embebedam uma esponja com vinagre, espetam-na em uma cana e levam aos lábios de Cristo, como é possível observar em Mateus 27, versículo 48: “E logo um deles, correndo, tomou um esponja, e embebeu-a em vinagre, e, pondo-a numa cana, dava-lhe de beber” (Bíblia Sagrada, 1991, p. 39). Nessa mesma estrofe, também revela-se o nome de Verônica, figura muito conhecida na liturgia cristã pela atitude de ter enxugado o suor do rosto de Cristo com um pedaço de pano quando ele carregava a cruz para o Calvário.

As estrofes seguintes sugerem o ritual da Paixão em forma de uma oração ou ladainha: *Senhor da Pedra Fria* (lembra o momento dos açoites e do acorrentamento ao poste); *Senhor dos Passos* (lembra a caminhada com a cruz aos ombros). Há nos versos uma linguagem poética, documental e reveladora de uma tendência pictórica. A descrição do Cristo crucificado é plástica, ressaltando o lado grotesco e dramático da cena: (...) *Deus feito pele e osso!* (...) *Com pálpebras sem luz pesadas como noites,/ O corpo retalhado e tatuado/ Dos beijos dos açoites (...)/ Da túnica (...) em seda roxa, / E oculta sob a Cruz, a face escura/ Pesando lassa e frouxa.*

Segue a procissão nas estrofes 8 e 9. Os fiéis assemelham-se a *fantasmas desfilando*, ao atualizarem o mito da Paixão de Cristo:

29 E as tochas, e os brandões, e as opas mortuárias
 30 Desfilam devagar, fantasmas desfilando...
 31 As criancinhas levam luminárias,
 32 A marcha vai penando.

 33 Crianças a sorrir no enterro de Jesus!...
 34 (Nas luminárias, sobre fundos amarelos,
 35 Trazem toda a Paixão: a esponja, a cruz,
 36 Os cravos, os martelos...)

A partir da décima estrofe, o leitor se depara com as revelações do eu-lírico: *Eu sinto, agora um mundo contra o peito/ [...] Vou, cheio de soluços, contrafeito/ Entre esta multidão.*

A palavra do poeta transforma os dados sensitivos, ao voltar-se para a realidade: [...] *Coro,/ Gozando essa volúpia inesperada/ De reparar que choro./ Que bom, poder chorar só por amar!*

A sua relação com o Cristo crucificado fundamenta-se na Dor:

53 Mas o que eu amo em ti, divino Cristo exangüe,
 54 É o que em ti é Dor, e assim a nós te irmana:
 55 Teu sonho imenso, o teu suor de sangue,
 56 A tua carne humana...

O amor que dedica à figura sagrada é fruto desse desassossego íntimo e da visão de mundo e influência do Maneirismo.

Nas estrofes finais, reconhece a mágoa de *ter nascido tarde* e ter o contato com a figura do Cristo representada por imagens feitas *em marfim, metal, pedra ou madeira*. E

enquanto a procissão segue seu caminho, ele continua a gozar seu *último* (e, quem sabe, único) *Prazer*: a Dor.

No poema *Quinta-feira Santa*, revelou-se um homem que, ao mesmo tempo, observa e participa de um ritual cristão. Pela utilização expressiva dos adjetivos, dos verbos e das descrições minuciosas dos elementos constitutivos dessa cena, apresenta-se aqui um forte retratismo textual. Há a presença do movimento, como pode-se perceber pelos verbos: *segue, avança, vão, indo, desfilam, levam, expira*, destacando o andar lento da procissão; do cromatismo através da *Cruz negra*, do sangue e da *túnica púrpura*, do *roxo azul dos joelhos* da imagem crucificada; da captação sensorial que destaca a atmosfera funesta através do tato: *Pedra Fria (...), corpo retalhado e tatuado, (...) perpassa um arrepio*; da visão: *o magro Cristo nu, pendente da Cruz negra*, e da audição: *Que segue, ao som da marcha (...)*. Esses inúmeros recursos estilísticos permitem que o leitor tenha suas sensações acionadas, formando a imagem da Procissão com nitidez.

Há um dramatismo intenso, que se aproxima do expressionismo e do niilismo. A idéia da Dor existencial que dilacera o íntimo do indivíduo assemelha-se à perspectiva Simbolista e à filosofia de Schopenhauer e revela-se pela sensação de inutilidade das coisas, pelo desalento frente ao caráter transitório da vida, pela tomada de consciência da imperfeição. Em *Quinta-Feira Santa*, a Dor se apresenta no seu aspecto mais profundo: a Dor existencial.

Fica evidente que na poesia de José Régio há, efetivamente, a construção de uma linha de sentido que põe em relevo a face menos reconfortante da condição humana: a dor e o sofrimento. Desde o texto introdutório, as figuras que se identificam com Cristo e o Demônio são vistas sob uma perspectiva deformadora, que cria uma imagem fantasmagórica.

3.5.4 *Adão e Eva*

Adão e Eva é o quarto poema do *corpus* de análise. Seu título, de antemão, remete à história do homem, mais especificamente a duas figuras fundamentais da gênese da criação, segundo a narrativa bíblica¹.

¹ Gênesis, cap. 1-3, in Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

Em sua estrutura externa, o poema é composto por dezoito estrofes heterogêneas, variando entre dísticos, quadras e oitavas e de metrificação e rimas irregulares.

Quanto à estrutura interna, a alusão proposta no título às figuras do sagrado cristão *Adão e Eva* se configura no decorrer da obra, marcando-a como uma releitura da narrativa bíblica da expulsão de ambos do paraíso. Porém, no poema em questão, a narração é realizada por duas vozes líricas. Enquanto a primeira discorre em tom narrativo sobre o episódio, como é possível perceber no verso 1: *Olhamo-nos um dia.../* no verso 6: *Se deu, depois,.../* no verso 24: *Assim.../* no verso 32: *E enquanto.../* no verso 56: *Depois.../* e no verso 61: *E nunca...*, cabe à segunda voz lírica reiterar o que é dito pela primeira. Há, nesse caso, quatro interferências da segunda voz em discurso direto, sendo a primeira no verso 4: *_ E cada um de nós sonhou que o achara...* ; a segunda no verso 10: *- O meu nome é Adão...*; a terceira nos versos 22 e 23: *_ Tu de entrar em mim,/ Eu de entrar em ti;* e a quarta intervenção no verso 58: *_ Que Jeová não sabe perdoar!*

O tom narrativo destaca-se, ainda, pela utilização recorrente de verbos que atribuem mobilidade ao texto, tais como: *olhamo-nos, mordi, enroscaram, atiraram, apertaram, misturaram, morri, ressuscitei, esmagavam, ajustavam, confessaram, entregaram, amoldaram, tremeram e conheceram.*

A história apresentada por essa primeira voz lírica, responsável por uma gama de juízos de valor e colocações pessoais, pode ser dividida em três partes: do verso 1 ao verso 8 (com exceção da reiteração feita pela segunda voz lírica no verso 4), é feita a recriação da narrativa bíblica:

1 Olhamo-nos um dia,
2 E cada um de nós sonhou que achara
3 O par que a alma e a carne lhe pedia.

5 E entre nós dois
6 Se deu, depois, o caso da maçã e da serpente,
7 ...Se deu, e se dará continuamente:

8 Na palma da tua mão,
9 Me ofertaste, e eu mordi, o fruto do pecado.

10 _ O meu nome é Adão...

Do verso 11 ao verso 55 (com exceção da reiteração presente nos versos 22 e 23), a segunda parte corresponde à descoberta do desejo carnal:

11 em que furor¹ sagrado
 12 s nossos corpos nus e desejosos
 13 Como serpentes brancas se enroscaram,
 14 Tentando ser um só!

 15 Ó beijos angustiados e raivosos
 16 Que as nossas pobres bocas se atiraram,
 15 Sobre um leito de terra, cinza e pó!

 16 Ó abraços que os braços apertaram,
 17 Dedos que se misturaram!

 20 Ó ânsia que sofreste, ó ânsia que sofri,
 21 Sede que nada mata, ânsia sem fim!

 24 Assim toda te deste,
 25 E assim todo me dei:
 26 Sobre o teu longo corpo agonizante,
 27 Meu inferno celeste,
 28 Cem vezes morri, prostrado...
 29 Cem vezes ressuscitei
 30 Para uma dor mais vibrante
 31 E um prazer mais torturado.

 32 E enquanto as nossas bocas se esmagavam,
 33 E as doces curvas do teu corpo se ajustavam
 34 Às linhas fortes do meu,
 35 Os nossos olhos muito perto, imensos
 36 No desespero desse abraço mudo,
 37 Confessaram-me tudo!
 38 ...Enquanto nós pairávamos, suspensos
 39 Entre a terra e o céu.

 40 Assim as almas se entregaram,
 41 Como os corpos se tinham entregado.
 42 Assim duas metades se amoldaram
 43 Ante as barbas, que tremeram,
 44 Do velho Pai desprezado!

 45 E assim Eva e Adão se conheceram:

 46 Tu conheceste a força dos meus pulsos,

¹ 1. Manifestação de ira extrema; ação violenta, cólera. 2. estado de grande excitação. 3. estado de necessidade violenta, de sede extremada, desmedida. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 1407.

47 A miséria do meu ser,
 48 Os recantos da minha humanidade,
 49 A grandeza do meu amor cruel,
 50 Os veios de oiro que o meu barro trouxe...

51 Eu os teus nervos convulsos,

52 O teu poder,
 53 A tua fragilidade,
 54 Os sinais da tua pele,
 55 O gosto do teu sangue doce...

E do verso 56 ao verso 61, a expulsão de Adão e Eva do paraíso:

56 Depois...

57 Depois o quê, amor? Depois, mais nada,
 58 _ Que Jeová¹ não sabe perdoar!

59 O Arcanjo entre nós dois abriu a longa espada...

60 Continuamos a ser dois,
 61 E nunca nos pudemos penetrar!

O poema se inicia relatando o primeiro encontro de Adão e Eva:

Olhamo-nos um dia,
 E cada um de nós sonhou que achara
 O par que a alma e a carne lhe pedia.

Nesse caso, ainda não houve o contato carnal e ambos mantêm sua pureza e inocência, vivendo juntos no no paraíso. Porém, essa inocência e a paz que os cerca são rompidas pela tentação da serpente, como é possível perceber nos versos 5 e 6: *E entre nós dois/ Se deu, depois, o caso da maçã e da serpente*. Nesse momento, o eu-lírico alude ao episódio bíblico da expulsão do paraíso, acrescentando uma descrição do contato carnal entre o homem (Adão) e a mulher (Eva) que não se encontra na narrativa bíblica. Para Cirlot (1984) a maçã simboliza

¹ “Pronúncia errada do nome de yhwh (Javé) que surgiu por volta de 100 dC. Essa pronúncia baseia-se no texto bíblico dos massoretas, os quais vocalizaram o tetragrama com as vogais da palavra ‘adōnay (Senhor).” In Dicionário Enciclopédico da Bíblia. Org. Van Den Born. Petrópolis: Vozes, 1992.

o desencadeamento dos desejos terrenos, o que realmente acontece no texto poético e é descrito na segunda parte (11 a 55).

Essa conotação carnal se percebe na comparação presente nos versos 12 e 13:

Os nossos corpos nus e desejosos
Como serpentes brancas se enroscaram,

E nas descrições sinestésicas acompanhadas de adjetivação expressiva dos *beijos angustiados e raivosos*, das *pobres bocas que se atiraram*, dos *abraços que os braços apertaram*, dos *dedos que se misturaram*, da *sede que nada mata*, do *longo corpo agonizante*, das *bocas que se esmagavam*, das *doces curvas*, das *linhas fortes*, dos *olhos imensos*, dos *pulsos*, dos *nervos convulsos*, dos *sinais da pele*, do *sangue doce*.

Toda essa descoberta carnal acontece sobre um leito de terra, cinza e pó! Segundo Biedermann (1993), a cinza contém em forma concentrada as forças daquilo que foi consumido, sendo também símbolo da transitoriedade de toda forma terrena. A partir da descoberta do prazer carnal, descobre-se a humanidade, e, por sua vez, a fragilidade humana.

