

## DO PRESENCISMO DE JOSÉ RÉGIO EM SEU *JOGO DA CABRA CEGA*

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.42392>

**RESUMO:** Antecipando em alguns meses as comemorações relativas aos 90 anos de publicação do romance *Jogo da cabra cega*, do autor português José Régio, publicado pela primeira vez em 1934, este artigo analisa como a materialidade discursiva desse romance revela as principais questões do movimento artístico-literário modernista português denominado “Presença”, a saber: a imaginação psicológica, a consciência introspectiva, o confessionalismo, a sinceridade e a simplicidade. Ademais, temas como o escrutínio da convivência humana, as relações entre arte e literatura e as heranças decadentistas presentes no texto são outros vieses abordados nessa análise. A leitura crítica empreendida nesse texto pretende ser sempre colada ao exercício literário do romance, com vistas a reiterar o trabalho estético primoroso do autor presencista, que estabeleceu, a seu modo, as linhas de um novo modernismo na Literatura Portuguesa, instalando-se entre a vanguarda e a tradição, como já afirmara o crítico Fernando Guimarães, e deixando para a posteridade um registro de investigação psicológica com o qual os leitores de todas as épocas poderão se identificar.

**Palavras-chave:** Estratégias narrativas; introspecção psicológica; José Régio; Modernismo; presencismo.

**ABSTRACT:** Anticipating by a few months the celebrations relating to the 90th anniversary of the publication of the novel “*Jogo da cabra cega*”, by Portuguese author José Régio, published for the first time in 1934, this article analyzes how the discursive materiality of this novel reveals the main issues of the artistic-literary movement Portuguese modernist called “*Presença*”, namely: psychological imagination, introspective consciousness, confessionalism, sincerity and simplicity. Furthermore, themes such as the scrutiny of human coexistence, the relationship between art and literature and the decadent legacies present in the text are other biases addressed in this analysis. The critical reading undertaken in this text is always intended to be linked to the literary exercise of the novel, with a view to reiterating the exquisite aesthetic work of the present author, who established, in his own way, the lines of a new modernism in Portuguese Literature, establishing itself among the avant-garde and tradition, as the critic Fernando Guimarães had already commented, and leaving for posterity a record of psychological investigation with which readers of all eras will be able to identify.

**Keywords:** José Régio; Modernism; narrative strategies; Psychological introspection; presence.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), formada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Brasil, com Mestrado e Doutorado na área de Letras Vernáculas, especialidade Literatura Portuguesa. Pesquisadora de autores do Neorealismo e da Literatura Contemporânea em Portugal, e de suas relações com a Literatura Brasileira, especialmente com o Modernismo dos anos 30. Foi Bolsista Nota 10 da FAPERJ durante o Mestrado e Bolsista do CNPq nos anos de Doutorado. Email: [mdsmatter@gmail.com](mailto:mdsmatter@gmail.com) . ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1135-1606>.

Em tudo aquilo havia como que um eco do que na minha vulgaríssima vida mais me desgosta. E quem perdoa reencontrar fora de si o que já em si detesta? (Régio, 1971, p. 13)

José Régio, João Gaspar Simões e Antônio José Branquinho da Fonseca fundaram a revista de Arte e Crítica “Presença”, que teve o seu primeiro número publicado em 10 de março de 1927. Tal revista tinha o intuito de reformular o pensamento português e expressar as suas novas concepções também na arte. Para o “Grupo” de “Presença”, os romances não deveriam tematizar o culto ao passado português ou se fundamentarem no nacionalismo. A literatura precisava ser mais original, mais genuína e mais sincera. José Régio, no artigo considerado uma espécie de manifesto do movimento presencista, “Literatura Viva” (*apud* Mendonça, 1966, p. 34), afirmava que “Presença” era contra a literatura livresca e a crítica ultrapassada, fundamentada no culto ao passado, e que construía e louvava romances criados com processos gastos e caducos.

Para o ideário presencista o artista deveria insuflar na obra de arte a sua individualidade, ou o seu individualismo, e a partir deste caminhar para a universalização da arte, identificando a obra com os outros homens. Esta universalidade é possível porque a atividade humana gera atos comuns a muitos indivíduos, e, portanto, uma ação individual pode vir a se tornar uma manifestação coletiva.

Como afirmou José Régio, “a Arte é uma denúncia implacável e subtil do indivíduo: da sua superioridade, da sua mediocridade, da sua inferioridade” (*apud* Mendonça, 1966, p. 37)<sup>2</sup>. A arte, portanto, precisa ser autêntica e descobrir uma linguagem que acompanhe essa autenticidade. O artista não pode se expressar por meio de frases feitas ou clichês vazios de significação. A linguagem, instrumento de mediação do homem com a realidade, deve ser sincera.

Com efeito, na contemporaneidade, o crítico literário Roland Barthes, na sua *Aula* inaugural, mostrou que a linguagem, e conseqüentemente a língua, são objetos em que se inscreve o poder. “Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição” (Barthes, 1997, p. 14). Se a linguagem está sob um poder que a determina e cria nela estereótipos, há que se buscar uma nova linguagem que reflita os valores e os sentimentos mais sinceros e mais originais do indivíduo.

Os homens de “Presença”, já nos anos 30 do século XX, através de uma palavra que se revelasse simples e original, instauraram na literatura portuguesa o “romance psicológico”, que procurava expressar as manifestações psíquicas mais profundas do homem, suas psicoses mais sinceras. Os romances para os presencistas, segundo Fernando Mendonça, deveriam ser “manifestações ou afirmações do individualismo superior diluído em múltiplas e paradoxais expressões de emoção e sentimento, e tudo temperado por uma inteligência superior – donde resultaria a emoção pelo raciocínio, o temperamento pela razão” (Mendonça, 1966, p. 40). A

---

<sup>2</sup> Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, in *Presença*, n. 9, *apud* Mendonça, 1966, p. 37.

“imaginação psicológica, a confissão ou transposição imaginativa da consciência introspectiva” (Saraiva & Lopes, 1996, p. 1012) seriam as características principais das obras dessa literatura desvinculada de caráter político ou religioso.

O romance mais significativo dentro das linhas propostas pela “Presença” escrito por José Régio é, sem dúvida, o *Jogo da cabra cega*. Publicado pela primeira vez em 1934, sete anos após a publicação do primeiro número da revista, ele se tornou, por seu didatismo, o romance mais ortodoxo, ou “de tese”, do movimento.

