

Actualidade de José Régio. José Régio e a literatura tradicional*

MARIA DA NATIVIDADE PIRES**

Perante este tema, pelo menos três hipóteses de abordagem nos surgiram em relação à obra de Régio: a sua colaboração na *Presença* e a forma como o seu interesse pela Literatura Tradicional se manifestou nesta publicação, entre 1927 e 1940; a escolha de um texto em particular, seria o caso de *O príncipe com orelhas de burro* (1942), que parece ser aquele que, de forma mais óbvia, estabelece as relações referidas; a abordagem dos vários géneros literários a que se dedicou e como, da primeira à última publicação, se manifesta a presença de uma cultura ancestral, cujas origens e vivências se perdem no tempo e que José Régio absorve, reacende, reconverte filosoficamente.

A última hipótese, sendo a que permite ter uma visão mais englobante, foi a escolhida. Entre 1926 (data da publicação do primeiro livro de versos de Régio) e 1970 (data da última publicação, já póstuma), diversas foram as concepções ideológicas que enquadraram a valorização ou desvalorização da cultura popular e, em particular, da literatura tradicional. Nos anos 40, quando o movimento neo-realista desponta, o nacionalismo, explorado pelo Estado Novo, é reforçado de formas variadas, incluindo a valorização da Literatura Tradicional, a qual faz parte da cultura popular, muito associada às virtudes da ruralidade, sendo, assim, uma das dimensões da política cultural oficial do Estado Novo.

Juntamente com esta valorização da cultura rural, alimentou-se o resurgir de aspectos pitorescos da vida citadina, entre eles, e com grande destaque, as Marchas Populares, realizadas em Lisboa, pela primeira vez, em 1932. A partir deste ano, as Festas de Lisboa e outras festividades (no Porto, por exemplo) incluíam, entre outras actividades, arraiais, touradas, ban-

* Este artigo baseia-se num capítulo da obra da autora, *Pontes e Fronteiras. Da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 2005.

** Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco.

das, marchas e ranchos populares, e outra vertente, mais ligada ao espírito imperialista, pelas comemorações nacionalistas de carácter histórico.

O incentivo às Marchas Populares, por exemplo, enquadra-se neste campo de intervenção. O Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal¹, lançado em 1938 pelo ministro António Ferro e com atribuição do prémio a Monsanto, revela uma intervenção junto das populações rurais, estabelecendo-se uma “associação directa do regime com o seu modelo eleito de cultura popular” (Melo, 1997: 227).

Alimenta-se, assim, uma ideia estática da cultura popular, associada ao folclore, desenvolvendo-se uma “apropriação calculada e utilitária de aspectos da cultura popular, ao nível das representações (...), mas também ao nível das práticas culturais” (idem: 227). Aliás, “apercebendo-se da capacidade integradora e escapista que estas práticas podiam envolver, o que remete para a sua relação directa com o tempo festivo, o Estado Novo tratou de as enquadrar no seu aparato cenográfico e na sua concepção ideológica” (idem: 199). O que nos interessa salientar destas festividades, que foram sendo alimentadas ao longo, sobretudo, dos anos 40 e 50 (nos anos 60, com o deflagrar da guerra colonial e o desgaste do discurso nacionalista e imperial, este clima festivo esmoreceu), é o facto de nelas se enquadrar o florescer de um certo tipo de Literatura – quadras, canções, provérbios, contos, romances – essencialmente associado ao espaço rural e aos seus rituais (como arraiais, romarias, grupos de folclore, trabalho no campo acompanhado de cantares, serões à lareira), contribuindo para a “idealização das sociedades rurais” e enquadrando-se no objectivo de alimentar a “utopia da unidade” através da revivescência das tradições populares (idem: 29 e 37).