O jogo gradativo de sensações carnavais se intensifica ainda pela utilização das apóstrofes: *Ó beijos...*, *Ó abraços...*, *Ó ânsia...*, reiterando o campo semântico do inconformismo gerado pela completude seguida da separação, que, na liturgia cristã, refere-se à perda da pureza e da inocência. A *ânsia sem fim*, a *sede que nada mata*, apresentam-se no poema como um desejo ardente, quase doloroso:

Tu de entrar em mim,
Eu de entrar em ti;

Um misto de *prazer e dor*, de *inferno e céu*, de *morte e ressurreição*, que se intensifica até atingir, como é possível perceber na comparação presente nos versos 40 e 41, a verdadeira união da carne e do espírito: *Assim as almas se entregaram,/ Como os corpos se tinham entregado*. Através da fusão dos corpos acontece a fusão das almas.

Há, a partir do verso 56, uma ruptura no desenrolar da narrativa e um tom de revolta do eu-lírico ante a constatação de que homem e mulher agora mantêm-se separados, como é possível perceber nos versos 60 e 61: *Continuamos a ser dois,/ E nunca nos pudemos penetrar!*

Existe, segundo o eu-lírico, um culpado por essa separação, como se constata no verso 58: _ Que Jeová não sabe perdoar! Jeová, o Deus dos cristãos, *velho Pai desprezado*, é apresentado no poema como vingativo e punidor, bem ao gosto medieval. Além de instituir a diferença entre o homem e a mulher, separa-os por uma espada empunhada por um Arcanjo, no verso 59: *O Arcanjo entre nós dois abrid a longa espada...*, passagem também associada ao episódio bíblico da expulsão de Adão e Eva do paraíso, em que Deus coloca à frente do Jardim do Éden um Arcanjo com uma espada inflamada.

O poema Adão e Eva visivelmente apresenta-se como uma releitura da narrativa bíblica cristã da criação do homem. No entanto, através da espontaneidade e da originalidade tão valorizadas pelo *Presencismo*, José Régio constrói uma leitura diferenciada, repleta de erotismo, em que o homem é o ser forte e a mulher é a representação do prazer que, para o poeta, está pautado na dor.

A perda da pureza e da inocência através do contato carnal “abre os olhos de ambos” (35) para suas fraquezas, suas misérias, que configuram as fraquezas do homem universal.

3.5.5 Ronda dos Braços Quebrados

Ronda dos Braços Quebrados posiciona-se como o 19º texto de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Em sua estrutura externa, o poema apresenta-se dividido em três partes distintas pré-estabelecidas pelo autor, sendo a primeira do verso 1 ao verso 14:

I

1 MINH'ALMA vai à frente, eu de roço¹ atrás dela:
2 Porque eu sou feio e triste,
3 Mas a minh'alma é bela...

4 Sim, a minh'alma sabe essas palavras ébrias
5 Que nos atiram para o Infinito.
6 Quando a minh'alma fala, a sua voz é um grito,
7 Grito de oiro que vara a solidão do espaço,
8 E Deus acolhe no seu regaço².

¹ 2. Movimento de quem anda a se arrastar, de rastros. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 2469..

² Lugar em que se repousa ou serve de abrigo. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 2415.

9 Que pena que a minh'alma
 10 Só pela fala do meu corpo fale!
 11 Que a fala do meu corpo é intolerável,
 12 Mas a minh'alma é bela,
 13 E eu ou hei-de pedir-lhe que se cale,
 14 Ou hei-de dar-lhe a voz da minha língua miserável!

A segunda parte, do verso 15 ao verso 32:

II

15 _ “Onde há uma doutrina
 16 “Que possa pôr de acordo
 17 “Toda a minha grandeza
 18 “Com a minha desgraça?
 19 “Que Deus humano me dirá essa parábola divina?
 20 “Quem me fará esse milagre?
 21 “Quem me abrirá essa porta?
 22 “Seja quem for,
 23 “(Deus ou Satã, pouco importa)
 24 “Quero chamar-lhe meu senhor,
 25 “Acolher-me a seus pés como um escravo!>>
 26 Mas em vão
 27 Eu atiro ao silêncio o meu pregão¹,
 28 Eu o atiro à multidão que passa:
 29 _ “Onde há uma doutrina
 30 “Que possa pôr de acordo
 31 “Toda a minha grandeza
 32 “Com a minha desgraça?>>

E a terceira, do verso 33 ao verso 45:

III

33 Terra do chão, tapa-me a boca!
 34 _ Terra do chão que piso aos pés...
 35 Areias do deserto,
 36 Areias que subis no ar, turbilhonando,
 37 Cegai-me!

¹ Ato ou efeito de apregoar; reclamo, preconício. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 2285.

38 Prostrai-me,
 39 Ventos que ides passando assobiando...
 40 Ondas do mar que desabais,
 41 (Ah, o mar...!)
 42 Levai-me!
 43 Estou fartinho de lutar,
 44 Não posso mais.
 45 (Mas não queria enlanguescer¹ na minha enxerga²...).

Possui metrficação e estrofes irregulares (primeira parte: duas estrofes/ segunda parte: sete estrofes/ terceira parte: seis estrofes), o que demonstra desde já uma certa despreocupação Modernista com o aspecto estrutural do texto.

No decorrer do poema, especificamente em sua estrutura interna, existe uma voz lírica que fala em 1ª pessoa. No entanto, a utilização constante das aspas e do travessão indica outra interferência, há outra voz que intervém na segunda parte, caracterizando um diálogo aparentemente entre o eu-lírico e uma segunda voz.

Na parte I, a primeira voz lírica apresenta as duas figuras- base do texto: *EU/ MINH'ALMA*, afirmando através da utilização do presente do indicativo (*vai, sou, é sabe, atiram, fala, vara, acolhe*) uma oposição entre elas, intensificada pelas antíteses *frente/ trás, feio e triste/ belo*, como é possível perceber nos versos 1, 2 e 3:

1 MINH'ALMA vai à frente, eu de rojo atrás dela:
 2 Porque eu sou feio e triste,
 3 Mas a minh'alma é bela...

Enquanto a alma *vai à frente*, o eu-lírico não apenas vai *atrás*, mas rasteja atrás dela, estabelecendo um binarismo que implica em um elemento superior e outro inferior. Há, portanto, uma contraposição Divino X Humano, que se estenderá por todo o texto, marcando-se como o campo semântico do poema em questão.

¹ Perder as forças; definhar. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 1153 .

² 1. Colchão grosseiro, rústico. 2. cama pobre, rústica; catre. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p.

O binarismo continua a se desenvolver nos versos seguintes, em que a voz da alma é considerada *um grito de oiro que vara a solidão do espaço*, nos versos 6 e 7, enquanto *a fala do corpo é intolerável* (11) e *a língua é miserável!* (14). Mantendo-se reclusa no interior do eu-lírico, a voz da alma apresenta-se perfeita e *bela*. No entanto, a única maneira de externá-la é através da língua e, de acordo com o eu-lírico, é nesse momento que a alma perde sua grandeza, ao encontrar-se com o corpo, ou seja, ao dar a voz à *língua miserável*.

Na segunda parte, a utilização dos travessões e das aspas apresenta outra voz, aparentemente a voz da alma, e cabe a ela questioná-lo em solilóquio sobre o grande dilema que envolve o texto, como é possível perceber nos versos 15, 16, 17 e 18:

15 _ <<Onde há uma doutrina
16 <<Que possa pôr de acordo
17 <<Toda a minha grandeza
18 <<Com a minha desgraça?

Depreende-se dos versos que a *grandeza* reside na alma e a *desgraça* no corpo. Desse modo, na impossibilidade de estabelecer um acordo entre ambos (*minha grandeza X minha desgraça*), as perguntas (o *pregão*) não encontram resposta, aproximando-se do questionamento metafísico, que confere ao poema uma das grandes marcas do *Presencismo*, que é a de colocar o homem diante de si mesmo. Daí a tentativa de conhecer a doutrina que desvende esse mistério, assim denominado *parábola divina, esse milagre, essa porta*, conforme os versos 19, 20 e 21):

19 “Que Deus humano me dirá essa parábola divina?

20 “Quem me fará esse milagre?

21 “Quem me abrirá essa porta?

O binômio Divino/ Humano provoca no eu-lírico uma vontade tão intensa de respostas para suas dúvidas, que declara-se disposto a colocar-se na posição de subserviência (escravo) tanto a Deus como ao Diabo (Satã), o que se configura nos versos 22, 23, 24 e 25:

22 “Seja quem for,
23 “(Deus ou Satã, pouco importa)
24 “Quero chamar-lhe meu senhor,

25 “Acolher-me a seus pés como um escravo !

Nos versos 26, 27 e 28, reaparece a voz do eu-lírico, declarando explicitamente sua decepção no gesto de “atirar *ao silêncio*” (nada) e *à multidão que passa* o seu *pregão*:

26 Mas em vão
27 Eu atiro ao silêncio o meu pregão,
28 Eu o atiro à multidão que passa:

A partir da terceira parte, a voz retorna definitivamente ao eu-lírico que, em tom suplicante, semelhante ao responsório característico das celebrações cristãs, implora a total perda dos sentidos, pois, como ele mesmo afirma nos versos 43 e 44: *Estou fartinho de lutar/ Não posso mais*. Desse modo, através da utilização dos verbos no modo imperativo de forma gradativa, apagam-se os sentidos, como acontece nos versos: 33 *Tapa-me...*; 37 *...Cegai-me!*; 38 *Prostrai-me...* e 42 *...Levai-me!*

Cabe ao *chão*, ao *pó*, às *areias do deserto*, aos *ventos* e ao *mar* (constantemente presente no imaginário português) a função de aliviar o sofrimento do corpo e da alma. Seus *braços estão quebrados*, já não existe força nem sustentação para continuar a luta.

José Régio, neste poema, retoma o grande dilema presente em *Poemas de Deus e do Diabo* (1925): a grandeza da alma (Deus) e os anseios da carne (Diabo). No texto em questão, embora a alma seja bela, não possui voz própria, mantendo-se reclusa no que o poeta simbolista brasileiro Cruz e Souza chamou de *Cárcere das Almas*, o corpo, que é *feio e triste*. Permanece aprisionada, gritando nas entranhas do homem (*A sua voz é um grito/ Grito de oiro...*), sem, no entanto, conseguir se libertar, uma vez que se depara com todas a fragilidade humana.

Ocorre, assim, uma frustração perante a incomensurabilidade das aspirações humanas, ao propor um questionamento metafísico sem possibilidade de resposta. No último verso do poema: (*Mas não queria enlanguescer na minha enxerga...*), o eu-lírico expressa o desejo de desvendar o mistério existente entre a “grandeza da alma” e a “desgraça do corpo”, antes da morte.

Esse desejo continua a se configurar nos outros cinco poemas escolhidos que, no entanto, não possuem aparente associação com as outras três ilustrações de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). Além disso, nenhuma delas apresenta referência ao sagrado.

No poema Cristo, novamente Régio constrói a imagem de um Cristo (Deus) fraco, agonizante e crucificado, como é possível perceber nos versos 1 e 2: *Quando eu nasci, Senhor! Já tu lá estavas/ Crucificado, lívido, esquecido*. Ele não responde aos apelos do eu-lírico (3): *Não respondeste, pois, ao meu gemido...*, que almeja crucificar-se junto a ele e apodrecer (14): *E apodrecer à luz dos astros...*, figurando a atmosfera gustiante da cena. Novamente, o eu-lírico e o Cristo se irmanam pela dor, porém o primeiro clama pelo segundo, que o ignora.

Em *O Santo de Pedra*, Deus é chamado de “Outro”, e descrito pela adjetivação expressiva: altivo, sereno e frio. Novamente impõe-se o distanciamento entre ambos, embora o eu-lírico não ignore a santidade da figura divina. Assim como nesse poema é citado o termo “Santo”, referindo-se ao eu-lírico, também a figura sagrada de uma “Santa” é mencionada em *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*. Ela é encontrada dentro de uma abertura na parede, escondida por um vitral. Está embalsamada há muitos séculos. Ela beija a cabeça degolada do poeta, configurando uma imagem assustadora e tenebrosa.

Tanto no poema mencionado acima quanto no seguinte, Cântico Negro, Régio apresenta o binômio Divino X Humano, como se configura nos versos 63, 64 e 65 de *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*:

E se fosse Deus que o chamasse
Ou o Diabo que lhe deu,
(Não sei...)