O *Jogo da cabra cega* é narrado em primeira pessoa por um protagonista que parece fazer da palavra um meio para a expressão dos seus mais profundos sentimentos, das suas psicoses e neuroses. É um relato confessional das suas experiências em busca de uma compreensão da sua identidade e da sua individualidade.

O romance abre-se com um capítulo em que o narrador conta-nos sobre o seu “gosto de vagar de noite” (Régio, 1971, p. 9), em horas melancólicas. Através de uma deambulação solitária pelos espaços abertos da cidade, o protagonista, Pedro Serra, procurava descobrir-se ou alcançar a “lúcida consciência” (Régio, 1971, p. 10), do seu “eu” mais profundo. O espaço da casa, ao contrário, revelava-se o lugar de ser como “qualquer outro” (Régio, 1971, p. 10), o lugar que privilegiava a manutenção das aparências.

“O gosto de vagar de noite, a horas mortas, era agora o mais querido dos meus prazeres melancólicos. Desde muito novo desenvolvo reais qualidades inventivas em tal gênero de prazeres: Mas qualidades que sobretudo se revelam no pormenor ou na maneira” (Régio, 1971, p. 9) – inicia Pedro Serra o seu relato confessional que revela, já aqui, uma nítida herança de Cesário Verde. Para alcançar a profundidade de si mesmo era necessário estar completamente só<sup>3</sup>. Nesses momentos, ele poderia *viver* “todo o (seu) passado e todo o (seu) futuro” (Régio, 1971, p. 10).

Pedro Serra veio do interior para Coimbra a fim de estudar, pois não queria ter a mesma profissão do pai, que consertava relógios. Em Coimbra, instalou-se, como pensionista, na casa de uma viúva, a Senhora Dona Felícia, que o tratava como se fosse sua mãe. Pedro traçou “amizades” com Luís Afonso, José Baía, Celestino e o Sombra, com os quais constitui “o Grupo”, um círculo que se reunia nos cafés para discutir os mais variados assuntos: “E comprazíamo-nos criando em pleno *Café do Preto* um circulozinho onde se discutia Arte, Elegância, Religião, Moral, Filosofia, Política..., - “*Tudo, que diabo! Tudo!*”, gritava o Zé Baía, aspirando o *T* para acentuar que era maiúsculo” (Régio, 1971, p. 36). Pedro relacionava-se com esse “Grupo” que era, muitas vezes, palco para o jogo de aparências e dissimulação da personalidade dos seus membros, que, mesmo julgando-se amigos, atacavam-se veladamente através de um “jogo verbal aparentemente frívolo ou duma conversação aparentemente geral” (Régio, 1971, p. 42). O “Grupo” representa, no romance, o encontro do indivíduo com os outros, a convivência humana, que é analisada e explorada criticamente por José Régio, conforme posteriormente veremos.

---

<sup>3</sup> Isso fica patente no trecho: “Porém essas noites não eram as minhas. Estas começavam sempre mais tarde, exigiam-me só, e requeriam disposições extraordinárias” (Régio, 1971, pp. 9, 10).

A quebra da normalidade da situação de Pedro Serra com “o Grupo” dá-se a partir da chegada de um novo membro: Jaime Franco. Numa de suas noites de “delírios de megalômano” (Régio, 1971, p. 13), na qual Pedro Serra “experimentava uma necessidade impaciente e desenganada de (se) descartar de (si) próprio; sobretudo para fugir a não sei que obscura sensação de frio, terror, flacidez, que desde o princípio da noite (o) perseguiu” (Régio, 1971, p. 12), ele tentava cortar os fios que o prendiam a realidade cotidiana, mas não era possível.

Às vezes, só num café a horas tardas, penetro-me destes delírios de magalómano. E caio então em deslumbramentos parvos, como um provinciano diante de uma montra. Assim corto os fios que me prendem à vida quotidiana e à casa da Senhora Dona Felícia. Mas hoje, não *agarrava* o sonho. (...) É-me impossível mergulhar nos meus sonhos sem me ter isolado. E agora, não me sentia só: Qualquer coisa havia que me seguia, me atraía, - e eu não podia precisar. Alguém me acompanhava, alguém ou uma sombra, um como espectro semelhante à *presença antecipada* dum amigo que se espera - e ainda não chegou (Régio, 1971, p. 13).

[...] A presença daquele homem não conseguia libertar-me de mim (e esta era hoje a minha mais imperiosa necessidade) porque - coisa estranha! - a sua presença também me parecia como que um prolongamento da minha, ou uma projeção do meu estado de espírito (Régio, 1971, p. 15).

Era a presença de Jaime Franco, que aos poucos se revela uma espécie de duplo de Pedro Serra, ou o seu *alter ego*, que não permitia que ele se isolasse. “Eu me divertia com ele; embora a minha tendência subjectivista me revolvesse a cada instante sobre mim próprio, a indagar que subtis malhas me tinham repentinamente aproximado daquele desconhecido” (Régio, 1971, p. 15). A aproximação com Jaime Franco dá-se porque Pedro Serra descobre fortes afinidades entre o *outro* de si mesmo e aquele desconhecido. Aqui, no início do romance, esta afinidade está apenas anunciada, mas, aos poucos, a presença de Jaime Franco modifica a atitude do protagonista, fazendo-lhe vir à tona os seus sentimentos mais profundos, até então escondidos. Em decorrência disso, modifica-se a relação de Pedro com o “Grupo”, pois já não é possível a Pedro mascarar seus sentimentos e viver o jogo das aparências e das hipocrisias veladas.

Como se começa a notar aqui, o presencismo em o *Jogo da cabra cega* revela-se pelo caráter de confissão da consciência introspectiva do protagonista. A ideia de que a arte deve denunciar implacavelmente todas as faces do indivíduo é levada a sério no romance. Segundo o crítico Eugênio Lisboa, Jaime Franco é, não só um *alter ego* de Pedro Serra, mas do próprio José Régio (Lisboa, 1978, p. 68), para o qual o artista deveria insuflar sua individualidade na obra de arte.

Por sua vez, a necessidade da confissão é tema constante no romance. Jaime Franco justifica-se com Pedro Serra: “Se hoje o sacrifiquei, afrontando a sua má disposição, é que tinha uma necessidade urgente de me explicar... me confessar” (Régio, 1971, p. 92), porém Pedro Serra o tempo todo diz que não o compreende. Isso acontece porque Jaime não

consegue falar por “palavras claras”, como tanto o pede, gritando exasperadamente, Pedro Serra: “Eu não tenho medo da verdade! Gosto de palavras claras...” (Régio, 1971, p. 92); ou ainda em: “Mas eu gosto de palavras claras! Já lhe disse que Você se engana! Gosto de palavras claras, quero que me compreendam...” (Régio, 1971, p. 101).