Ora, ainda que, pelo menos inicialmente, sem um projecto muito sistematizado, é o que acontece com o movimento neo-realista. A propaganda que o Estado Novo faz das tradições do povo ao longo das décadas de 40, 50 e 60 desenvolve uma reacção dos neo-realistas, que, no final dos anos 50

¹ “O Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal foi uma das iniciativas de Ferro mais badaladas, e das poucas que afirmou uma presença própria no imaginário português. O seu regulamento foi anunciado em 8/2/1938. Nele se justificava a realização daquele evento através da articulação de duas competências adstritas ao SPN [Secretariado da Propaganda Nacional]: a) “combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional”; b) “organizar manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda” [SPN, *A aldeia mais portuguesa de Portugal* (regulamento), Lisboa, SPN, 1938, s.p.]. Duas finalidades diversas, uma de defesa ideológica do nacionalismo, outra de promoção activa de rituais sociais patrióticos, servem para legitimar uma terceira iniciativa. Com efeito, a necessidade de “desenvolver nos portugueses o culto pela tradição” é a síntese consequente daquelas duas premissas. Por sua vez, a “tradição” é identificada com o “regionalismo nacional”, completando um círculo fechado, no qual o nacionalismo é a referência omnipresente” (Melo, idem: 234-235).

e sobretudo na década de 60, são profícuos também na organização de publicações no âmbito da Literatura Tradicional.

Neo-realistas, como Alves Redol, Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira, Branquinho da Fonseca dedicam-se a recolher ou compilar contos tradicionais, também com a preocupação ideológica de aproximação à cultura popular.

Vejam, então, até que ponto essas referências se entrelaçam com outras na obra de José Régio e dão origem a uma actualidade inesperada.

Nos textos de Régio², as intertextualidades com os textos tradicionais estabelecem-se, tanto na poesia, como nos textos dramáticos e na ficção, desde os primórdios da sua produção literária.

Régio, em 1969, no Posfácio à reedição de *Poemas de Deus e do Diabo*, o seu primeiro livro de versos, cuja primeira edição é de 1926³, escreve:

(...) bem me apraz declarar que mal ouvi ou li versos com algum entendimento, me senti seduzido pelos velhos rimances, toadas, estribilhos, cantigas ou quaisquer outras formas da poesia popular (10.^a ed., 1984: 135).

Na verdade, desde cedo José Régio adere, de forma mais ou menos elaborada, à criação inspirada na literatura de tradição oral, como ilustra o caso do seu apoio ao “Rancho das Rendilheiras do Monte”, de Vila do Conde, para o qual escreveu, em 1924, uma dúzia de quadras (“O Monte Cantando”, disperso n.º 81), para serem cantadas durante as festas de S. João daquele ano (Martines, 1999).

Assim se estabelece um campo de referências não só literárias mas vivenciais, ou até existenciais, que iremos encontrar ao longo de toda a sua obra, independentemente de géneros escolhidos e de épocas. Por exemplo, em obras de poesia mais tardias, como *Filho do Homem*, de 1961, e *Música Ligeira*, obra póstuma, de 1970, encontramos títulos que bebem nesta mesma fonte: veja-se “Cancioneiro de João Bensaúde”⁴, no 1.º volume

² José Régio nasceu em Vila do Conde, em 1901, e aí morreu, em 1969, tendo vivido durante muitos anos em Portalegre, onde foi professor de Liceu.

³ A data da 1.^a edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, registada no próprio volume e sempre referida nas bibliografias e nos textos críticos, é 1925, mas em carta de 4 de Fevereiro de 1926, dirigida ao pai, José Régio refere que lhe é impossível ir a casa na data indicada pelo pai “por causa do meu livro. A zincogravura do desenho demora mais do que se esperava, mesmo a composição das últimas páginas atrasou um pouco, e além disso não posso ir sem ter definitivamente resolvido o problema da sua exposição e venda”. Esta carta faz parte da *Correspondência Familiar. Cartas a seus pais*, in Ventura, A. (1997: 112). Em nota de rodapé, o organizador clarifica que o livro em preparação era *Poemas de Deus e do Diabo*, com capa de Júlio, irmão do autor.