Refere-se ao chamado recebido pelo poeta doido, que o fez vagar pela casa em direção ao vitral. E nos versos 40, 41, 42 e 43 de Cântico Negro:

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que não principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Também há a referência às figuras sagradas de Adão e Eva no poema *História para Crianças Grandes*, que é apresentado em tom narrativo e didático, com rimas bem marcadas. Porém, essa narração não apresenta a mesma atmosfera carnal de *Adão e Eva*.

É possível perceber que há uma recorrência das figuras sagradas também nesses cinco poemas mencionados acima. Neles, a confusão interior volta a atormentar o eu-lírico, que busca incansavelmente o Divino, embora seu corpo humano o faça recuar constantemente.

3.6 LEITURA DAS ILUSTRAÇÕES SELECIONADAS DE *POEMAS DE DEUS E DO DIABO* (1925)

“Quando estou neurastênico não escrevo, desenho...”

José Régio

Sabidamente influenciado pelo pai, que, segundo o poeta, sempre mostrou uma grande inclinação para o teatro - embora tenha durante toda a vida trabalhado como ourives -, e chegando a montar uma companhia de teatro amador com o irmão Júlio, Régio pareceu julgar a palavra insuficiente para expressar todas as suas inquietações. Diante disso, revalorizou a “expressão mística” e o “silêncio”, pretendendo, segundo Eunice Ribeiro (1997):

atingir uma linguagem muda, uma oração sem palavras, uma iluminação, um certo ascetismo discursivo, conforme revelou em páginas da sua Confissão... Régio - como o poeta do jardim dos prazeres de Bosch - condenou-se a uma auto-flagelação, revolvendo-se sobre a sua própria harpa (RIBEIRO, 1997, p. 276).

Nada mais lhe restava do que buscar outras formas de expressão que rompessem os limites da palavra, como a pintura, ou ainda, o desenho.

O pictorialismo, quer na poesia, quer na pintura, tornou-se para Régio um forte aliado, não apenas como mera cópia do real, mas também como veículo de transmissão do mais recôndito universo interior. Valorizava, assim, a pintura como articulada ao domínio literário, refletindo-se aí a verdadeira intenção da arte face ao real: buscar “o aprofundamento e a elevação, as luzes e as sombras” (RIBEIRO, 1997, p.279).

Desde pequeno, dividiu com o irmão Júlio a paixão pelo desenho e pela pintura. Como afirma nas *Confissões dum Homem Religioso* (2001), cada um deles possuía sua caixa de tintas e, freqüentemente trabalhavam e estudavam juntos. Seu irmão veio a se tornar um renomado artista plástico, além de poeta. A Régio coube o “desvio” para a literatura, embora jamais tenha abandonado as noções de plasticidade e visibilidade apreendidas com o exercício pictórico. Esta plasticidade que aplicava à sua escrita poética desdobrava-se em uma forte consciência caligráfica, aliada a um não menos intenso retratismo textual. Além disso, ilustrou grande parte de suas obras, dando ao leitor o prazer de conhecer-lhe outra faceta: a do Régio ilustrador.

Desenhar era, para Régio, algo extremamente natural. Porém, independentemente de ser uma naturalidade, era uma faculdade que ia bem para além do gosto inato de qualquer indivíduo atento à arte. Para ele, o desenho não era apenas um *hobbie*, uma vez que suas pinturas e ilustrações eram algo de demasiado profundo e grave, com a gravidade sagrada da vida e da visão que sobre ela lançava este ser único que foi José Régio.

O interesse pela pintura e o ato de desenhar/pintar eram alguns dos aspectos da sua rica vida de relação com os mistérios da arte entendida por extenso. Ao debruçar sobre o seu traço, os seus temas, a sua intenção, faz-se possível verificar que não andava longe do que se fazia naquele tempo: um figurativismo lírico em tons ora mansos, ora incisivos, jogando com as cores complementares.

A visitação da figura humana era uma das constantes a que recorria, fossem essas figuras de entalhe sagrado ou profano. Talvez porque para ele mostrava-se muito difícil dissociar essa dualidade. E, nesse caso, haveria também que perguntar: onde fica traçada a linha que absolutamente separa o profano do sagrado? Pergunta que já a propósito de obras de diversos pintores se tem colocado, visto que uma figura de mulher é frequentemente a figura da Virgem (e vice-versa) e a figura de um mendigo pode ser a figura de Cristo, noutra encarnação, noutra místico enquadramento, noutra dimensão real ou onírica.

Régio revelou-se inteiramente nessas silhuetas contorcidas, nesses rostos arrepanhados, nessas expressões de êxtase, de fúria, de inconcreta estupefação – de interrogação, de medo, de alguma esperança. E, estranhamente, nalguma súbita frescura de um rosto, de um olhar, de um movimento, de uma feição secreta.

Seu irmão, Julio (Saúl Dias), outro grande poeta do século vinte português, foi igualmente um pintor ilustre e ativo. Régio, voltado a outros afazeres que lhe carregavam o cotidiano de tarefas que o levaram à escrita, teve percurso diferente. Mas toda a sua produção também pictórica permanece viva, uma vez que pelos seus próprios meios se humanizou, se transformou e enriqueceu ao longo do tempo, mergulhada nos mistérios da carne e da alma.

Desse modo, objetivando uma leitura aprofundada dos poemas e das ilustrações de José Régio, parte-se do pressuposto de que a pintura também se constitui como uma linguagem que, através de um código específico, que se classifica como código pictorial - composto por cores, movimento, ritmo, profundidade, perspectiva, silêncio-, é capaz de transmitir uma gama de percepções do mundo visível e do mundo invisível.

Ao se referir à palavra *texto*, considera-se o texto verbal, escrito, a literatura e a pintura (texto pictórico). Isso significa que, assim como a literatura possui sua linguagem particular (palavras, sons, ritmos, figuras, etc.), também a pintura é uma forma de linguagem que opera através de um código específico. Esse código varia de uma época para outra, de um país para outro. Ele é incessantemente reformulado, rediscutido, por exigência de novas sensibilidades e pela emergência de novas possibilidades técnicas. Para apreendê-lo corretamente, é preciso saber descobri-lo, sob todas as aparências figurativas, além de levar em conta a evolução cultural dos grupos sociais.

Inegavelmente, o texto verbal e o texto pictórico possuem um elemento em comum: a imagem. No primeiro, ela é construída a partir de um conjunto de representações que se vão formando ante os olhos do leitor no decorrer do ato da leitura; no segundo, ela se configura como um signo global imediato, que “esconde” por trás de si um mundo de significações. Para Joly (1996, p. 19), a imagem ocupa uma posição importantíssima na sociedade há muito tempo, estando vinculada aos grandes mitos da humanidade:

Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa. Visualmente imitadora, pode enganar ou educar. Reflexo, pode levar ao conhecimento. A Sobrevivência, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Verdade, a Arte, se tivermos um mínimo de memória, são os campos a que o simples termo “imagem” nos vincula. Consciente ou não, essa história nos constitui e nos convida a abordar a imagem de uma maneira complexa, a atribuir-lhe espontaneamente poderes mágicos, vinculada a todos os nossos grandes mitos (JOLY, 1996, p. 19).

Joly destaca com sabedoria como a imagem vem sendo utilizada no decorrer dos séculos na representação do Sagrado. Desse modo, José Régio refletiu em sua literatura e em suas ilustrações as dúvidas, as inquietações e a eterna busca da compreensão de Deus que vêm angustiando e seduzindo o homem desde os primórdios da humanidade.

Do mesmo modo que as cores têm o poder de exprimir sensações múltiplas, também a falta de cores apresenta-se expressivamente simbólica, como se vê nas ilustrações de Régio publicadas em *Poemas de Deus e do Diabo* (1965), todas feitas em preto-e-branco ocupando sempre a página da esquerda. Régio optou pela utilização do lápis preto em contraste com o fundo branco da folha de papel, o que proporcionou às suas ilustrações um jogo de claro/escuro que, segundo Ribeiro, “quase lembra o tenebrismo de Rembrandt” (RIBEIRO, 1997, p. 291).

Segundo Hans Biedermann, “para a psicologia profunda, o preto é a cor que exprime a completa ausência de consciência, o afundar na obscuridade, no luto, na escuridão” (BIEDERMANN, 1993, p. 168). Comungando com a idéia de Biedermann em relação à negatividade da cor preta, Michel Pastoureau (1997) afirma que é “a cor da morte, do Inferno, das trevas, do diabo, da infelicidade, da falta, do pecado, da desonestidade, do ódio, da tristeza, da solidão e da melancolia” (PASTOUREAU, 1997, p. 141).

Ressalta-se também que nenhuma das ilustrações foi nomeada, contendo apenas a assinatura do artista. Todas as figuras presentes nas ilustrações referem-se a personagens dos poemas – Cristo (Deus), o Diabo, Adão e Eva, Anjos e a figura de um homem (a transformação do eu-lírico em personagem, compondo o conjunto das demais figuras).

3.6.1 ILUSTRAÇÃO 1

A primeira ilustração da obra *Poemas de Deus e do Diabo* (1965) apresenta as mesmas características do poema de abertura *Painel*.



Régio faz uso nessa ilustração de um traçado frenético e indeciso, que exprime desarmonia, desequilíbrio, tornando-a uma imagem angustiante. Seu traçado a lápis toma a página toda e, assim como na poesia, compõe-se de três figuras: duas laterais e uma figura central. A composição das figuras ordena-se num plano espacial lógico, semelhante ao do poema. Iniciando a leitura da esquerda para a direita, tem-se uma imagem que se assemelha à do Cristo, circundada por um halo de luz; à direita apresenta-se outra figura que sugere o Diabo, envolto por uma nuvem escura, contrastando-se com a anterior. Ao meio dessas duas figuras posiciona-se um homem com os braços abertos sustentado pela figura da direita.

As formas sugeridas do Cristo e do Diabo encontram-se situadas no mesmo plano vertical, tendo como fundo um contraste claro/escuro através da luz que se projeta à esquerda, especificamente no halo de luz que envolve a cabeça da figura que se assemelha ao Cristo e no fundo branco da folha. A proporção das duas figuras laterais é consideravelmente maior que a da figura central.

No poema, a primeira figura apontada pelo eu-lírico é a de um *Homem (...) nu e desfigurado, com o corpo devastado que sangrava*, prostrado do seu lado direito: *À minha mão direita ele avançava aereamente*. Na página ilustrada, essa caracterização se configura: Cristo está nu (apenas com a proteção de um pano que lhe envolve a cintura, cobrindo-o e perpassando a coxa da figura central) e estático. Os adjetivos *desfigurado* e *com o corpo devastado* também se configuram na imagem: os olhos estão semicerrados, o cabelo encontra-se revoltado e se funde com a barba, caindo-lhe sobre os ombros. A expressão desse Cristo magro e moreno remete ao conceito judaico-cristão. Observa-se uma ferida sangrando no lado direito de suas costelas e os joelhos estão machucados. Há no rosto lágrimas, tal como na descrição poética: *E as suas lágrimas, rolando devagar, (...)*. Os traços de sua boca estão voltados para baixo, exprimindo tristeza, sofrimento e agonia. Na ilustração, sua posição é estática, perpendicular, reiterando os versos: *(...) absorto, aéreo, hirtos/ Coroado de abrolhos e de mirto* e sua expressão é aterradora.

Como no poema: *Seu ar spectral e transcendente/ Feita de terra humana e ascensão divina*, os índices de santidade se completam com o halo de luz que circunda seu retrato.

Contrariamente, a figura que se posiciona ao lado de Cristo possui certo dinamismo e movimento: cabeça e corpo levemente curvados, parecendo sustentar a figura central: *É que em meu ombro esquerdo alguém se debruçava*.

Identifica-se com a descrição do poema: há *chifres*, sorriso no rosto, olhar lascivo e *pelos* espalhados pelo corpo. A sua expressão reitera a construção de uma imagem expressiva, irônica, assustadora e, ao mesmo tempo, sedutora: os cabelos apresentam-se em menor quantidade, dispostos entre os chifres, suas sobrancelhas estão levemente arqueadas, suas narinas parecem dilatadas, os traços de sua boca estão voltados em partes para cima formando um sorriso irônico de alguém que, como no texto poético: *ria um riso que espantava*. Assim como no poema os *pés de cabra*, os *chifres*, os *pêlos*, a *baba escorrendo da boca* atribuem-lhe uma feição animalesca, na ilustração, tais características exprimem-se pelas unhas pontiagudas, chifres, pêlos e narinas dilatadas.