O que Pedro a essa altura não compreende é que é muito difícil alcançar a simplicidade e a clareza. Jaime ensina que “expressar limita o que se exprime” (Régio, 1971, p. 94), ou antes, que “todas as confissões directas são redutíveis a regras gerais” (Régio, 1971, p. 94). Ele talvez queira dizer que isso ocorre porque uma confissão é normalmente mediada pela palavra, pelo discurso, que, não raramente, é selecionador e particular, visto ser uma construção em linguagem. Afirma Jaime Franco: “Não quero persuadi-lo nem vencê-lo: quero agir em Você. É diferente... não acha? Perdoe-me ainda a audácia destas confissões. Mas bem vê que estou quase a fazer-lhe confissões directas... o que quer dizer que em grande parte me falseio” (Régio, 1971, p. 97). Parece que, para Jaime, a confissão direta é geralmente falsa, e isso vem a fazer com que o leitor comece a desconfiar do relato que ele faz a Pedro Serra sobre sua infância, quando tenta contar, de uma forma mais linear e sem muitos cortes, o início de sua vida, relato este que Pedro interrompe, talvez por já começar a não suportar a consciência de um paralelismo entre a sua vida e a de Jaime.

Dessa forma, a busca por uma sinceridade que não é nunca alcançada de maneira simples, um dos postulados do presencismo, é claramente exposta nesse romance. O personagem principal não consegue falar de si de maneira simples e direta. Por isso ele vai escrever um manuscrito sobre o outro, Jaime Franco, e a partir daí reconhecer-se no que está escrito. Jaime Franco também não consegue confessar-se diretamente. Segundo Eugênio Lisboa, o ser não pode manifestar-se por palavras claras, porque

não se trata apenas de não sermos o que parecemos. *Trata-se de nem sequer sermos os que somos.* (...) somos seres essencialmente moventes e portanto, quando dizemos que somos, já não somos exactamente o que dissemos. (...) Estamos condenados à *mentira*, mas é uma mentira complexa e provisória, uma mentira que é o único caminho para a única verdade viável (Lisboa, 1978, p. 68-69, grifo nosso).

Expor a verdade através de mentiras, contradições, eis a máxima expressa por Jaime Franco: “De resto, a mentira é verdade na imaginação de quem mente: Há coisas que nunca foram realidades *de facto*, mas nem por isso deixam de ser verdade; é como se houvessem acontecido. Você, por exemplo..., tem muitas dessas verdades” (Régio, 1971, p. 100). Podemos traçar um paralelo dessa ideia com a própria literatura que, na modernidade, coloca-se como um discurso *outro* que, apesar de banido como não verdadeiro, pode expor muitas “outras verdades extraordinárias”<sup>4</sup>, preenchendo as lacunas deixadas pelo discurso histórico,

---

<sup>4</sup> Comentário baseado no que diz o narrador do romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*: “Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias” (Rosa, 1986, p. 333).

até então crido como verdade absoluta, mas que se sabe hoje falho por ser também produzido através da palavra.

A verdade clara e direta parece ser uma aspiração ingênua. A simplicidade através das palavras também. Daí nasce a verdadeira *ironia*, conceito discutido e comentado pelo “Grupo” numa de suas reuniões. Jaime Franco havia alertado para dois tipos de ironia. O primeiro, e mais simples, “não passa dum processo cômodo, e até certo ponto cobarde, de se exteriorizar um juízo, expondo o juízo contrário com palavras evidentemente mentirosas” (Régio, 1971, p. 56). A verdadeira ironia “é uma tentativa de se exprimir atitudes opostas, faces adversas, juízos desencontrados, sentimentos complexos – com palavras que aparentemente, isto é: superficialmente só têm um sentido” (Régio, 1971, p. 56). Ao escrever o manuscrito, que supostamente deveria contar a história, ou uma das histórias de Jaime Franco, Pedro Serra afirma pelo seu amigo e *alter ego*:

Ah, que esforço o tentar exprimir pela palavra sentimentos, emoções, pensamentos de que a palavra não pode dar senão uma baça e deformada imagem! E sob o signo do desprezo e da piedade (...) se desenvolveu a minha concepção, intuição, ou como quer que se chame, de suprema *Ironia*. (Régio, 1971, p. 388)

A ironia é necessária porque a verdade dos sentimentos e das emoções dificilmente pode ser alcançada por completo. Pedro Serra, na tentativa de ser compreendido, recorre também a expressão da sinceridade sem fazer uso das palavras, porque sabe que estas são falhas, e deseja fazer com que Luís Afonso, ao vasculhar o seu olhar, descubra a sua sinceridade mais profunda: “Abri os olhos para os seus, temerariamente, lealmente, na ansiedade de que ele lesse nesses olhos a minha sinceridade profunda e tudo o que eu não saberia explicar com palavras” (Régio, 1971, p. 237).

Entretanto, que sinceridade era possível a Luís Afonso ler nos olhos de Pedro Serra? A sinceridade completa é dificilmente alcançada, senão através de sucessivos encontros com meias verdades. Assim, ao leitor é difícil saber, no livro, onde está a verdade e onde está a mentira. A verdade completa parece ser impossível, pois também não é possível ao homem ser todo em cada momento, como vimos pelo comentário do crítico Eugênio Lisboa supracitado, ou, como lemos no romance: “A verdadeira miséria do homem é não poder ser todos os homens; ou todo o homem em cada momento” (Régio, 1971, p. 304). Talvez possamos perceber aqui também, conforme exploraremos melhor adiante, a consciência de um sujeito não “uno”, visão que se nota em muitas obras da modernidade, influenciadas, por exemplo, pela teoria psicanalítica freudiana. Desta forma, os personagens não se libertam do jogo de aparências em que estão mergulhados, no qual a franqueza não é um elemento necessário: “Desde quando achas preferível a franqueza entre nós?” (Régio, 1971, p. 232). Em contrapartida, ao estar com Mlle. Dora, a prostituta que é a ponte entre ele e a sua outra metade, Jaime Franco, Pedro Serra sente a impressão de onipotência, de ser todo, e compreende que a impossibilidade de ser todo em cada coisa, isto é, de ser sincero, é que distancia os indivíduos:

Compreendi então que de estarmos definitivamente à vontade um com o outro – me vinha neste momento culminante a ilusão da onipotência. Compreendi também que é a nossa impossibilidade de uma sinceridade completa e duma tolerância íntima – todo o juízo é intolerância – que em qualquer espécie de relações nos torna impenetráveis, limitados, incompletos, adversários..., adversários como se qualquer um (e na realidade assim é) não pudesse viver senão à custa da derrota de outrem: o que faz da vida uma guerra tanto mais penosa quando se trava, implacável e subtil, entre aqueles mesmos que mais se amam. (Régio, 1971, p. 303).