⁴ João Bensaúde aparecera já na *Presença*, como um pseudónimo, ou quase heterónimo, de José Régio. Veja-se, a propósito do “Cancioneiro de João Bensaúde”, o ensaio de Maria Aliete Galhoz, “Em torno de *Filho do Homem*” (1996: 72-73).

referido, título de vários poemas que surgem alternadamente, como que ciclicamente, ao longo do livro; assim como dois poemas intitulados “Cantar de Amigo”, que integram *Música Ligeira*, tendo o primeiro deles um ritmo e uma imagética tipicamente de quadra popular (1970: 31-32):

O meu rapaz é bonito
Mais que todos os rapazes!
Tem um sorriso esquisito
E uns olhos azuis-lilases.

De esses olhos dessa cara
Me desponta a mim o dia.
Sem eles, bem eu cegara,
Que a luz deles me alumia.

Moça não há que o fitasse
Que mo não tenha invejado.
Matava quem mo roubasse!
Não queira Deus tal pecado.

(...)

Buscai-o, moças do bando,
Dizei-lhe que eu aqui vim.
Que por ele estou penando,
Tenha, pois, pena de mim.
(...)

Há um subtil entrelaçar de algumas fórmulas e uma vaga temática das cantigas de amigo, numa forma estrófica tipicamente popular. O segundo poema com este título mantém-se mais próximo da cantiga de amigo:

À beira do rio fui dançar... Dançando
Me estava entretenendo,
Muito a sós comigo,
Quando na outra margem, como se escondendo
Para que eu não visse que me estava olhando,
Por entre os salgueiros vi o meu amigo.

Vi o meu amigo, cujos olhos tristes
Certo se alegravam
De me ver dançar.
Fui largando as roupas que me embaraçavam,
Fui soltando as tranças... Olhos que me vistes,
Doces olhos tristes, não no ireis contar! (1970: 65).

(...)

A propósito da diversidade de géneros, temáticas ou fórmulas tradicionais em que se inspirará ao longo da sua obra, para já apresentamos apenas mais um exemplo, retirado de *A Chaga do Lado* (1954), de recurso a fórmulas de canções infantis, aqui usadas não num contexto lúdico, mas como reflexo de um desencanto existencial:

“Onomatopeia”

Menino franzino,
Quase pequenino,
Pequenino, triste,
Neste mundo só...,

Menino, desiste
De que tenham dó!

Desiste, menino,
Que o mundo é cretino...
Deixa o teu violino,
Toca o sol-e-dó.

Cada teu suspiro
Cai ao chão no pó...
Canta o tiro-liro,
Tiro-liro-ló.

(...)

Menino, desiste!
Toca o sol-e-dó.
Canta o tiro-liro, repi-piro-piro,
Canta o repi-piro, tiro-liro-ló. (1983a: 91-92).

Logo o seu primeiro romance, de 1934, *Jogo da Cabra Cega*, cujo título remete para uma brincadeira de crianças com jogos tradicionais, se embebe neste campo semântico tradicional. O título cria um horizonte de expectativa de divertimento, como é intrínseco a qualquer jogo, mas o autor vai explorar, sobretudo, a dimensão metafórica da “cegueira”. O “jogo” das personagens do romance desenvolve-se quase exclusivamente ao nível da complexidade das relações psicológicas, ao contrário do jogo tradicional, que se baseia na procura física, no toque sensorial do “outro” e na sua identificação. Consideramos que esse jogo de equívocos e suas consequências é precisamente o que caracteriza, ao nível psicológico, o funcionamento das personagens do romance.

O nível mais ténue da intertextualidade com a literatura tradicional manifesta-se em alusões, como a que se verifica no conto “Rosa Brava”, incluído em *Histórias de Mulheres* (1946), no qual a personagem Rosa é qualificada pela Tia Glória como “um Roberto do Diabo de saias”, aludindo ao conto tradicional “Roberto do Diabo”.