A terceira figura é a de um homem posicionado no centro da ilustração. Sua estatura apresenta-se proporcionalmente inferior às das figuras laterais, como no poema: *Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando*. Suas sobrancelhas e os traços de sua boca voltados para baixo revelam o seu sofrimento. Tal como no poema, a figura possui *olhos penitentes*, voltados para cima e levemente cerrados, em posição de súplica. A figura central identifica-se com a pintura de temática religiosa do Barroco. As personagens agem inclinadas, acoradas, estendidas com os olhos sempre suplicantes, em agonia. Pintores italianos como Caravaggio (1573-1610) e Guido Reni (1575-1642) apresentam figuras contorcidas, suplicantes, além de movimento e estaticismo em suas telas.

Seu corpo parece entregue àquelas duas figuras laterais, seus braços estão abertos, porém só a figura da direita, supostamente o Diabo (*seu novo e inseparável companheiro*) o sustenta, enquanto a figura da esquerda, que se assemelha ao Cristo, também nomeado no poema como *intruso* e o *Outro*, permanece *absorto, aéreo, hirto*. A mão direita da figura central, voltada para o lado do suposto Jesus, possui uma ferida semelhante à chaga de Cristo. Retomando Iser, “os espaços vazios não indicam a necessidade de complemento , mas de combinação” (ISER, 1999, p. 126).

Nesse caso, combinando-se o texto e a imagem, percebe-se mais um espaço em branco a ser preenchido. O verso 44 retrata as mãos cansadas e, por estarem os versos anteriores referindo-se ao suposto Cristo, esta característica também parece pertencer-lhe. No entanto, observando a ilustração, nota-se que quem possui as mãos *lassas* é o eu-lírico, ou seja, que este verso poderia tanto se referir a ele quanto à figura que se assemelha ao Cristo. Caso fosse seguida a primeira opção, então esse verso estaria deslocado, devendo compor a estrofe seguinte, na qual o eu-lírico volta a fazer sua própria descrição:

(Com as mãos lassas como rosas desfloradas...)
 45 Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando,
 46 Vibrando todo, tumultuando, soluçando,
 56 Com olhos meigos, lábios torpes – indeciso
 57 Entre um inferno e um paraíso!

Assim como no poema o eu-lírico encontra-se *indeciso*, dividido entre as imagens sugeridas do Cristo e do Diabo, ou seja, *entre um inferno e um paraíso*, também na ilustração essa confusão interior se exprime. Parte do corpo do homem posicionado no centro está voltada para a figura da esquerda e a outra parte para a figura da direita. No entanto, estas duas partes não estão divididas em proporções iguais, parecendo seu corpo estar mais ligado ao Diabo do que a Cristo, sugerindo que o mal seduz o homem. A figura masculina central, com sua imagem triste, sofredora e entregue, constitui-se um retrato da miséria e da fraqueza humanas.

Nessa ilustração, assim como no poema, Régio reconstrói a visão patética, os conceitos de Bem e Mal, representados pelas figuras assustadoras que se assemelham ao Cristo e ao Diabo. No meio desse confronto encontra-se o homem, inferiorizado, mas consciente de sua imperfeição que o impede de seguir o caminho que aparentemente julga certo.

53 Entretanto, os dois vultos desmedidos
 54 Iam crescendo entre os meus risos e gemidos,
 55 Crescendo sempre, sempre e tanto, que, depois,
 56 Eu ficava esmagado entre eles dois.

57 A noite em que isto foi, não sei..., sei lá?... (Seria
 58 Essa em que minha Mãe, com tanta angústia, me paria...)
 59 Sei que o luar era medonho, era amarelo,
 60 E que tudo isto me parece um pesadelo!

3.6.2 ILUSTRAÇÃO 2

A segunda ilustração que se apresenta posiciona-se como a terceira do livro.



Repete-se a mesma técnica do lápis preto que contrasta com o fundo brando do papel, ocupando a página por completo. Régio mantém o mesmo traçado indeciso e desequilibrado e, assim como no poema, a ilustração está constituída pelo homem e seu diário, o Cristo crucificado e a vela que o ilumina. Iniciando a leitura da esquerda para a direita , tem-se a imagem de um homem nu deitado sobre lençóis, olhando para o alto, portando um livro ao colo, envolto pela escuridão. Posicionando-se ao meio, no plano superior, apresenta-se uma figura do Cristo crucificado, com a cabeça levemente inclinada para baixo, iluminado pela luz de uma vela.

Há um traço divisório entre as duas figuras. A técnica do claro/ escuro evidencia-se tal como no poema. O eu-lírico, no texto poético, *agonizava horas e horas a escrever/ todas as*

noites deitado no leito, enquanto havia na parede um Cristo imbele, que caía moribundo. Na ilustração, essa caracterização se configura: um homem está deitado sobre lençóis, com um livro ao colo. Contorcido, sua figura apresenta-se com cabelos revoltos, pernas retesadas e cruzadas, olhos arregalados e com os traços de sua boca voltados para baixo, expressando sofrimento e agonia, além de estar mergulhado na escuridão. O seu olhar cruza-se com o do Cristo crucificado dependurado na parede.

Já a figura do Cristo, presa a uma cruz negra, posiciona-se no plano superior da ilustração, de cabelos longos e desalinhados misturando-se à barba, braços magros, olhos semicerrados e os traços da boca também para baixo. Possui uma dilaceração no lado direito de suas costelas, o que relembra os ferimentos sofridos na Paixão. Uma vela acesa ilumina o seu meio corpo. O pano de fundo recebe o contraste do preto e branco (claro/escuro); trevas e luz.

Repete-se o gestual: o Cristo de braços abertos recebe o homem de corpo contorcido, pés encolhidos e a cabeça pendente, que lhe lança um olhar suplicante, tal como na última estrofe do poema:

45 Ergui, então, o meu diário à luz verde-amarela...
 46 Por um momento só, no quarto houve mais luz...
 47 E todo o resto dessa noite horrenda e bela
 48 Chorei, torcendo as mãos em frente de Jesus.

Proporcionalmente, o homem deitado é consideravelmente menor que a figura central do Cristo crucificado. O misto de claro/ escuro, num jogo antitético, corrobora para que as figuras representadas do poema na ilustração sejam tocadas pela mesma atmosfera do estranhamento: a contemplação do sofrimento que provoca no “eu” sentimentos confusos e desordenados.

3.6.3 ILUSTRAÇÃO 3

A terceira ilustração selecionada para leitura posiciona-se como a quarta do livro.



Nessa ilustração, o traçado de Régio apresenta-se menos desequilibrado, menos indeciso que nas ilustrações anteriores. Ela toma a página inteira e compõe-se basicamente de três figuras. Iniciando a leitura da esquerda para a direita, tem-se a imagem do Cristo crucificado numa cruz negra. Repete-se o halo de luz que se inicia na cabeça e se estende ao longo do corpo. A figura de Cristo, tal como no texto, apresenta-se com a coroa de espinhos, de olhos fechados, e dos ferimentos do seu corpo brotam gotas de sangue.

No poema em questão, a primeira figura apontada pelo eu-lírico é a de um suposto Cristo que *ao alto alonga os magros braços nus*. Ele está *crucificado/ Pendente da cruz negra/ ao baloiçar do seu pesado andor*. Na página ilustrada essa caracterização se configura:

a imagem da esquerda encontra-se crucificada em uma cruz negra, seus braços são magros e estão esticados.

A segunda figura relembra os *mais Senhores,/ Sangrentos (...)*. Contrariamente, sentado e com a mesma coroa na cabeça, encara o espectador. Possui a mesma barba e expressão de dor, um manto cobre-lhe o corpo. Nas mãos, segura um ramo, entre os dedos contorcidos.

Observa-se ao fundo, a procissão numa perspectiva menor – algumas cabeças cobertas, não há corpos delineados – apenas sugestões de uma composição de pessoas enfileiradas, portando velas acesas:

29 E as tochas, e os brandões, e as opas mortuárias
 30 Desfilam devagar, fantasmas desfilando...
 31 As criancinhas levam luminárias,
 32 A marcha vai penando.

33 Crianças a sorrir no enterro de Jesus!...
 34 (Nas luminárias, sobre fundos amarelos,
 35 Trazem toda a Paixão: a esponja, a cruz,
36 Os cravos, os martelos...)

3.6.4 ILUSTRAÇÃO 4



Embora na ilustração 3 Régio tenha apresentado um traço menos desequilibrado, que nas outras ilustrações, agora seu traçado volta ao frenetismo e à indecisão que lhe são característicos. A ilustração 4 também ocupa a página inteira e compõe-se basicamente de 5 figuras: à direita uma mulher, acima de sua cabeça o tronco de uma árvore, à esquerda um homem, no plano inferior a figura de uma serpente e ao meio algo que se assemelha a um rastro de fogo.

Iniciando a leitura da direita para a esquerda, tem-se a imagem de uma mulher nua, com cabelos revoltos, olhar cabisbaixo e, assim como no poema, de expressão frágil, como é possível perceber no verso 53: *A tua fragilidade*. Seu corpo é curvilíneo, o que também se configura no poema: 33 *E as doces curvas do seu corpo se ajustavam...* Acima de sua cabeça,

ao fundo observa-se a segunda figura, o tronco de uma árvore, supostamente a árvore da ciência do Bem e do Mal, descrita na liturgia cristã.

A terceira figura é a de um homem nu em pé à esquerda, com olhar suplicante voltado para o alto, sem fitar a mulher – ele está de costas para ela, o que estabelece entre ambos o distanciamento, como se configura nos versos 60 e 61:

60 Continuamos a ser dois,
61 E nunca nos pudemos penetrar!

O corpo dessa figura masculina possui linhas fortes, corpo bem definido, braços e pernas torneados, como é possível perceber no poema:

46 Tu conhecestes a força dos meus pulsos.

Ao centro, no plano superior, a quarta imagem aparece como um objeto separando as figuras da direita e da esquerda, possivelmente representando a espada embanhada pelo Arcanjo no verso 59 do poema:

58 O Arcanjo entre nós dois abria a longa espada...

No plano inferior, a figura central caracteriza-se como uma serpente que enlaça o homem e a mulher. Ambos, portanto, estão envolvidos pelo pecado, como é possível perceber nos versos 40 e 41:

40 Assim as almas se entregaram,
41 Como os corpos se tinham entregado.

Embora o poema apresente uma releitura do encontro de Adão e Eva, do pecado e da expulsão de ambos do paraíso, Régio faz um recorte no poema e ilustra apenas o momento em que homem e mulher estão separados, uma vez que adquiriram o conhecimento de sua condição humana, o que se configura nos versos:

46 Tu conhecestes a força dos meus pulsos,
47 A miséria do meu ser,
49 Os recantos da minha humanidade,

Ambos jazem distantes, ligados apenas pela representação do pecado, a serpente, estigma que carregarão pela eternidade.

3.6.5 ILUSTRAÇÃO 5



A última ilustração a ser analisada posiciona-se como a sétima do *corpus* de análise. Diferentemente das anteriores, Régio apresenta um traçado mais firme. Ocupa, como as demais, a página inteira e compõe-se basicamente de duas figuras referidas no texto *Ronda dos Braços Quebrados*, a alma e o corpo.

Dialogando com o poema, a figura que se destaca é um anjo (*Minh'alma vai à frente*), que ocupa a maior parte do espaço. Possui longos cabelos. De rosto delicado, apóia-se no braço esquerdo cruzado e seu olhar dirige-se para o corpo de um homem. Apresenta-se ereta e imponente, configurando-se como uma imagem angelical, como é possível perceber no poema: *...a minh'alma é bela*.