Não é através dos discursos aparentemente sinceros que se atinge a sinceridade, mas, talvez, através de um jogo de veladas verdades parciais. A imagem aludida no título do romance é significativa neste sentido. Conforme explicou o autor em carta a João Gaspar Simões, “o jogo da cabra cega é um jogo em que a gente procura agarrar alguém, e reconhecê-lo, com os braços estendidos e os olhos vendados” (*apud* Simões, 1977, p. 61). Assim, o título do romance não só parece metaforizar a busca de um “eu” que, hesitante, pretende relacionar-se com o outro e compreendê-lo, mas também expressa a busca incessante pelo reconhecimento da sinceridade e da percepção da verdade a partir daquilo que está velado.

A narrativa, conforme dito, demonstra a busca hesitante de um “eu” pela compreensão de si próprio e do outro, ao mesmo tempo preocupando-se como fato de fazer com que o outro o compreenda. Apesar de precária, a palavra é o meio de que vai se servir o protagonista para expressar os seus sentimentos aos companheiros do “Grupo”, quando no capítulo “Jogo da cabra cega” Pedro Serra os enfrenta tentando esclarecer a sua relação com eles: “Nada, em verdade, me impediria agora de falar. E quanto mais falava mais as palavras se me soltavam livremente da boca, exprimindo-me antes de eu pensar o que dizia” (Régio, 1971, p. 345).

O narrador reconhece ser o relato essa tentativa de expor a profundidade de si mesmo: “Ora quem diz que eu não aspirava então (e não aspire hoje neste relato) a harmonizar num conjunto mais ou menos sistemático, ainda que artificial, toda a minha rica matéria informe e obscura?” (Régio, 1971, p. 387).

Da palavra serve-se também o autor para expor as suas individualidades que, escrutinadas pelos leitores, poderão se universalizar a partir do momento em que esses identifiquem na obra paralelos com suas vidas. Esse objetivo presencista é, de certa forma, exposto pelas palavras de Jaime Franco a Pedro, ao dizer:

O que é preciso agora é aproximar os homens pelas suas diferenças. Mas os antagonismos confessados directamente – irritam e repelem. Não acha que é melhor sugerir, penetrar, infiltrar...? Cada homem se enriquecerá dos individualismos alheios e assim terá o direito a afirmar o seu próprio (Régio, 1971, p. 94-5).

Pedro Serra enriquece-se com o individualismo de Jaime Franco. A partir do convívio com este, Pedro modifica-se. Ao propor-se a escrever as memórias do amigo, o protagonista pode melhor compreender-se e fazer-se compreender: “O manuscrito não é sobre mim... mas

pouco importa... Talvez Vocês depois me compreendam melhor!” (Régio, 1971, p. 338) – diz Pedro aos companheiros durante a sua discussão. E após a leitura do manuscrito pelo amigo, Pedro Serra reconhece:

Uma verificação, porém, se me impunha sobre todas!: E era que a despeito dos artifícios, das insuficiências, das invenções, das deformações, dos desvios, - eu estava ali vivo e descomposto (quem ali estava era eu!), naqueles papéis em que me propusera interpretar Jaime Franco (Régio, 1971, p. 390).

Ele ainda conversa com Jaime Franco sobre isso: “-É de mim que trata...? - perguntou ele. – Não... – respondi de cabeça baixa. – É de mim! E depois acrescentei: - Mas também muito de ti; e um pouco de todos...” (Régio, 1971, p. 391). O manuscrito fala de Pedro, mesmo propondo-se a falar de Jaime, e isso se dá talvez pelo fato de este ser o duplo de Pedro e influenciar grandemente a sua vida. Também, o manuscrito fala muito dos outros, porque é a partir do convívio com esses que a individualidade de Pedro se legitima. No fundo, como é anunciado pelo próprio título que este recebe – “*Discours de la Méthode*” (ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco) –, e apontado por Yara Vieira (1995), o autor do manuscrito manifesta a intenção de estudar-se a si mesmo, e por isso recorre às próprias experiências para compor as memórias de Jaime.

Jaime Franco, na verdade, como ensinou-nos Luís Sobreira (1996), funciona como um espelho do narrador, no qual se refletem os aspectos negativos de si mesmo, que Pedro preferia ignorar. É de suma importância a cena em que Pedro Serra é desvendado diante de Jaime, tendo um espelho a sua frente, passando a reconhecer: “Sim, eu era um falhado e um egoísta!” (Régio, 1971, p. 105). A cumplicidade entre ambos tem a ver com o fato de Jaime ser uma imagem invertida de Pedro. Sobreira prossegue: “Dito de outra forma, Jaime Franco é a figuração de uma personalidade do herói que até aí se mantivera adormecida, a expressão fantasmática do outro que surge da terrível rebelião da consciência dividida. Ele representa, em suma, (...) a sua libido reprimida” (Sobreira, 1996, p. 77).

Com efeito, Pedro Serra admite: “E, repentinamente, voltando-me, tive a sensação pavorosa de um desdobramento físico. O mais terrível é que, como nos sonhos, *o outro* era simultaneamente eu próprio e Jaime Franco” (Régio, 1971, p. 146). Ou ainda em:

É que falando intimamente de Jaime Franco, eu o fora identificando comigo; e principiara a não pensar em Jaime nem em mim. Pensava numa como justaposição de nós ambos; e procurava definir esse fantasma quando o mistério se me abria... Mas que mistério? (Régio, 1971, p. 156).

O encontro com Jaime Franco desperta em Pedro os seus instintos mais selvagens e diabólicos. Por exemplo, após a entrevista com Jaime, Pedro retorna à casa e, depois de muito lutar contra o impulso que lhe sobrevinha, resolve violentar a Senhora Dona Felícia. Notamos que a resolução é baseada no pensamento em Jaime, sua face “impura e diabólica” (Sobreira, 1996, p. 77): “Maldito seja ele! Bradei pensando em Jaime Franco. E de repente, resolvi-me.