Já no seu primeiro livro de versos, de 1926, *Poemas de Deus e do Diabo*, como dissemos, muitos dos espaços referidos remetem para o universo dos contos tradicionais: é o castelo abandonado (“O Poeta doido, o vitral e a santa morta”); é o palácio inabitado (“Litania Heróica”), neste caso criando uma ambiência quase fantasmática, até pelo ritmo obtido por esta espécie de refrão: “Entrem, entrem os ventos, os chuvaeiros, as estrelas,/ No palácio inabitado/ Sem telhado, sem vidraças nas janelas...”.

Biografia (1929), composto apenas por sonetos, inicia-se, curiosamente, por um soneto cujo título é “Conto”, remetendo para as histórias tradicionais, para o mundo da infância e o desejo de enfrentar o desconhecido, recuperando vagamente, a um nível quase metafísico, a história do “Capuchinho Vermelho”, a sua divisão entre o “princípio do prazer” e o “princípio da realidade” (vd. Bettelheim) e apresentando um final mais ambíguo do que o referido conto:

“Conto”

Vai o menino só na estrada grande,
Grande e medonha entre pinhais sombrios,
Entre uivos ruivos, roucos e bravios
Arranhando o silêncio que se expande...

A mãe dissera-lhe: – “O menino, ande
Longe das selvas, dos fundões, dos rios...”
E avós, irmãos, amigos, primos, tios:
– “Menino, vá por onde a gente o mande!”

Mas o menino foi desobediente:
E andou por vias ínvias ou sem gente,
Pela mão de enigmáticos destinos.

Saltar-lhe-ão lobos vis e cães de el-rei...
– Foi pondo o ouvido em terra, que escutei
Lobos a uivar e soluçar meninos.

Em *As Encruzilhadas de Deus*, de 1936, o 2.º poema intitula-se “Versos da Bela Adormecida”, instaurando um diálogo mais imediato com o universo dos contos tradicionais (neste caso, de um conto em particular), mas quase só ao nível do paratexto, já que, para além da semelhança do

título, o texto se afasta imprevisivelmente, ao nível temático, do intertexto para o qual remete: não se trata de uma paixão terrestre mas de uma procura sem sucesso da alma do poeta, do outro eu, inalcançável, busca que sempre o atormentará, pela impossibilidade de ser uno. Neste mesmo livro, versos de “A Nau Catrineta”, texto inevitável na memória colectiva portuguesa, surgem incorporados em dois poemas (“Elegia Bufa”⁵ e “João Sem Terra”⁶), como reminiscência de um tempo mítico de infância, do qual fazia parte essa ladainha embaladora e pacificadora, por oposição ao desencanto e solidão do presente.

O tempo protegido da infância é representado por cantigas de embalar (em “Fantasia sobre um velho tema”, por exemplo⁷) e essas reminiscências estão presentes, ainda, num poema como “O Papão” e, repetidamente, no *explicit*, ou seja, nas fórmulas finais de alguns contos tradicionais (“E quem isto ouvir e for contar/ Em pedra-mármore se há-de tornar”), que surge como uma espécie de refrão no poema “Caos”:

(“E quem isto ouvir e for contar”,
Dizia
A velha que me contava
Histórias que lembro sempre,
“E quem isto ouvir e for contar
Em pedra-mármore se há-de tornar...”).

⁵ Este poema fora já publicado no n.º 24 da *Presença*, em 1930. Apresentamos um excerto: “(...) Protesto...!, e com todo eu./ De que me vale?! Só como/ O que me dão a comer/ Os carcereiros./ Só bebo/ O que me dão a beber./ Só tenho o que não é meu...!// ... De que me vale?! (“Acima, acima, gageiro./ Acima, ao tope real!”)// Ai que tope real quebrado./ E conservado, embrulhado./ No quarto dos quatro muros!.../ Eis o meu quarto:/ Fechado./ Cortininhas nas janelas./ O tope real a um canto./ Mumificado:/ ... Como um violino sem cordas./ [...] E eu..., a passear de alpercatas/ E a declamar às paredes/ Qual-quer velha lengalenga/ Com luas e paus...! (“Vá queres que te conte o conto/ Das calças azuis...?”) (...)”. (1981: 30-31).