A segunda figura é a de um homem prostrado logo atrás da primeira figura alada, como se manifesta no poema: *MINH'ALMA vai à frente, eu de roxo atrás dela*. Está deitado ao chão, aparentemente nu, olhando suplicantemente para a primeira imagem. Por

apresentarem-se sobrepostas, sugerem que a alma emana do corpo. A posição do homem (eu) é visivelmente inferior. Há o contraste da superioridade da primeira figura em relação à segunda, como também é possível perceber no poema: *...eu sou feio e triste,/ Mas a minha alma é bela...* Seus cabelos estão revoltos, os cantos de sua boca estão voltados para baixo, o que intensifica-lhe o ar de súplica. O tronco está sustentado por um dos braços, o corpo é espadaúdo, porém encontra-se contorcido e visivelmente cansado, como também se configura no poema: *Estou fartinho de lutar,/ Não posso mais.* Encontra-se calado (*Tapa-me a boca*), de olhos fechados (*Cegai-me*), caído ao chão (*Prostrai-me*), pronto para ser arrebatado por *Deus* ou por *Satã* (*Levai-me*).

Ao fundo, do lado esquerdo da página ilustrada, aparecem outras duas figuras: algo que se assemelha à uma aura e, ao seu lado, vegetações.

Assim como no poema *Ronda dos Braços Quebrados*, é possível perceber na ilustração 5 o binômio Divino/ Humano e a irrevogável superioridade da figura divina, enquanto o homem rasteja, suplica e sofre ante a constatação de sua inferioridade:

9 Que pena que a minh'alma
10 Só pela fala do meu corpo fale!
11 Que a fala do meu corpo é intolerável,
12 Mas a minh'alma é bela,

3.7 QUADRO COMPARATIVO: TEXTO E IMAGEM

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Homem (Cristo) • ferido; • nu; • magro; • cabelos longos; • coroadado de espinhos; • imóvel.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Quinta-Feira Santa	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura Interpretativa: Apresenta-se sempre nu, com o corpo ferido e sangrando; possui um caráter celestial e encontra-se coroadado de espinhos, sugerindo a figura do Cristo crucificado. Permanece imóvel e ereto, concentrado em sua própria agonia. Embora com o corpo chagado, é considerado uma divindade constituída de carne e espírito. Associa-se à “cristologia” medieval, por sua representação dolorosa, ferida e agonizante.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Alguém/ Outro (Diabo) • riso tenebroso; • pés-de-cabra; • chifre; • pêlos; • olhos avermelhados; • baba escorrendo da boca;	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Painel	• Ilustração 1
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• O Diário • Quinta-Feira Santa • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Possui uma presença marcante; debruça sobre o ombro do eu-lírico, tocando-o, estabelecendo com ele uma relação de proximidade. É chamado intimamente de novo e inseparável companheiro; ri de um modo tenebroso e cheio de atração, o que reflete o caráter antitético dessa figura, capaz de provocar pavor e, ao mesmo tempo, sedução. Possui pés-de-cabra, chifre, pêlos, olhos sulfúricos- subentendendo-se avermelhados- e a baba escorre-lhe da boca, o que lhe atribui uma composição animalesca e tenebrosa. É a metaforização do mal.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Eu- lírico (o homem) • oprimido; • inferiorizado; • agonizante; • triste; • fraco.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Quinta-Feira Santa • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 4 • Ilustração 5
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• esta figura está presente em todos os poemas.	• esta figura está presente em todas as ilustrações.

Leitura interpretativa: Encontra-se constantemente num estado de confusão interior, oprimido, sentindo-se insignificante e inferiorizado. Com sua imagem triste, sofredora e entregue, constitui-se um retrato da miséria e da fraqueza humana.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Adão • nu; • corpo de linhas fortes; • humano; • amedrontado.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Adão e Eva	• Ilustração 4
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Quinta-Feira Santa • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Figura fundamental da gênese da criação, segundo a narrativa bíblica. Está nu e possui o corpo com linhas marcantes. Nele reside a força. Conhece o desejo carnal através da verdadeira união entre o homem e a mulher, que se baseia na carne, no contato sexual. A partir da descoberta do prazer, descobre-se também a humanidade e, por sua vez, a fragilidade humana.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Eva • nua; • corpo delicado e curvilíneo; • poder; • fragilidade.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Adão e Eva	• Ilustração 4
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Quinta-Feira Santa • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Segundo a narrativa bíblica, é outra figura fundamental da gênese da criação, responsável por ter oferecido o fruto proibido da árvore da ciência do Bem e do Mal a Adão, provocando a expulsão de ambos do paraíso. Possui o corpo delicado e curvilíneo ; é um misto de poder e fragilidade. Nela reside o prazer que enfraquece o homem.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Serpente • instigadora do pecado.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Adão e Eva	• Ilustração 4
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Quinta-Feira Santa • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Na narrativa bíblica, ludibria Eva para que coma o fruto da árvore da vida e o dê para Adão. É a metaforização do mal e do pecado.

PRINCIPAIS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Alma • bela; • traços suaves; • sua voz é um grito de ouro; • grandeza.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 5
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painel • O Diário • Quinta-Feira Santa • Adão e Eva	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 3 • Ilustração 4

Leitura interpretativa: É bela, em oposição ao corpo, que é feio e triste. Além disso, encontra-se em uma posição superior em relação ao eu-lírico. Nela reside a grandeza. Enquanto mantém-se reclusa no interior do homem, a voz da alma é perfeita, porém sofre por não poder ser externada. Seu rosto possui traços suaves. Apresenta-se ereta e imponente, configurando uma imagem celestial.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Luar • medonho; • amarelo; • frio; • molhado.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Painel • Quinta-Feira Santa	• Ilustração 1 • Ilustração 3 • Ilustração 5 (sugere-se ao fundo a lua ou o sol)
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• O Diário • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 2 • Ilustração 4

Leitura interpretativa: O cenário noturno é uma constante em *Poemas de Deus e do Diabo* (1925). A ele associam-se o terror, o medo, a introspecção e a revelação.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Diário • confidente; • romance tremendo.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• O Diário	• Ilustração 2
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painel • Quinta-Feira Santa • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 3 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: É onde o eu-lírico escreve a agonia de seus dias; é encarado como a maneira de expressar seu “eu verdadeiro”, seus mais íntimos desejos, suas reais convicções e suas maiores infâmias.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Brandão • luz verde-amarela; • penumbra.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• O Diário	• Ilustração 2
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • Quinta-Feira Santa • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 3 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Uma vela que ilumina o ambiente; a iluminação precária revela o desejo de isolamento no ato de escrever. A luz da vela compõe-se do cromatismo das cores verde e amarela, que anunciam a morbidez e a gravidade da revelação. A tendência barroca é reiterada no jogo claro/ escuro.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Círios erguidos • luminárias; • fundos amarelos.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Quinta-Feira Santa	• Ilustração 3
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: São carregados pelos fiéis na procissão. As luminárias possuem fundos amarelos, o que colabora para a construção do cenário de introspecção e tristeza ante a lembrança da Paixão de Cristo.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Procissão • desolada; • lenta;. • fantasmagórica; • sofrida.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Quinta-Feira Santa	• Ilustração 3
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painel • O Diário • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Configura-se como o grupo de fiéis que seguem em procissão lenta e silenciosamente, em respeito à lembrança da flagelação de Cristo.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Andor • balançando; • pesado;. • decorado com ricos panos roxos.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Quinta-Feira Santa	• Ilustração 3
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painei • O Diário • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Possui panos roxos e sustenta a imagem do Cristo crucificado. Na liturgia católica, a cor roxa simboliza o advento e a Santidade, sendo considerada o símbolo da Paixão de Cristo.

OUTRAS FIGURAS E/ OU REPRESENTAÇÕES		
Senhores (Senhor da Cana Verde, Senhor da Pedra Fria, Senhor dos Passos) Senhores • sangrentos; • pés feridos;. • sustentados por andores. • olhar absorto; • feito pele e osso; Senhor da Cana Verde • olhar absorto; • feito pele e osso; • mãos de morto; • púrpura ao pescoço. Senhor da Pedra Fria • acorrentado ao poste; • pálpebras sem luz; • corpo retalhado. Senhor dos Passos • túnica aos rasgões; • face escura e cansada.	Imagem presente nos poemas:	Imagem presente nas ilustrações:
	• Quinta-Feira Santa	• Ilustração 3 (Senhor da Cana Verde)
	Imagem ausente nos poemas:	Imagem ausente nas ilustrações:
	• Painel • O Diário • Adão e Eva • Ronda dos Braços Quebrados	• Ilustração 1 • Ilustração 2 • Ilustração 4 • Ilustração 5

Leitura interpretativa: Há na procissão descrita no texto poético outras imagens do Cristo, também feridas e sustentadas por andores. Há a presença da intertextualidade bíblica (Senhor da Cana Verde – o momento da crucificação em que um soldado oferece ao Cristo um pedaço de cana embebido em vinagre/ Senhor da Pedra Fria – quando Cristo foi açoitado amarrado a um poste/ Senhor dos Passos – referindo-se à caminhada agonizante de Cristo carregando a cruz até o Calvário). Na ilustração, porém, apresenta-se apenas mais um Cristo (Senhor da Pedra Fria). Contrariamente ao primeiro, este está sentado e, com a mesma coroa de espinhos na cabeça, encara o espectador. Possui a mesma barba e sua expressão é de assombro, encontra-se estupefato. Um manto cobre-lhe o corpo, e nas mãos segura um ramo entre os dedos contorcidos. Sugere o momento da narrativa bíblica em que Cristo foi flagelado pelos soldados romanos com uma coroa de espinhos, deram-lhe um junco simbolizando o cetro e coroaram-no o “falso rei”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quais as possíveis correspondências entre a poesia e a ilustração de José Régio no que concerne à representação do Sagrado Cristão foi a questão que se procurou responder ao longo da dissertação, tendo como *corpus* os poemas escolhidos de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e as ilustrações do português José Régio.

Estudos da Literatura Comparada sobre o fenômeno literário, partindo-se de uma visão interacional que permite uma reflexão sobre o próprio caráter discursivo da disciplina, bem como as noções de intertextualidade e interdisciplinaridade constituíram o apoio teórico fundamental para a pesquisa. A primeira foi definida como a relação entre dois ou mais textos entre si (tanto com o texto que lhes deu origem, como também com outros para os quais ele aponta). Já à segunda coube relacionar diferentes estéticas, verificando as possíveis intenções das relações interartísticas.

Com base nessas noções, foram respeitadas as individualidades presentes em cada manifestação estética – nesse caso, a arte literária (texto poético) e a pictórica (ilustrações), dentro de sua instrumentalização particular, a fim de verificar as correspondências entre elas na obra acima citada. Teóricos como Praz, Joly, Aguiar e Silva, Nitrini, Carvalhal, Gonçalves, entre outros, contribuíram com os principais elementos de leitura e análise da representação do sagrado cristão. Concluiu-se que houve semelhanças e diferenças entre as representações do sagrado, caracterizado pelas figuras de Deus (Cristo), Adão, Eva e a Alma.

Nos poemas e nas ilustrações contrastados, iniciando-se pelo poema “Painel” e Ilustração 1; “O Diário” e Ilustração 2 e “Quinta-Feira Santa” e Ilustração 3 a imagem revelada do “Homem” (Cristo) foi descrita com semelhanças significativas. Tanto nos textos quanto nas imagens, a figura foi retratada nua, com o corpo ferido e sangrando e coroada de espinhos. Expressou, tanto nas poesias quanto nas ilustrações, um profundo sofrimento, ora agonizando entre lágrimas e imóvel ao lado do eu-lírico (poema “Painel” e Ilustração 1), ora crucificado e moribundo (poema “O Diário” e Ilustração 2; “Quinta-Feira Santa” e Ilustração 3). Sua imagem aterrorizante configura-se pela mistura do sangue das feridas e das lágrimas, associando-se ao imaginário cristão medieval, momento histórico que viveu uma extremada religiosidade, quando Cristo era sempre retratado com as chagas expostas, ferido e com expressão sofredora, recordando o pecado do homem, a necessidade de redimir-se e almejar a vida eterna.

No confronto entre as figuras sagradas de Adão e Eva presentes no poema homônimo e na ilustração 4, algumas diferenças de representação foram configuradas. Enquanto no texto poético o eu-lírico narra o encontro de Adão e Eva, ressaltando a descoberta do desejo carnal e a expulsão de ambos do paraíso, na ilustração 4 Régio faz um recorte nesse episódio e retrata apenas uma cena referente à separação do homem (Adão) e da mulher (Eva). Como no poema, Adão possui traços fortes e Eva possui delicadeza, mas encontram-se distantes, ele num plano superior e ela no inferior.