Ou antes: alguém o resolveu por mim; se é que o não resolvera desde a minha entrada neste quarto.” (Régio, 1971, p. 167). Ele sentia-se como “exterior a (si) próprio” (Régio, 1971, p. 170), e essa sensação provinha da ação de Jaime sobre ele (fato que é expresso pelo desejo de Jaime: “Não quero persuadi-lo nem vencê-lo: quero agir em Você” (Régio, 1971, p. 97)), ou do reconhecimento de estar sendo “adulterado”: “Agora, era uma coisa nova! Eu estava sendo profundamente adulterado. Mas desde quando? E na verdade, – adulterado? Ou não estava antes sendo invadido pelas correntes turvas da minha realidade profunda?” (Régio, 1971, p. 176).

A violência com a Senhora Dona Felícia exprime uma violência em paralelo com a própria mãe, por isso poderíamos dizer que a relação de Pedro com ela é metaforicamente incestuosa, o que é revelado pelo nome carinhoso com que ela o trata: “filhinho”. Mais significativo é o desespero de Pedro quando reconhece isso, no momento em que a Senhora, ao lamentar o seu desdém e insultos, diz que ela “já lhe queria como a um filho” (Régio, 1971, p. 196). Ele afirma, então, que “a revelação do que havia de verdadeiramente monstruoso e profundo nas (suas) relações com a Senhora Dona Felícia – (teve-a) nesse instante” (Régio, 1971, p. 197). E Pedro horroriza-se ao pensar nisso, ao mesmo tempo que repreende-se por imaginar a morte da própria mãe quando precisa chorar. Tais atitudes violentas, sádicas e autodestrutivas estão sempre relacionadas com o contato com Jaime Franco.

Pedro Serra compreende a mudança que nele se opera e não deixa de reconhecer que há nele um “outro”, uma outra parte que é perfeitamente associada a Jaime. A fragmentação da noção de um sujeito uno, um traço presente no romance, fragmentação esta que adiante ficará evidente na modernidade tardia, conforme aponta o estudo de Stuart Hall (2006)<sup>5</sup> sobre

---

<sup>5</sup> Conforme Stuart Hall, no seu estudo “A identidade cultural na pós-modernidade”, “(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (Hall, 2006, p. 7). Hall aponta ainda que: “Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.” (Hall, 2006, p.9). Hall analisa três concepções de identidade, a saber: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. No que se refere à segunda concepção – a de sujeito sociológico, que nos parece mais próxima em termos temporais à apresentada no romance de José Régio, a noção de sujeito “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (Hall, 2006, p. 11). Mas, na modernidade tardia, o sujeito, segundo o crítico, torna-se “fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades” (Hall, 2006, p. 12). Assim, parece-nos que a narrativa presenciada em análise esboça a concepção de um sujeito cuja identidade tenta se formar, ou se entender, a partir da interação entre o sujeito e a sociedade, ou o outro, mas que ao mesmo tempo já indicia uma consciência de fragmentação, que mais tarde será mais evidente na arte contemporânea.

o sujeito pós-moderno, pode ser demonstrada, entre outros momentos, através do significativo trecho retirado do capítulo intitulado “Breve entreacto metafísico num dos bancos do jardim público”. Mais uma vez, o espaço aberto – o jardim – serve de cenário para que o “eu” busque a compreensão de si próprio. A relação da vida e do texto com o teatro, ou com uma dramatização ou comédia humana, já é aqui aludido no título deste capítulo.

*Eu?, não: O outro. Chamo Eu, agora, àquele que em mim se liberta assim do outro; e chamo outro ao que lá em baixo (se Eu me suponho pairando) lá à superfície, (se Eu me suponho subterrâneo) lá em frente, (se Eu me suponho afastado da boca da cena) contracena com os outros de outrem (Régio, 1971, p. 201, sic).*

Essa comédia humana é representada também no romance através das relações entre Pedro e os outros membros do “Grupo”. Apesar de propor uma arte desvinculada de qualquer questão política ou religiosa, postulado básico do movimento presencista, José Régio apresenta no romance uma impressionante crítica da convivência humana.

Os indivíduos parecem estar sempre a fingir perante o outro. O tempo todo Pedro preocupa-se em não demonstrar através de palavras, ou de alguma expressão facial ou corporal, aquilo que realmente está sentindo ou pensando sobre o momento presente ou sobre o assunto em questão. Por exemplo, quando está conversando a sós com Luís Afonso e vê chegar o Celestino, Pedro grita um “bravo” (Régio, 1971, p. 43), “quase com entusiasmo” (Régio, 1971, p. 43) e, logo depois, arrepende-se porque começa a pensar no juízo que Luís Afonso faria de sua atitude: “E logo esta expansibilidade me pareceu exagerada: Reccei que traísse o meu contentamento de ver chegar um terceiro” (Régio, 1971, p. 43). Poderíamos citar aqui muitos outros exemplos que demonstrariam essa preocupação com as aparências, mesmo dentro do “Grupo”.

O próprio Jaime Franco reconhece esse jogo ao dizer: “Sempre o homem usou pomadas para fazer desaparecer os poros da própria pele. O que o homem exige é uniformidade ou incompatibilidade: exige personalidades sociais ou homens de caráter” (Régio, 1971, p. 96). E depois, em outra conversa com Pedro afirma:

*Você compreendeu que não sou bem aquilo que me é cartaz para os outros..., e que o não satisfaz a Você. Que quer? Os homens exigem aparências. E por mim, devo confessá-lo: cultivo as aparências com um pequenino prazer perverso... De resto, sou sempre um pouco do que pareço. Somos todos um pouco, e às vezes até muito, do que parecemos! (Régio, 1971, p. 116)*

A convivência entre os homens é uma espécie de palco para a representação do “eu”, e daí resulta a incompreensão de si mesmo e do próximo: “Resolvi então representar também um pouco” (Régio, 1971, p. 51). “Tinha a nebulosa impressão de pisar num palco, e de sentir em mim os olhos de todo um público” (Régio, 1971, p. 53). Ou ainda em: “Que sabiam *eles* de mim senão a imagem social que eu era obrigado a compor segundo as circunstâncias..., ou

a imagem completíssima, fixada numa vez para sempre como numa chapa, que em cada um de *elas* substituía o meu ser diverso e vivo?” (Régio, 1971, p. 372).