⁶ “Tinha um berço pequenino,/ E uma criada velha com seu terço.../ Cresci de mais, como o destino!/ Cresci de mais para o meu berço. // Tinha um tecto hospitaleiro/ Que me escondia do papão.../ – “Acima, acima, gageiro!”/ E vim cair no porão. (...)”. (1981: 57)

⁷ “Mora-me um Poeta/ Que tento esconder,/ A ver/ Se poderei ser/ Como toda a gente.../ Abri os meus alçapões,/ E no último desvão/O fechei a pão e água,/ Com grillhões,/ É uma corrente.../ (...A ver/ Se poderei ser/ Como toda a gente)./ Depois saí para a rua,/ Todo apurcado, Escovado,/ Dado a ferro,/ Satisfeito:/ Porque em verdade, julgava/ Que a multidão que girava/ Pensava/ De mim/ Assim:// – “Ali vai um homem/ Tão decentemente/ Que, naturalmente,/ Nada deve ter/ Que nos esconder...”// (...) E baixinho,/ Reco-lhido sobre mim/ Como um bichinho-de-conta,/ Eu cantava-lhe também, [ao poeta emparedado no alçapão]/ Recolhido sobre mim,/ cantigas de adormentar:/ Cousas de pai, ou de mãe,/ Que cantam para embalar...// Assim:// – “Durma um soninho comprido/ No seu bercinho deitado,/ Que o papão foi enxotado,/ E eu não deixo o meu querido...// Durma um soninho alongado,/ No seu bercinho estendido,/ Que eu não tiro do sentido/ Velar o meu adorador...” (...)”. (1981: 39-43).

Simultaneamente, a opção estilística pelo refrão remete para uma forma também tipicamente popular.

Bastante elaborado estilisticamente é “Fado Português”, que integra o livro de poesia *Fado* – um texto onde se entrelaçam duas “vozes” (a do poeta e a de uma “personagem”), diferenciadas graficamente pela alternância de estrofes em itálico e entre parêntesis, correspondendo estas à voz do marinheiro, cujo canto transmite uma mescla de saudade, coragem, angústia, incluindo, frequentemente, também versos do romance tradicional “A Nau Catrineta”, como acontece nos poemas “Elegia Bufa” e “João Sem Terra”, já referidos:

O fado nasceu um dia
Em que o vento mal bulia
E o céu o mar prolongava,
Na amurada dum veleiro,
No peito dum marinheiro
Que estando triste, cantava.

(...)

Casada à trémula corda,
Sobe a voz trémula..., acorda
Tristezas do peito inteiro,
E as sereias que enlevadas
Se agarram às amuradas
Do frágil barco veleiro.

(– *Ai que lindeza tamanha,
Meu chão, meu monte, meu vale,
De folhas, flores, frutos de ouro!
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal,
Olhar ceguinho de choro...*)

(...)

(– *Quem canta com voz tão benta
Que ou são os anjos nos céus
Ou é demónio a atentar?
Se è demónio, não me atenta,
Que a minh'alma é só de Deus,
O corpo, dou-o eu ao mar...*).

(...)

“Romance de Vila do Conde” (in *Fado*, 1941) é construído à semelhança das lengalengas, pelo ritmo e encadeamento, e dos romances tradicionais, pela rima e pela métrica (verso de 7 sílabas, rima *i/a*, se bem que com alternância um pouco irregular, predominando a monorrima em *a*, o que corresponde a uma das rimas mais frequentes no romanceiro tradicional).