No poema “Ronda dos Braços Quebrados” e na ilustração 5, a alma é representada como portadora de grande beleza na figura imponente, alada, que se destaca na ilustração. No entanto, a figura arredondada (lua/sol) e a sugestão de uma vegetação ao fundo na ilustração não são descritas no texto poético.

Em “Quinta-Feira Santa” são descritos três Senhores (*Senhor da Cana Verde; Senhor da Pedra Fria; Senhor dos Passos*), enquanto na ilustração 3 há apenas o *Senhor da Pedra Fria*, representado pela figura de Cristo sentado, coroado de espinhos, vestindo uma túnica e levando na mão o “cetro da Paixão”, uma espécie de ramo.

Além das imagens sagradas, uma figura apresentou-se com profunda angústia e desespero: o homem. Ele sofre diante da constatação de sua fragilidade. Em tom confessional, característico do Presencismo e da poesia de Régio, não vê qualquer possibilidade de comunicação entre os homens, de resposta para as questões metafísicas que torturam o seu espírito. A única solução parece ser o reencontro do homem com o divino como um misto de anseio e temor, prazer e dor, o que justifica a formação católica de Régio. Configurou-se o sofrimento do homem que se tornou divino, envolto numa atmosfera aterrorizante, que provoca os mais desordenados sentimentos no poeta.

Nos textos analisados, o principal obstáculo para o livre arbítrio provém da natureza fortemente instintiva do homem. Para Régio, torna-se difícil compreender que Deus possa exigir à dupla natureza animal e espiritual do homem alguma coerência. O homem é fraco e impotente perante as forças instintivas que não escolheu para si, mas que humanamente possui. Assim, revela-se porta-voz da inquietude, do desajustamento, pois se a alma foi feita para Deus e o corpo foi feito para o Diabo; assim sendo, só resta ao homem tentar reconciliar os opostos.

Eis a expressão dramática do desajuste entre o ser e o parecer. Em “O Diário”, o homem tenta se revelar, mas depara-se com toda a sua corrupção, sentindo-se ainda mais distanciado de Deus, conforme a leitura da ilustração 3.

Do mesmo modo, os limites da vida parecem constituir o grande obstáculo para a ascensão até Deus. Em “Quinta-Feira Santa” e na ilustração 4, a Dor existencial que irrompe no eu-lírico é instigada pela cena de uma Procissão que resgata os momentos da Paixão de Cristo. E é pela Dor que o homem se une ao divino.

A “cristologia” régiana parece ter um caráter dramático e existencial. Nos poemas e nas ilustrações estudadas, a figura representativa do Cristo está sempre presente, porém, sua visão devastada pelo sofrimento cria a imagem de um Cristo misterioso, enigmático, impenetrável, dificultando o entendimento da complexidade da natureza humana face ao divino.

Ao que parece, como homem essencialmente religioso, Régio não pôde prescindir de Deus; mesmo em seus momentos de maior dúvida, momentos de afirmação-negação, de crer-não-crendo ou de presença-ausência, a figura do Sagrado perseguiu-lhe os pensamentos, ora atormentando-o, ora consolando-o. Esta figura, devido à sua força arrebatadora, presentificou-se nos traços de suas pinturas e ilustrações do artista, criados nos momentos em que as palavras pareciam lhe faltar ou reiterando a sua palavra poética.

Tanto nas palavras como nos traços há, com efeito, a construção de uma linha de sentido que põe em relevo o lado existencialmente doloroso da condição humana. O traço do artista confere ao texto poético um caráter profundamente pictórico, fundamentado num tipo de visão que distorce os materiais (poéticos e visuais), as figuras humanas e as sagradas. Nesse sentido, palavras e traços caminham juntos, sendo o segundo uma prefiguração do que será mostrado pelo primeiro. Cria-se, portanto, através do texto pictórico, a expectativa, que é compensada e completada com a linguagem verbal.

Segundo Régio em seu texto doutrinador: “ em Arte, é vivo 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.”

Nesse sentido, o talento do narrador e do desenhista influencia o poeta, justificando-se, assim, o tom narrativo dos poemas, o uso da adjetivação expressiva, do cromatismo e, de um modo geral, do poder verbo-visual da poesia de José Régio.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria e metodologia literárias*. 5. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ALMEIDA, B. P. de. *Pintura portuguesa do século XX*. 2. ed. Porto: Lello Editores, 1996.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual- uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- BACKHOUSE, J. *The illuminated page – ten centuries of manuscript painting*. London: The British Library Board, 1997.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- BAUMGARTEN, A. G. *A lógica da arte e do poema*. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BERARDINELLI, C. (Org.). *José Régio: antologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERGER, J. *Modos de Ver: arte e comunicação*. São Paulo: Martins Fontes: 1972.
- BÍBLIA SAGRADA. 33. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.
- BIEDERMANN, H. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAGA, T. *Parnaso português moderno*. Lisboa: Portugália, 1977.
- BUORO, A. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: EDUC/ FAPESP/ Cortez, 2002.
- BURKERT, Walter. *A criação do sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- CABRAL, A. S. *Cadernos de Português: ensino secundário*. Lisboa: Sebenta, 1989.

- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio (Lições Americanas)*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANONICE, B. C. F. *Normas e padrões para elaboração de trabalhos acadêmicos*. Maringá: 2005.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARR-GOMM, S. *Dicionário de Símbolos na arte*. Tradução de Marta de Sena. Bauru: EDUSC, 2004.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CONCEIÇÃO, H. R. *O que dizem os vitrais?* Bauru: EDUSC, 2000.
- CORTEZ, J. *Ilustração*. São Paulo: Hemus, 1970.
- COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica*. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.
- CURTY, M. G.; CURTY, R. G. *Artigo científico – estrutura e apresentação*. Maringá: Dental Press, 2005.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DIONISIO, M. *Literatura e pintura – um velho equívoco?* Colóquio Letras, n. 71. Lisboa, 1983.
- DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental – Autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.
- DUBY, G. *História artística da Europa - A Idade Média*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.
- FARIA, D. *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian- Centro Cultural Português, 1977.

FERREIRA, M. *Traços de distorção na poesia de Régio*. In Presenças de Régio. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHOZ, M. E. *Catorze ensaios sobre José Régio*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

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

GARCIA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura- poética del arte visual*. Madrid: Editorial Tecnos, 1988.

GIRARD, R. *A violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução de Marcos Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *O museu movente – O signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.

GONÇALVES, F. *A propósito de quatro desenhos de José Régio*. Organização de J. Silva Couto, in memoriam de José Régio. Porto: Brasília, 1970.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação - A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HORACIO. *Arte poética*. Lisboa: Presença, 1999.

ISER, W. *O ato da leitura - Vol 2: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

JÚNIOR, H. *A Eva barbada - Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: Edusp, 1996.

KANDINSKY, V. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEE, R. W. *Ut pictura poesis – La teoria umanistica della pittura*. Firenze: Sansoni, 1974.

LE GOFF, J.; SCHMIDT, J. *Dicionário temático medieval*. Coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LE GOFF, J.; SCHMIDT, J. *Os intelectuais da Idade Média*. Tradução Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LICHTENSTEIN, J. *A cor eloqüente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1989.

LIMA, Y. S. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: USP, 1985.

LISBOA, E. *José Régio- a obra e o homem*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: INCM, 2001.

_____. *José Régio: uma literatura viva*. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

LOBO, D. *O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus, 1999.

MENDES, J. *Literatura portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.

MINDLIN, D. José Régio: a enunciação mascarada. In *Ensaio crítico sobre José Régio*. Lisboa: Edições Asa, 1994.

MITCHEL, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago- London: The University of Chicago Press, 1986.

MOISÉS, M. *A criação criação literária - Introdução à problemática da literatura*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *Pequeno dicionário da literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *A literatura portuguesa*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

MUHANA, A. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Fapesp/ Edusp, 2002.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, I. C. *José Régio: Itinerário fotobiográfico*. Lisboa: INCM, 2002.

OLIVEIRA, M. A. R. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

OSBORNE, H. A apreciação da arte. Tradução de Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.

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

PAES, José Paulo. *Anatomias*. São Paulo: Cultrix, 1976

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, E. *A arte da poesia. Ensaio de Ezra Pound*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

RÉGIO, J. *Antonio Botto e o amor seguido de Críticos e criticados*. Porto: Brasília Editora, 1982.

RÉGIO, J. *Antonio Botto e o Amor seguido de Críticos e Criticados*. Porto: Brasília Editora, 1978.

_____. *As encruzilhadas de Deus*. 7. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1970.

_____. *As monstruosidades vulgares - A velha casa*. 2. ed. Porto: Brasília Editora, 1972.

_____. *Obra completa- Confissão dum homem religioso*. Lisboa: INCM, 2001.

_____. *Poemas de Deus e do Diabo*. 6. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

RIBEIRO, E. *Ver. Escrever. José Régio: o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 1997.

RUFACH, J. J. I.; PENA, M. P.; TOÀ, A. S. *Método para interpretação de obras de arte*. Lisboa: Planeta Editora, 1990.

SALDANHA, N. *Poéticas da imagem: a pintura nas idéias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995.

SAMPAIO, M. L. P. *Vivência lírica*. São Paulo: Editora do Escritor, 1983.

SANTOS, M. F. *Tratado de simbólica*. 2.ed. São Paulo: Logos, 1980.

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

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOBRAL, L. M. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Estampa, 1994.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes – elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

SPINA, S. *Presença da literatura portuguesa- Era medieval*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

ANEXOS

ANEXO A

- RÉGIO, J. *Literatura viva*. In CABRAL, A. S. *Cadernos de português: ensino secundário*. Lisboa: Sebenta, 1989.

ANEXO B

- ***Poemas de Deus e do Diabo (1925)***

- *Painel*
- *Adão e Eva*
- *Cristo*
- *O Diário*
- *O Santo de Pedra*
- *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*
- *Quinta-Feira Santa*
- *Cântico Negro*
- *História para Crianças Grandes*
- *Ronda dos Braços Quebrados*

ANEXO A

LITERATURA VIVA

“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. Ora, como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais (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 bizarra 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.

Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de invenção, criação e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. A falta de originalidade da nossa literatura contemporânea está documentada pelos nomes que mais aceitação pública gozam. É triste - mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedição) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra dum moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses gérmens de literatura viva se desenvolvem. O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitui-se a personalidade pelo estilo. Mas criar um estilo já é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio. Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional. E é curioso: só então os críticos portugueses começam a reparar em tal e tal obra. Quando ela exhibe a sua velhice precoce e paramentada. Regra geral, os nossos críticos são amadores de antiguidades. Em vez de lhes alargar o gosto, a erudição amarela-lhes a alma... Mas esta é outra questão, bem digna de ser tratada menos acidentalmente. Volto ao meu assunto, e suponho agora um exemplo talvez mais consolador: o escritor português tem e mantém uma personalidade. Pergunto: É essa personalidade suficientemente rica para que produza uma obra rica de conteúdo e de continente, de substância e de forma? É regra geral - presto homenagem às excepções - os nossos artistas terem uma mentalidade insuficiente; uma sensibilidade por vezes intensa, mas reduzida; e uma visão unilateral da vida. Esgotados em dois ou três livros, repetem-se confrangedoramente. E o seu progresso é puramente linguístico, superficial e negativo, porque breve a língua deixa de ser um meio vivo de expressão artística. É um instrumento quase inútil que se aperfeiçoa (?) segundo este ou aquele preconceito.