Pedro Serra confirma a existência de uma vida que se fragmenta também a partir do convívio com o outro: “Simplesmente a sua vida parte-se em duas: uma que é um subterrâneo fechado, ou só aberto aos cúmplices, outra que é um quarto com janelas escancaradas para a rua” (Régio, 1971, p. 368).

Por sua vez, o protagonista do *Jogo da cabra cega* menciona a característica básica de Luís Afonso, de todos os membros do “Grupo” aquele que era a personalidade mais significativa aos olhos de Pedro:

Para Luís Afonso, os pormenores desta ordem tornavam-se preciosos. Sobre eles construía Luís Afonso arquitecturas psicológicas extremamente inteligentes, ou delineava arabescos de incontestável subtiliza. E assim eram amassados os personagens das suas altas comédias. O mal estava em que Luís Afonso não possuía o dom de objectivar, vivificar, ou particularizar suficientemente os seus heróis. Tais heróis moviam-se fantasmaticamente num mundo que (...) se desenvolvia à margem da vida: o da pessoal imaginação psicológica do autor. Não obstante, Luís Afonso applicava à própria vida o mesmo processo de compreensão. (Régio, 1971, p. 41)

Pedro critica no amigo o seu costume de escrutinar o outro nos seus detalhes, levando em conta cada reação, cada palavra, cada gesto, a fim de delinear o “aparente” perfil psicológico daqueles com os quais se relaciona. No entanto, seguindo a lição que nos dá o próprio Luís Afonso, entendemos que o fato de Pedro Serra não tolerar as atitudes do “amigo” é decorrente da igualdade das suas atitudes com as dele:

“Os defeitos que menos toleramos nos outros – *observara a tal respeito Luís Afonso* – são os que também temos” *E judiciosamente, completara*: “...sobretudo, se neles os reencontramos exagerados: Odiamos-los, então, como se odeia uma caricatura que ponha em fogo a nossa deformidade” (Régio, 1971, p. 49).

A relação com Luís Afonso punha a deformidade de Pedro à vista, e por isso tentava incessantemente modelar suas ações em frente ao outro, pensando sempre no que ele poderia estar achando a seu respeito. Mesmo com esse processo de mascaramento, o amigo percebe o seu defeito e não hesita em falar-lhe:

Pois tu não vês que o teu amor-próprio te cega!? Não vê que é ele que te arrasta a procurares interpretações metafísicas para tudo o que em ti choca a tua própria consciência... Por isso nunca chegas a reconhecer banalmente, como qualquer outro, o teu quinhão de insuficiências e erros. Cortas a ti próprio os meios de te conheceres e corrigires... (Régio, 1971, p. 240).

No capítulo “Jogo da cabra cega” o problema das relações de Pedro com os outros membros do “Grupo” é o centro do interesse. Cai o véu que vela as reais atitudes e ideias que

cada membro tem para com o outro, pois Pedro, em crise interior e já não suportando mais o jogo de aparências que eles mantêm entre si, provoca uma discussão sobre o seu convívio. Diante do comentário de José Baía, Pedro exprime o que já não mais suporta:

Mas eu sei como vos interessa a Moral, a Religião, ou a Arte... todas essas actividades de *élite*. É de bom tom, não é verdade? e de bom gosto, e sinal de superioridade, discutir problemas morais nos cafés, amar em público os que têm fome de Deus, aplaudir ante os burgueses todas as anomalias, e exhibir uma infinita tolerância, uma ardente curiosidade, pelos heróis dos romances... Mas que um desses casos, ou um desses seres apareça no meio de vós, sob os vossos olhos! Então é ridículo, é *shocking*, é *dégoutant*... é contra os estatutos do Grupo! Fora dos livros é fazer cenas. E a humanidade, a não ser através da inteligência especulativa... (Régio, 1971, p. 329, sic).

Pedro Serra quer ser compreendido, quer que a “comédia do ser particular de cada um” (Régio, 1971, p. 336), como ele mesmo nomeia, seja entendida e levada às últimas. Entretanto, Pedro talvez ainda não tivesse achado a chave que tanto buscava para conseguir conviver com os outros ao seu redor, uma vez que José Baía reclamava do seu egoísmo e da sua incapacidade de atentar nas necessidades desses outros:

Queres a todo transe obrigar-nos a *compreender-te*, a simpatizar contigo e as tuas especulações, a ver-te sob a luz que te é mais favorável; e exiges de nós tudo o que possa auxiliar à tua pretensão! Mas esqueces-te duma coisa: Cada um de nós pode ter a pretensão idêntica. Dá-nos tudo que exiges? Que nos dás tu? Juízos agressivos e grosseiros... (Régio, 1971, p. 340)

José Régio abre espaço para um olhar atento às questões da convivência humana, isto é, das relações de um sujeito, já em si fragmentado, com o outro ao seu redor. Isso dá modernidade ao texto. Nesse sentido, outra característica que poderíamos considerar como estando de acordo com os tempos modernos é a análise do indivíduo como um ser não único, um produto de forças interiores que nele agem, conforme os estudos freudianos da teoria psicanalista moderna irão delinear: *id*, *ego*, *super-ego*<sup>6</sup>.

Com efeito, o surgimento da psicanálise, no início do século XX, foi um dos fatores que geraram um forte abalo na sociedade europeia moderna, criando um questionamento das certezas do passado e da relação do indivíduo com o mundo em que vivia. Ao identificar a psique humana como sendo composta por instâncias, a teoria psicanalítica de Freud abala as certezas tradicionais sobre identidade, personalidade e consciência do indivíduo. Este forte abalo, juntamente com o impacto das descobertas tecnológicas e científicas do início do século XX, e com a teoria da relatividade do tempo e da distância proposta por Einstein, que

---

<sup>6</sup> Esses conceitos são apontados na teoria psicanalítica de Sigmund Freud como elementos formadores da psique humana. Em breves palavras, o *id* pode ser considerado a estrutura nata do ser humano, correspondendo aos nossos desejos e instintos ligados à satisfação do prazer e relacionado com o nosso inconsciente. O *ego* consiste na instância psíquica que estrutura a personalidade do sujeito, a partir das relações com a realidade exterior, relacionando-se com o consciente. O *super-ego* se relaciona com os valores morais e culturais que conduzem o consciente humano a atuar de acordo com o que é certo e errado segundo o que é moralmente aceito.

transformou o modo como as pessoas avaliavam o universo, associado ainda ao abalo da turbulência política dos anos iniciais do século XX, no contexto da Primeira Guerra Mundial, isto é, todos esses abalos fizeram ruir as certezas do sujeito moderno, fazendo surgir uma civilização marcada pela incerteza e pela relatividade. Como temos visto pelas análises dos exemplos do romance, José Régio, já no contexto do Segundo Modernismo em Portugal, parece expressar bem no seu texto o conhecimento das teorias psicanalistas modernas – de Freud, principalmente – e a consciência de um indivíduo que teve suas certezas e referenciais de apoio abaladas no início do século XX, o que vem a mostrar que o autor era um homem à altura do seu tempo, e sua arte, um reflexo das inquietações do homem moderno.