Este fundo de tradição popular, que se manifesta de forma por vezes subtil, percebe-o, argutamente, Maria Aliete Galhoz, quando afirma que:

Algumas composições seguem de perto o modelo dos fados de uma literatura avulsa vendida pelas feiras, outras são de travejamento mais complexo mas apoiado sempre em semelhanças: ora no jogo entrecruzado de vozes, como nas quadras das desgarradas, ora no fado de trovas coimbrãs, de musicalidade aguda e impecável entretecendo um paralelismo de dois ou três temas com sentidos internos próprios e constituindo sequências poéticas particulares, embora interligadas. Até à peça de fôlego pleno e de modelação bem simples – apoiada na reminiscência da construção das lengalengas infantis – que é a “toada de Portalegre”. (1996: 51).

Todas estas intertextualidades mais não fazem do que acentuar a clivagem entre um tempo uno e um tempo fragmentado pela vivência dupla do sujeito poético.

O protagonista de *Uma Gota de Sangue* (1.º volume de *A Velha Casa*), romance de 1945, Lélito, completamente incapaz de se integrar socialmente no ambiente do colégio, refugia-se nas recordações aconchegantes da casa familiar da sua infância, configuradas nas narrativas maravilhosas da velha criada (1945: 38-39):

Nini vinha também, sentava-se no chão ao lado dela, pedia-lhe contos. E Piedade lá contava de bruxas e fadas, reis ou ladrões, lobisomens e almas do outro mundo, (às vezes, antes cantarolava antigos rimances de princesas e pajens) (...) Como Nini, Lélito ouvia os contos e jaculatórias de Piedade; ou, então, o ramalhar das árvores no quintal e os uivos do vento nos becos longínquos. Dava-lhe isso uma inefável impressão de mistério, aconchego e devaneio, em que *entrava a fundo* como num mundo particularmente seu.

Em *Há mais mundos*, de 1962, vários contos se desenvolvem partindo de enredos de contos tradicionais. “Os três vingadores ou a nova história de Roberto do Diabo” é um caso paradigmático: “Era uma noite de inverno...”, assim começa o conto do velho rei Frederico, cujo trono foi usurpado e que ele incumbe os três filhos de recuperar. Seguir-se-ão as aventuras dos três jovens, só que elas serão pretexto para o narrador ajuizar os comportamentos individuais e colectivos do ser humano. Comenta, relativamente ao rei Frederico:

(...) sentado na sua cadeira de talha doirada, o seu velho manto aos ombros, a sua ridícula coroa de rei destronado (que mandara fazer de lata, imitada da autêntica)... (...) Aliado à desgraça, a uma certa dignidade interior intacta e à fúria dos elementos, o grotesco torna-se profundamente impressionante. (3.^a ed., 1973: 10).

Também o povo é avaliado. Trata-se de um aspecto inovador relativamente ao conto tradicional, porque, neste, se aparecem muitas personagens do povo, este, como identidade, não é habitualmente referido, a não ser como vago enquadramento para o amor ou rejeição a um rei. No conto de Régio, o povo é duramente ajuizado, como tendo inclinação para chefes loucos e como sendo leviano: “A multidão é volúvel. Os homens gostam de experimentar, de variar, de trair (...)” (idem: 34). Esta reflexão é repetida em vários momentos do texto.

A consciência do papel da lenda na construção das mentalidades é uma constante e, assim, há toda uma conceptualização das acções, ausente dos textos tradicionais. Neste conto, o Cavaleiro da Máscara (o filho mais velho do rei Frederico) lutará com a *Espada*, o do meio, o Monge Negro, com a *Palavra*, o mais novo, a mais misteriosa de todas as figuras, montando um cavalo alvo de neve, vencerá pelo perdão. E o conto termina com um pensamento do jovem, onde aflora a ambiguidade do ser humano e a sua impossibilidade de atingir a perfeição: “(...) no coração humano do moço príncipe, dois sentimentos pecaminosos se tinham revelado, que ele teve de escorçar como insectos importunos: “Pai, estás vingado! E que dizeis a isto, meus irmãos?” (1973: 55).