Da pouca originalidade da literatura portuguesa, naturalmente resulta em grande parte a sua pouca sinceridade. Ter uma maneira, é para o nosso escritor achar um certo número de contrafacções que se lhe afiguram mais dentro da sua indecisão de personalidade. O escritor passa então a produzir literatura mais ou menos mecânica. É-me desagradável falar destes pobres exemplares da nossa mediocridade; mas assim é preciso: tanto mais que o problema da

sinceridade é hoje complicado, como, de resto, todos os problemas contemporâneos. A expressão directa, simples, organicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica dele. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos - são-no conscientemente. Salvo raríssimas excepções. Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparências de pouca sinceridade: O lirismo e a ironia, o abandono e a atitude, o sub-consciente e a razão - emaranham-se na arte de vários mestres contemporâneos. Daí resulta uma novidade de processos e meios de expressão que surpreende, irrita, perturba, ou provoca o desdém dos não iniciados. Mas os verdadeiros não iniciados são os que não têm probabilidades de iniciação. E desses, nada a esperar. O verdadeiro papel do crítico é pois discernir e separar os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos. Os primeiros existiram em todos os tempos, e são os responsáveis de toda a literatura morta de qualquer tempo. Os segundos também existiram em qualquer tempo, e é através deles que a arte literária chegou até nós viva, portanto susceptível de evolução. Os processos, e as formas que eles descobriram.”

José Régio, *Presença*, n.º 1, 10 de Março de 1927.

ANEXO B

PAINEL

Ora uma noite de luar medonho
 (Lembro-me disto como dum sonho)
 Alevantou-se um Homem a meu lado,
 Todo nu, e desfigurado.

Mal me atrevendo a olhá-lo, eu quase só adivinhava
 Seu corpo devastado que sangrava...
 E uma lembrança, longe, longe, havia em mim
 De já o ter amado, ou outro assim.

Seu rosto, que, decerto, era sereno e puro,
 Resplandecia, como um mármore, no escuro;
 E as suas lágrimas, rolando devagar,
 Deixavam rastros que faziam luar...

Eu prosseguia, todo trémulo e confuso,
 Cheio de amor e de terror por esse intruso.
 À minha mão direita, ele avançava aèreamente,
 Com seu ar espectral e transcendente...

Os seus pés nem pousavam no caminho;
 E então, eu desatei a soluçar baixinho,
 Porque notara que em seu rosto exangue
 As suas lágrimas corriam misturadas com seu sangue.

Oh, onde a vira eu, essa figura peregrina
 Feita de terra humana e de ascensão divina?
 Sim, onde a vira eu, que, só de o perguntar,
 Me arrepiava, com vertigens de ajoelhar?

Mas, de repente, como um sobressalto,
 E como a angústia de quem rola muito de alto,
 Alguma coisa em mim passou, que pressentia,
 E que se arrepelava, e que tremia...

É que em meu ombro esquerdo *alguém* se debruçava,
 Alguém que ria um riso que espantava,
 Um riso tenebroso, e cheio de atracção,
 Com fogo dentro como a boca de um vulcão!

E, sem o ver, eu vi-o, todo inteiro,
 Essoutro novo e inseparável companheiro:
 Um que também conheço, nem sei donde nem de quando,
 Por mais que me torture procurando...

E tinha pés de cabra, e tinha chifres, tinha pêlos,
 E tinha olhos sulfúricos, esfíngicos e belos...
 A baba do seu riso escorregava-lhe da boca,
 E em todo ele ardia uma lascívia louca!

À minha mão direita, absorto, aéreo, hirto,
 Coroado de abrolhos e de mirto,
 O Outro continuava a chorar lágrimas caladas,
 Com as mãos lassas como rosas desfloradas...

Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando,
 Vibrando todo, tumultuando, soluçando,
 Com olhos meigos, lábios torpes – indeciso
 Entre um inferno e um paraíso!

Um riso doido e cínico, sem regra,
 Subia em mim como uma onda negra,
 E, estrelados de lágrimas, meus olhos inocentes
 Ajoelhavam como penitentes...

Entretanto, os dois vultos desmedidos
 Iam crescendo entre os meus risos e gemidos,
 Crescendo sempre, sempre e tanto, que, depois,
 Eu ficava esmagado entre eles dois.

A noite em que isto foi, não sei..., sei lá?... (Seria
 Essa em que minha Mãe, com tanta angústia, me paria...)
 Sei que o luar era medonho, era amarelo,
 E que tudo isto me parece um pesadelo!

ADÃO E EVA

Olhámo-nos um dia,
 E cada um de nós sonhou que achara
 O par que a alma e a carne lhe pedia.

— E cada um de nós sonhou que o achara...

E entre nós dois
 Se deu, depois, o caso da maçã e da serpente,
 ... Se deu, e se dará continuamente:

Na palma da tua mão,
 Me ofertaste, e eu mordi, o fruto do pecado.

— O meu nome é Adão...

E em que furor sagrado
 Os nossos corpos nus e desejosos
 Como serpentes brancas se enroscaram,

Tentando ser um só!

Ó beijos angustiados e raivosos
Que as nossas pobres bocas se atiraram,
Sobre um leito de terra, cinza e pó!

Ó abraços que os braços apertaram,
Dedos que se misturaram!

Ó ânsia que sofreste, ó ânsia que sofri,
Sede que nada mata, ânsia sem fim!
— Tu de entrar em mim,
Eu de entrar em ti.

Assim toda te deste,
E assim todo me dei:

Sobre o teu longo corpo agonizante,
Meu inferno celeste,
Cem vezes morri, prostrado...
Cem vezes ressuscitei
Para uma dor mais vibrante
E um prazer mais torturado.

E enquanto as nossas bocas se esmagavam,
E as doces curvas do teu corpo se ajustavam
Às linhas fortes do meu,
Os nossos olhos muito perto, imensos
No desespero desse abraço mudo,
Confessaram-me tudo!
... Enquanto nós pairávamos, suspensos
Entre a terra e o céu.

Assim as almas se entregaram,
Como os corpos se tinham entregado.
Assim duas metades se amoldaram
Ante as barbas, que tremeram,
Do velho Pai desprezado!

E assim Eva e Adão se conheceram:

Tu conheceste a força dos meus pulsos,
A miséria do meu ser,
Os recantos da minha humanidade,
A grandeza do meu amor cruel,
Os veios de oiro que o meu barro trouxe...

Eu os teus nervos convulsos,
O teu poder,
A tua fragilidade,
Os sinais da tua pele,
O gosto do teu sangue doce...

Depois...

Depois o quê, amor? Depois, mais nada,
— Que Jeová não sabe perdoar!

O Arcanjo entre nós dois abria a longa espada...

Continuámos a ser dois,
E nunca nos pudemos penetrar!

CRISTO

Quando eu nasci, Senhor! já tu lá estavas,
Crucificado, lívido, esquecido.
Não respondeste, pois, ao meu gemido,
Que há muito tempo já que não falavas.

Redemoinhavam, longe, as turbas bravas,
Alevantando ao ar fumo e alarido.
E a tua benta Cruz de Deus vencido,
Quis eu erguê-la em minhas mãos escravas!

A turba veio então, seguiu-me os rastros;
E riu-se, e eu nem sequer fui açoitado,
E dos braços da Cruz fizeram mastros...

Senhor! eis-me vencido e tolerado:
Resta-me abrir os braços a teu lado,
E apodrecer contigo à luz dos astros

O DIÁRIO

Tinha um diário aonde ia escrevendo,
Dia a dia, a agonia dos meus dias:
Era um romance tremendo,
Dilacerado de piedade e de ironias.

Todas as noites escrevia nele
Quando voltava lá de baixo, lá do mundo,
Enquanto, na parede, um Cristo imbele
Caía moribundo.

Um brandão quase verde dava luz...
Parecia que alguém ia morrer.
E eu, realmente, em frente da agonia de Jesus
Agonizava horas e horas, a escrever.

Tudo que a gente sente, ou pensa, e não confessa,

Tudo que só na escuridão a gente sonha,
O escrevia, com suor frio na cabeça,
E lágrimas no rosto incendiado de vergonha!

Assim eu descobrira o meio de exercer,
Continuando entre vós, sem me desmascarar,
Todas as faculdades do meu ser:
Infâmias e virtudes que não ousou revelar...

E, quando, enfim, me abandonava, exangue,
Sobre o meu leito, a olhar o Cristo moribundo,
Gozava sonhos de oiro com relâmpagos de sangue,
E em que descia em mim até ao fundo.

Era assim que sabia possuir
Toda a minha Grandeza e toda a minha Corrupção.
Mentia-vos depois? Ah! o gosto de mentir
Com a verdade na mão!

Ora um dia (era um dia extraordinário),
Procurando escrever como nos outros dias,
Nada pude escrever, e pus-me a ler o meu diário:
Cheguei ao fim, tinha as mãos lívidas e frias!

Que o meu olhar, agora cristalino,
Vira que, nessas páginas, tudo era mentiroso:
Porque tudo o que em mim é só abjecto ou pequenino,
Lá surgia dramático, e, por isso, grandioso.

Sim, todos esses crimes e heroísmos só sonhados,
Todo esse mundo íntimo – era meu!
Mas o vulto que unia esses bocados,
Esse, ó poder do Artista! era maior do que eu.

E eu vi como não era a posse da Verdade,
Nem a libertação de quem se expande,
O que pedia ao meu diário... mas vaidade
De até no aviltamento me ver grande!

Ergui, então, o meu diário à luz verde-amarela...
Por um momento só, no quarto houve mais luz...
E todo o resto dessa noite horrenda e bela
Chorei, torcendo as mãos em frente de Jesus.

O SANTO DE PEDRA

— “Não vens connosco?” E partiam,
Cantando um hino de guerra.

Mas só meus olhos seguiam
No sulco em prata que abriam
Para a conquista da terra...

Pensava: Sou bem diferente!
Perdi-me do meu Planeta.
Deixa passar essa gente!
Que a tentação me não tente:
Sou triste, só, doido, poeta...

— “Não amas?” me provocavam
As virgens cujo olhar luz.
Mas só meus olhos sugavam
(Que os beijos se me fechavam)
As pontas dos seios nus...

Pensava: Quem me compreende?
Quem se dá como me eu dou?
Não compro amor que se vende.
Não prostro quem se me rende.
Sou está angústia que sou...

— “Não tentas?” E de abalada
Se iam tentar o futuro.
Mas só meus olhos de nada
Lhes iam atrás, na estrada
Que desaguava no escuro.

Pensava: Por que tentar?
Li no meu corpo o meu fado.
Bem sei o que iria achar!
Prefiro deixar-me estar.
Ganho mais assim parado...

E vaidades e prazeres
Passaram com seus vaivens.
Tentavam, como as mulheres,
Com blandícias: — “Se vieres...”
Com ousadia: — “Não vens?”

Pensava: Aonde é que iria,
Se em tudo só vejo o fundo?
Cada vez mais cada dia
Palpo a fronte, e a encontro fria
Dum suor de moribundo...
E assim fiquei, sem saber
Se aqueles que vira ir
Teriam ido vencer.
Não quis ouvir, nem quis ver,
Nem quis pensar, nem sentir...

Mas as vozes que passaram

— “Não vens? Não tentas? Não amas?”

De dentro de mim falaram.
Que as veias me tumultuaram
Sob regatos de chamas...

E igual me vi a vós todos:
Também eu ia arrastado.
Tentavam-me os mesmos lodos,
Tentando dos mesmos modos
O mesmo barro amassado!

Então, rescaldo que lavra,
Que rebenta, e faz clarão,
Um grito se alevantava,
Do fundo de mim... gritava
Três letras bem nuas: — “Não”!

(Não, que há um Outro maior,
Altivo, sereno, frio,
Que tenho por meu senhor...
E eu ponho-me ao seu dispor,
Olho ao longe, e renuncio!).

Ó Horto em que resolvi
Renúncia a todos e a tudo!...
E os olhos, lentos, desci...
E nunca mais os ergui,
Supremo, estático e mudo.

Tinha nas mãos um missal,
Aberto a páginas dez;
Às costas, o meu bernal;
Tapando a cinta, um saial;
E umas sandálias nos pés.

Mancharam-se de excrementos
As aves dos céus e a gente.
Mirraram-me os sóis e os ventos.
E durei séculos lentos
Naquela presença ausente...

Assim!, assim triunfei,
Num reino onde nada medra.
De tal reino é que sou rei...
Com sangue me libertei,
Mas consegui ser de pedra!

O POETA DOIDO, O VITRAL E A SANTA MORTA

Era uma vez um Poeta

Que vivia num Castelo,
Num Castelo abandonado,
Povoado só de medos...

— Um Castelo com portões que nunca abriam,
E outros que abriam sem ninguém os ir abrir,
E onde os ventos dominavam,
E donde os corvos saíam,
Para almoços
Que faziam
De mendigos que caíam lá nos fossos...