Além disso, o estilo do romance também demonstra as relações com a modernidade. Paralelo aos jogos teatrais de aparências, encenações e representações dos personagens, há uma narração que também se faz em drama. Há um relato em 1ª pessoa. Há um manuscrito criado por esse primeiro narrador, porém com o objetivo de contar parte do “eu profundo” de um “outro”. Há uma série de cartas que entremeiam a narrativa. E, além disso, recortes de chamadas para shows, espécies de propagandas. A estrutura do romance abrange vários tipos de gêneros textuais, fazendo-se também um teatro, ou uma tentativa de, através de vários estilos, chegar a uma linguagem que consiga aproximar-se mais da completude das relações humanas. Esses traços de fluidez de gêneros, de inovações da estrutura do romance, são experimentados pela modernidade, inicialmente com as vanguardas europeias, que tinham em comum o questionamento da herança cultural do século XIX e também a ideia de que os velhos padrões da arte não poderiam representar e expressar o homem moderno abalado em suas certezas. Mais adiante, a experiência contemporânea, ou pós-moderna, irá mais ainda revelar uma inovação das formas do romance<sup>7</sup>, como, por exemplo, o *Nouveau Roman* francês que ousou radicalizar o privilégio da arquitetura literária sobre a matéria referencial, que viria então necessariamente como que “segregada pelo próprio estilo” (Robbe-Grillet, 1969, p. 33), conforme apontou Alain Robbe-Grillet.

Em virtude dessas características, hesitamos em concordar que Presença poderia ser chamada de “Contra-Revolução do Modernismo Português” (Lourenço, 2003, p. 162), na expressão do crítico Eduardo Lourenço, pois apesar de se construir em oposição aos postulados gerais de Orpheu, considerado o primeiro modernismo em Portugal, Presença instaura-se no interstício “entre a vanguarda e a tradição” (Guimarães, 1982, p. 70), conforme observou Fernando Guimarães, e apresenta uma forte ligação com as inovações da modernidade. Ousamos dizer ainda que este já negocia estruturalmente com a fluidez de gêneros que a pós-modernidade irá plenamente experimentar, e revela a consciência de um sujeito fragmentado que será adiante plenamente instaurada na contemporaneidade.

José Régio, como mostrou Eugênio Lisboa, sabe, como Fernando Pessoa, que o poeta “é um fingidor”, pois mostra que pode haver sinceridade no fingimento, isto é, através do

---

<sup>7</sup> Com efeito, por exemplo, a estudiosa Linda Hutcheon, em seu livro, *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), apontou que a produção literária chamada de *pós-moderna*, apresenta determinadas práticas, como a fluidez das fronteiras entre os gêneros literários e o questionamento de qualquer sistema totalizante, gerando, por exemplo, textos com uma multiplicidade de narradores.

comentário de Pedro Serra relativo à atitude de Jaime Franco por ocasião da chantagem ao Senhor Belinho, o autor faz um “pequeno tratado sobre o significado profundo do fingimento artístico” (Lisboa, 1978, p. 89): “Sim, ele representava um papel. Eu sabia que ele representava um papel. Mas na sua voz (...) vibrava ódio sincero, sincero desprezo, e ao mesmo tempo sarcasmo e prazer de ofender.” (Régio, 1971, pp. 398-9).

É o mesmo Jaime Franco, de sincera falsidade, que critica a atitude dos literatos, fazendo-se voz do pensamento de José Régio, que chamava de literatos aqueles produtores de uma “literatura livresca”:

Vocês, os literatos, - continuou ele – julgam entender este mundo e o outro, descer ao fundo do homem, abraçar o universo... Afinal, nenhum é capaz de transpor o seu pequenino mundo; e nem esse entende! (...) No começo, pode haver em qualquer de vós, como em qualquer homem, espontaneidade e curiosidade, gosto da vida, orgulho alegre e movimento humilde para os outros, naturalidade no amor ou no ódio, capacidade de sacrifício e dedicação..., coisas, enfim, que os próprios literatos celebram como virtudes! Depois, tudo em vós apodrece. O homem transforma-se em profissional. Quanto mais lê, ou escreve, menos capaz é de ver, de sentir, o que lhe passa ao lado. (Régio, 1971, p. 391)

A literatura construída sem sensibilidade, sem a expressão pessoal do artista não era considerada “viva” e legítima por Régio. De certa forma, o decadentismo, expressão literária do final do século XIX, antecipou a questão proposta pelo presencismo, no que tange a essa característica de individualização na arte. Notemos o que diz o crítico José Carlos Seabra Pereira, em seu estudo “Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa” (1975), sobre a arte decadentista:

Causa ou efeito das aspirações e das limitações atrás referidas, e sentimento exacerbado por cada insucesso, o individualismo afirma-se como marca indelével do escritor decadista. E, porque decidido egotista, ele tem de auscultar e languidamente o seu próprio mistério interior (Pereira, 1975, p. 33).

Com efeito, o “gosto de apreensão dos matizes da vida psicológica” (Pereira, 1975, p. 34) apresentado pela arte decadentista é retomado pelos autores de Presença. A “tradução do Eu total” (Pereira, 1975, p. 34), o “lirismo introspectivo” (Pereira, 1975, p. 34) e as neuroses humanas são, da mesma forma, retomados pela arte presencista, embora relidos a seu modo.

O sadismo e o amor sedento de possessão que aparece na cena de sexo entre Pedro Serra e a Senhora Dona Felícia retomam também comportamentos retratados tipicamente no período da decadência<sup>8</sup>. O mesmo podemos dizer da relação ideologicamente homossexual, entre Pedro e Jaime. Há vários momentos em que essa sensualidade é demonstrada, mas para

---

<sup>8</sup> Para uma reflexão sobre o sadismo e do amor sedento de possessão como tema de autores decadentistas, conferir o estudo de José Carlos Seabra Pereira citado aqui (Pereira, 1975, p. 36-45).

citar apenas um lembramos a frase de Pedro em relação a Jaime: “Sacudi-o com um prazer quase sensual (Régio, 1971, p. 138)”.