Noutros contos de *Há mais mundos*, integra Régio este tipo de referências. Em “O Fundo do Espelho”, de novo a presença de “A Nau Catrineta”, imaginando a voz da mãe dizendo o romance e, “Por virtude dessa voz, dessa letra, dessa toada, sereno quase imediatamente” (idem: 64). Sempre presente, essa acção pacificadora “do contar”. Lembra “a velha Ana”, da sua infância: “Sossegue, meu menino. Quer que lhe conte um conto?” (1973: 67).

Em “Conto de Natal”, temos o tema do monstro e a descoberta da outra face do monstro – o sofredor, belo, simbolizado por uma cruz sobre a sua sepultura: “(...) uma vez – viera isto contado de pais a filhos, e avós a netos”. Só que, aqui, o final não é feliz, não temos um monstro metamorfoseado em príncipe e usufruindo do amor, mas um mártir que só depois de morto deixa de ter aparência de monstro, tendo esgotado até ao fim o cálice do sofrimento.

Em “Os Três Reinos”, algo de profano e religioso se mistura. Depois do *incipit* típico (“Era uma vez um rei”), dá-se uma sequência de aconteci-

mentos um pouco inesperada. Um dia, o príncipe herdeiro, que “se recreava folheando os cartapácios de pergaminho” (idem: 178), diz: “O meu reino não é deste mundo”. “Lera isto num livro que fora de sua mãe.(...) E, no dia seguinte, o jovem príncipe herdeiro apareceu morto” (idem: 180). O seu irmão gémeo, que começa então “a ser preparado para o difícil ofício de reinar”, gosta de correr aventuras, “divertir as damas com histórias, anedotas, intrigas” e, um dia, responde “O meu reino é deste mundo”. “Não lera isto em parte alguma. (...) E, no dia seguinte, o jovem príncipe herdeiro tinha desaparecido do palácio” (1973: 183). Então, o rei, um dia, apresentou o seu filho natural e disse:

“Tive dois filhos legítimos, que um após outro sonhei me sucedessem. O reino dum não era deste mundo. O do outro era-o demais. Tu, qual é o teu reino?” Um silêncio pânico se fez, pois todos achavam estranhíssima esta cena. Talvez o moço hesitasse um momento; não mais que um momento; logo respondeu: “Que reino pode ser o meu senão o vosso?” Então o rei chamou-o a si, apertou a sua cabeça contra o peito (idem: 186-187).

A verdade é que o rei, afinal, ainda viveu muitos anos, mas o que interessa salientar é o tom bíblico desta cena e simultaneamente as suas raízes populares, através dos testes a que tipicamente as personagens dos contos tradicionais são sujeitas: três filhos, três situações, três perguntas feitas pelo pai, sendo apenas um dos filhos o que dá resposta satisfatória. Aqui, o pai não castiga, as consequências das opções dos filhos são bastante menos lineares, mas este conto evoca, em parte, o conto tradicional “O sabor dos sabores”. Mais tardiamente, na produção literária de Régio, continuamos a encontrar estas intertextualidades. Situação idêntica é recordada em *Confissão dum homem religioso*, o último livro que escreveu, de publicação já póstuma, quando se refere aos membros da família: “As especiais branduras do meu coração antes iam, todavia, para a Ana [irmã da segunda mulher do avô], que me contava histórias já sabidas de cor mas sempre tornadas a ouvir com prazer.” (1971: 40).

*

Personagens-tipo frequentes na literatura tradicional, como o rei, a rainha, o príncipe, a princesa, a aia, o aio, o bobo, são recorrentes nos vários textos de Régio.

Das personagens femininas, só a rainha da peça *Jacob e o Anjo* (1940) assume papel preponderante no desenrolar das acções. Elas são, no entanto, elementos muito importantes para a descoberta que os elementos masculinos têm de fazer de si próprios.