Havia no Castelo, ao fim dum corredor,
(Um corredor grande, grande,
Frio, frio,
Com abóbadas sonoras como poços)
Um vitral.

Era um vitral singular...

E é bem verdade que ninguém sabia
O que ele ali fazia,
Ao fim daquele corredor,
Naquela parede ao fundo,
Aquele vitral baço e quase já sem cor.

Nem o Poeta o sabia...

Nem o Poeta o sabia,
Muito embora noite e dia
Meditasse
No vitral quase sem cor
Que estava pr'ali na sombra
Do fundo do corredor
— Com ar de quem aguardasse...

Quando, a meio da noite, o Poeta acordava,
Levantava-se, e, até dia, delirava.

Era a hora do Medo...

E passeava, delirando, pelos longos corredores,
Descia as escadarias,
Corria as salas.

Sob os seus pés, as sombras deslizavam.
Pelos recantos, os fantasmas encolhiam-se.
E, devagar, bem devagar, no escuro,
Portões abriam-se, e fechavam-se, e giravam sem rumor.

O Poeta só parava
Diante do tal vitral,

Ao fim do tal corredor...

E sonhava.

Sonhava que, para lá
Daqueles doirados velhos,
Daqueles roxos mordidos,
Que morriam
Sobre o fundo espesso e negro,
Havia...

Mas que haveria?

Qualquer coisa bem ao perto
Que o chamava de tão longe...!

E, mudo, ali ficava até ser dia,

Enquanto os ventos, lá fora,
Fingiram mortos a rir...
Enquanto as sombras passavam...
Enquanto os portões rodavam,
Sem ninguém os ir abrir!

Mas, um dia,
— Eis, ao menos, o que dizem —
O Poeta endoideceu.

E, fosse Deus que o chamasse
Ou o Diabo que lhe deu,
(Não sei...)

Sei que uma noite, a horas desconformes,
O Doido alevantou-se nu e lívido,
Com os cabelos soltos e revoltos,
A boca imóvel como as das estátuas,
Os olhos fixos, sonâmbulos, enormes...

Pegou do archote,
Desceu, escada a escada, a muda escadaria,
Seguiu pelo corredor.

Em derredor,
As sombras doidas esvoaçavam contra os muros.
Lá muito longe, o vento era um gemido que morria...

Ao fim do tal corredor,
Havia
O tal vitral.

E, de golpe,
Como dum voo em linha recta,

O Poeta-Doido ergueu-se contra ele,
Direito como uma seta...

A cabeça ficou dentro,
O corpo ficou de fora...

E os verdes, os lilases, os vermelhos da vidraça
Laivaram-se de sangue que manava,
E que fazia,
Nas lájeas do corredor,
Um rio que não secava...

Mas, no instante em que morria,
Abrindo os olhos,
— Olhos de tentação divina e demoníaca —
O Poeta pôde ver.

... E viu:

Viu que, por trás do vitral baço, havia
Um nicho feito no muro.
Dentro, iluminando o escuro,
De pé sobre tesoiros e tesoiros,
Estava
Certo cadáver duma Santa
Que fora embalsamada há muitos séculos...

E a Santa, que o esperava,
Despertou,
E, sorrindo-se e curvando-se, beijou
A cabeça degolada.

QUINTA-FEIRA SANTA

O Cristo, ao alto, alonga os magros braços nus
Por sobre a escuridão do rancho desolado
Que segue, ao som da marcha, o seu Jesus,
Por nós crucificado.

Pendente da cruz negra, envolto em luar frio,
Tremendo, ao baloiçar do seu pesado andor,
No corpo nu perpassa um arrepio
De carne e de terror...

E, vivo ainda, o Cristo espasma e agoniza,
E avança, ao avançar da lenta procissão...
A lua é uma auréola indecisa
Molhando a multidão.

À frente, já lá vão, sangrentos, mais *Senhores*,
Sangrentos, e poisando subtilmente os pés feridos
Nos ricos panos roxos dos andores,
Entre círios erguidos.

Senhor da Cana Verde erguendo o olhar absorto,
(Verônica sem par! Deus feito pele e osso!)
Seu cetro da Paixão nas mãos de morto,
Sua púrpura ao pescoço.

Senhor da Pedra Fria ao posto acorrentado,
Com pálpebras sem luz pesadas como noites,
O corpo retalhado e tatuado
Dos beijos dos açoites.

Senhor dos Passos indo a Via da Amargura,
De túnica aos rasgões mas toda em seda roxa,
E oculta sob a Cruz, a face escura
Pesando lassa e frouxa...

E as tochas, e os brandões, e as opas mortuárias
Desfilam devagar, fantasmas desfilando...
As criancinhas levam luminárias,
A marcha vai penando.

Crianças a sorrir no enterro de Jesus!...
(Nas luminárias, sobre fundos amarelos,
Trazem toda a Paixão: a esponja, a cruz,
Os cravos, os martelos...)

E eu sinto, agora, um mundo contra o peito,
E olhando o Cristo, ao som da marcha de aflição,
Vou, cheio de soluços, contrafeito
Entre esta multidão.

Toda a emoção doentia, obscura e torturada
Que fez de mim Poeta irrompe e vibra... Coro,
Gozando essa volúpia inesperada
De reparar que choro.

Que bom, poder chorar só por amar!
E olhando o roxo azul dos *seus* joelhos nus,
Medito em me ir também crucificar
Nos braços duma Cruz!

A ti me atraí, Jesus, mais forte que um abismo
A chama desse amor que a fogo lento coze
As virgens desvairadas de histerismo
E os santos de nevrose.

Mas o que eu amo em ti, divino Cristo exangue,
É o que em ti é Dor, e assim a nós te irmana:

Teu sonho imenso, o teu suor de sangue,
A tua carne humana...

E o Cristo avança, à lua, esplêndido e chagado.
Jesus, Deus da Paixão, sim, amo-te, Jesus!
Oh, ser, por teu amor, crucificado
Na tua mesma Cruz!...

Por isso choro em mim a mágoa verdadeira
De ter nascido tarde, e só te vir achar,
Feito em marfim, metal, pedra, madeira,
No cimo dum altar!

E enquanto a marcha expira, além, num estertor,
E o magro Cristo nu vai a desaparecer,
Deliro, e sofro, e gozo a minha Dor
— Meu último Prazer!

CÂNTICO NEGRO

“Vem por aqui” — dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe.

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

Se ao que busco saber nenhum de vós responde,
Por que me repetis: “vem por aqui”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
 Que me dareis impulsos, ferramentas, e coragem
 Para eu derrubar os meus obstáculos?...
 Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
 E vós amais o que é fácil!
 Eu amo o Longe e a Miragem,
 Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! tendes estradas,
 Tendes jardins, tendes canteiros,
 Tendes pátrias, tendes tectos,
 E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
 Eu tenho a minha Loucura!
 Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
 E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
 Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
 Mas eu, que nunca principio nem acabo,
 Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
 Ninguém me peça definições!
 Ninguém me diga: “vem por aqui”!
 A minha vida é um vendaval que se soltou.
 É uma onda que se alevantou.
 É um átomo a mais que se animou...
 Não sei por onde vou,
 Não sei para onde vou
 — Sei que não vou por aí!

RONDA DOS BRAÇOS QUEBRADOS

I

MINH'ALMA vai à frente, eu de rojo atrás dela:
 Porque eu sou feio e triste,
 Mas a minh'alma é bela...

Sim, a minh'alma sabe essas palavras ébrias
 Que nos atiram para o Infinito.
 Quando a minh'alma fala, a sua voz é um grito,
 Grito de oiro que vara a solidão do espaço,
 E Deus acolhe no seu regaço.
 Que pena que a minh'alma
 Só pela fala do meu corpo fale!
 Que a fala do meu corpo é intolerável,
 Mas a minh'alma é bela,
 E eu ou hei-de pedir-lhe que se cale,

Ou hei-de dar-lhe a voz da minha língua miserável!

II

_ <<Onde há uma doutrina
<<Que possa pôr de acordo
<<Toda a minha grandeza
<<Com a minha desgraça?

<<Que Deus humano me dirá essa parábola divina?

<<Quem me fará esse milagre?

<<Quem me abrirá essa porta?

<<Seja quem for,
<<(Deus ou Satã, pouco importa)
<<Quero chamar-lhe meu senhor,
<<Acolher-me a seus pés como um escravo!>>

Mas em vão
Eu atiro ao silêncio o meu pregão,
Eu o atiro à multidão que passa:

_ <<Onde há uma doutrina
<<Que possa pôr de acordo
<<Toda a minha grandeza
<<Com a minha desgraça?>>

III

Terra do chão, tapa-me a boca!
_ Terra do chão que piso aos pés...

Areias do deserto,
Areias que subis no ar, turbilhonando,
Cegai-me!

Prostrai-me,
Ventos que ides passando assobiando...

Ondas do mar que desabais,
(Ah, o mar...!)
Levai-me!

Estou fartinho de lutar,
Não posso mais.

(Mas não queria enlanguescer na minha enxerga...).

HISTÓRIA PARA CRIANÇAS GRANDES

Estava um Homem sentado,
Nu, inocente e enlevado,
Com o seu sorriso mais lindo,
E leões aos pés dormindo.

Havia em roda arvoredos,
Roseirais sobre rochedos,
Mansinhos tigres reais
— E outras maravilhas mais.

O Homem nu que sorria
Sentia-se de harmonia
Com essa doçura toda
De tudo que estava em roda.

E, fitos nos horizontes,
Os seus olhos eram fontes
De água bem pura — água virgem
Nunca distante da origem...

Mas, em tudo que lá estava,
Certo Senhor governava,
Um Senhor de barbas claras
Ondulando como as searas.

Este Senhor disse um dia
Ao Homem nu que sorria:
— “Há um fruto singular
Que nunca deves provar...”

O Homem de riso brando
OuvIU, e ficou pensando,
Sim, que nunca provaria
Do estranho fruto que havia.

Dias depois, a seu lado,
O Homem viu, assombrado,
Erguer-se uma Mulher nua,
Branca e cheia como a lua.

Amaram-se os dois, gozando
Os dias que iam passando
Entre os aromas e os hinos,
— Cândidos como meninos...

Mas a Mulher, duma vez,
Não sei que contratos fez
Com um Bicho que ia de rastros,

De olhos a arder como os astros...

Sei que, na palma da mão,
Trouxe ao seu amigo Adão
Um belo fruto, bem belo!,
Vermelho, branco, amarelo...

Sorrindo, disse-lhe: “Come!”
E o Homem, que tinha fome,
Viu um Bicho vir ao lado,
Sobre si mesmo deitado...

(Tudo que vivia fora
Criação de Deus... E agora,
Tendo isto bem na memória,
Sigamos a Velha História:)

O Homem lembrou-se então
Do que dissera o Papão:
— “Há um fruto singular
Que nunca debes provar...”

Mas o tal Bicho de rastros
Que tinha nos olhos astros
Já ensinara à Mulher
O modo de o convencer.

E os dois comeram do fruto,
Com o mesmo olhar impoluto
Com que ali tinha vivido
Do seu amor sem sentido.

Mas, logo que o acabaram,
Branco e frios, notaram
Que logo tudo mudara
Num segundo que passara...

E o Homem sentiu-se mal
Pelo facto natural
De estar apenas vestido
Tal como tinha nascido!

E a vergonha, o espanto, o medo,
Deixaram-no mudo e quedo,
Enquanto a Mulher pensava
No Bicho mau que os olhava...

Então, de espada e fogo,
Certo Arcanjo surgiu logo,
E essa espada flamejante
Os mandou seguir adiante.

E o homem viu-se acusado
Do que assim se tinha dado,
Quando isso tudo só era
— Porque assim acontecera.

A seu lado, a Companheira
Chorava de tal maneira
Que pedras, feras e céus
Lhe respondiam: Adeus...!

E os dois míseros rolaram
Nas trevas que os arrastaram
Para mundos inclementes
Onde há o ranger dos dentes...

Outra História então começa
Que não tenho na cabeça;
Mas em tudo o que eu disser
Se pode reconhecer

Que a tragédia continua
Entre o Bicho, a Mulher nua,
O Homem nu, o Papão,
E o Tal de espada na mão...