Com efeito, alguns escritores do final do século XIX, cuja postura foi denominada como decadentista, manifestaram um forte sentimento de melancolia, desilusão, pessimismo, tédio e desdém da vida. O que chamamos de Decadentismo não envolveu apenas o sentimento de decadência, comum em determinadas épocas. Foi uma atmosfera personificada pela consciência comum de que, apesar de todos os avanços científicos, tecnológicos e econômicos ocorridos nesse século, o homem não melhorou. Além disso, por ter apostado demais no progresso e na crença de que estava nele o dispositivo para o crescimento da sociedade humana, o sentimento de desilusão com o malogro do projeto foi maior e mais doloroso. Segundo estudos como o de Seabra Pereira, já referido, e o de Vítor Viçoso (1999), o Decadentismo tematizou o tédio, o pessimismo, o caráter de fim dos tempos, apresentou personagens marcados pelo individualismo, pelo culto à artificialidade (no caso das roupas, do cabelo, das coisas), demonstrou a perda do riso, o sufocamento pela civilização, e expôs temas ligados ao imoralismo, à perversão, à androgenia e à fealdade.

O sentimento de decadência do final do século XIX envolve a consciência de uma sociedade que envelheceu antes da hora, de um século que em muito apostou, mas cansou logo daquilo que conquistou. O Decadentismo como corrente artístico-literária apresenta o homem desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise social e cultural. Segundo Seabra Pereira, “a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade ou o formalismo em arte; e o pensamento sente-se, também já, aprisionado num beco-sem-saída de um imanentismo absurdo (Pereira, 1975, p. 23)”. O mundo está em revolta contra o tecnocratismo, o convencionalismo moral da sociedade burguesa e o cientificismo e expressa tal revolta através do pessimismo, da melancolia e da nevropatia.

Assim, se tomarmos como base os estudos de Seabra Pereira (1975) e de Vítor Viçoso (1999) para nossas reflexões sobre o Decadentismo, podemos dizer que, no romance modernista de José Régio, há ainda outros elementos que podem ser considerados uma herança decadentista. Por exemplo, notamos nele o gosto do personagem pela deambulação à noite, procurando os becos, os locais sem iluminação, as sombras. Há também a utilização no *Jogo da cabra cega* de temas ou comportamentos comuns na arte decadentista, como as monstruosidades, o tédio, o sonho, o pessimismo, a solidão, o mistério e o grotesco. Inclusive, em certos momentos, nomeadamente a narrativa recupera essa herança, ao dizer, por exemplo: “E essas fantasias decadentistas soavam-me a velho, a falso, a oco, - pareciam-me ridículas” (Régio, 1971, p. 13).

Por tudo isso, podemos considerar, assim como Eugênio Lisboa (1978) apontara, o *Jogo da cabra cega*, como uma obra ao mesmo tempo moderna e tradicional, mas, sobretudo, pessoal e ao mesmo tempo universal, que vasculha psicologicamente um “eu”, porém abrindo espaço para uma identificação e uma manifestação coletiva em comum com o personagem por parte dos leitores de gerações e gerações, até hoje, quase 90 anos após a obra ser publicada.

Neste estudo, portanto, procuramos relacionar os principais postulados do movimento presencista com a obra mais ortodoxalmente preparada do mesmo, que é o romance de José

Régio, *Jogo da cabra cega*. Vimos que para este autor, a obra literária só será digna se for autêntica, isto é, se for originada nas partes mais profundas do indivíduo. A obra precisa ser sincera. Entretanto, como a verdade completa e a simplicidade natural não podem ser alcançadas de maneira fácil, um método é a tentativa de se atingir a verdade aos poucos.

O romance analisado apresenta uma espécie de confissão do protagonista a respeito da sua interioridade, seus aspectos psíquicos e sua consciência introspectiva. Ao mesmo tempo, as relações desse indivíduo com o “outro”, isto é, a convivência humana é também tema da narrativa, que demonstra o jogo de aparências e hipocrisias que se faz presente nas relações humanas. Além disso, é uma narrativa que, em muitos momentos, explora uma metanarratividade, uma vez que os próprios personagens comentam questões relacionadas à Arte e à Literatura. Por sua estrutura que abrange vários tipos de gêneros textuais, numa provável tentativa de aproximação da completude das relações humanas, notamos ainda que o autor inova o romance tradicional já nos anos 30 do século XX português, explorando algumas tendências trazidas pelas vanguardas que depois serão acentuadas na contemporaneidade, como aquelas que os autores do Nouveau Roman irão praticar nos anos 60/70. Por último, vimos que o romance carrega uma herança decadentista, uma vez que algumas das questões presenciais já tinham sido experimentadas por essa tendência artística e literária de final-de-século. Por tudo isso, ressaltamos que o romance presenciais de José Régio se estabeleceu no limiar entre a vanguarda e a tradição, representando com maestria estética as preocupações e tendências do Segundo Modernismo Português.

## Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUIMARÃES, Fernando. Entre a Vanguarda e a Tradição: Presença. In: *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LISBOA, Eugênio. *José Régio – Uma literatura viva*. Biblioteca Breve: 1978.

LOURENÇO, Eduardo. “Presença” ou a Contra-revolução do modernismo português? In: *Tempo e Poesia*. 1ª ed., Lisboa, Gradiva, 2003, pp. 131-154.

MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

PEREIRA, José Carlos Seabra. O Decadentismo. In: *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975. pp. 17-58.

RÉGIO, José. *Jogo da cabra cega*. Lisboa: Brasília Editora, 1971.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VIEIRA, Yara Frateschi. Relendo o *Jogo da cabra cega*. In: SANTOS, Gilda et alii (org). *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SIMÕES, João Gaspar. *José Régio e a História do Movimento da 'presença'*. Porto: Brasília Editora, 1977.

SOBREIRA, Luís. *Jogo da cabra cega e A Confissão de Lúcio*. In: *Colóquio /Letras 140/141*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

VIÇOSO, Vítor. As rotas do crepúsculo. In: *A Máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999. pp. 21-68.

**Data de submissão:** 03/10/2023

**Data de aceite:** 13/11/2023