Não pretendemos com isto estabelecer uma linha de análise feminista, mas não podemos deixar de apontar o protagonismo essencialmente concedido aos elementos masculinos. No entanto, esta é uma estratégia que camufla a verdadeira dimensão da instância feminina. Digamos que, ao nível da diegese, encontramos um protagonismo essencialmente masculino, mas que, ao nível da dimensão psicológica e psicanalítica, se impõem as personagens femininas.

Na poesia, é a bela adormecida que desencadeia no poeta toda a ânsia de conquistar algo que está para além de si (n' *As Encruzilhadas de Deus*); no teatro, é a rainha, velha e louca é certo, mas é a rainha que, apesar disso ou talvez por isso mesmo, consegue ter a visão despida de preconceitos sobre o povo (em *A Salvação do Mundo*, de 1954, por exemplo); no romance, é a rainha que tem a coragem de se confrontar com o mistério e de assim conseguir um herdeiro para o reino. Mais tarde, esse príncipe só conquistará o seu equilíbrio, aceitando-se a si próprio na sua monstruosidade, através do amor e clarividência de uma mulher (é o que acontece em *O Príncipe com Orelhas de Burro*).

A rainha de *A Salvação do Mundo*, o bobo de *O Príncipe com Orelhas de Burro*, são exemplos de como "(...) quase sempre o burlesco é duma seriedade extrema" (Galhoz, 1996: 65). Curiosamente, o protagonismo das personagens masculinas, mesmo ao nível da diegese, é uma tónica nos textos que estabelecem intertextualidades mais fortes com a Literatura Tradicional, mas não é constante nas outras obras – veja-se, por exemplo, *Histórias de Mulheres* (de 1946).

Não nos parece que possamos atribuir a José Régio uma perspectiva crítica intrinsecamente feminista, até porque muitas afirmações dispersas sobre a mulher, ao longo da sua obra, de carácter negativo, deixam ao leitor dúvidas sobre o juízo de valor do autor em relação às afirmações do narrador, sendo, por vezes, ambíguo se essas afirmações são ou não feitas com ironia, e transparecendo uma misoginia que só desaparece totalmente quando a figura feminina em causa é a mulher-mãe.

Além disso, um homem que tanto teorizou sobre o papel da literatura, se conscientemente achasse que ela deveria reflectir a problemática feminista, teria certamente feito referência a essa questão nos seus textos ensaísticos ou programáticos. Não podemos negar, no entanto, que a situação social e familiar da mulher seja uma tónica na obra de Régio, só que nos parece que ela surge sobretudo enquadrada na preocupação dominante de Régio: a liberdade do indivíduo. Poder-se-á perguntar o que tem isto a ver com a literatura tradicional – é que, ao contrário do estereótipo divulgado (sobretudo ao longo dos séculos XX e XXI), a figura feminina, na literatura tradicional, é muitas vezes lutadora, inconformada, corajosa, desafiadora, até,

dos tabus sociais (veja-se “A donzela que vai a guerra”, por exemplo) e não é representada apenas como a jovem que espera, prisioneira numa torre ou adormecida pelas bruxas malvadas, que um cavaleiro a vá salvar.

O respeito pela liberdade do indivíduo leva José Régio a não se deixar condicionar por nenhuma das cargas ideológicas que os diversos contextos sociopolíticos têm atribuído aos textos tradicionais, demonstrando também no tratamento destas fontes a sua actualidade e diversidade, ao impregnar a sua obra dessas memórias, recriadas de forma inesperada e inovadora.

Referências Bibliográficas

- Galhoz, M. A. (1996). “Em torno de *Filho do Homem*”. In *Catorze Ensaios sobre José Régio. Seguido de uma bibliografia essencial*, (pp. 67-76). Lisboa: Edições Cosmos.
- Martines, E. (1999, Junho-Dezembro), 4-5. “Poemas Dispersos de José Régio”. *Boletim do Centro de Estudos Regianos. Trinta Anos. José Régio (1901-1969)*. Câmara Municipal de Vila do Conde.
- Melo, D. S. (1997). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Tese de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.