

“A tristeza de nunca sermos dois”

Uma leitura de *Jogo da Cabra Cega* de José Régio

Cátia Sever

Centro de Estudos Comparatistas — Universidade de Lisboa

*Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro — é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...*

Mário DE SÁ-CARNEIRO

Resumo: Uma das possibilidades de ler a obra *Jogo da Cabra Cega* (1934), de José Régio, será enquanto forma de afirmação dos fundamentos da sinceridade que o autor já havia defendido em “Literatura Viva” (1927). Partindo deste princípio, procurar-se-á analisar a natureza da relação que se vai estabelecer entre José Serra, o protagonista do romance, e Jaime Franco, o elemento que, progressivamente, vai testando e corrompendo a unidade e a identidade do personagem principal. A tensão sexual que vai emanar do relacionamento entre Pedro e Jaime

revelar-se-á como o prenúncio de um contínuo desacerto consigo mesmo, assim como de uma forma de incomunicabilidade entre o *eu* e o *outro*.

Palavras-chave: Modernismo, alteridade, José Régio, a figura do duplo, sinceridade.

Résumé : Nous proposons ici une lecture du roman *Jogo da Cabra Cega* (1934), de José Régio, comme expression des fondements de la sincérité que l’auteur avait déjà défendus dans « *Literatura Viva* » (1927). En partant de ce prin-

cipe, nous tenterons d'analyser la nature de la relation qui s'établit progressivement entre José Serra, le protagoniste du roman, et Jaime Franco, l'élément qui teste et corrompt, petit à petit, l'unité et l'identité du personnage principal. La tension sexuelle qui émane de la rela-

tion entre Pedro et Jaime préfigure un perpétuel conflit avec soi-même, ainsi qu'une forme d'incommunicabilité entre le moi et l'autre.

Mots-clés : Modernisme, altérité, figure du double, sincérité.

Quando olhamos para os nomes que o tempo inscreveu no cânone literário, ou seja, para os nomes que a história tende a considerar como “maiores” ou “incontornáveis” dentro de uma determinada literatura, somos levados a pensar que são geralmente aqueles que destabilizaram ou perturbaram a ordem da época em que viveram que, de algum modo, serão lembrados e valorizados na posteridade. Porém, a generalização que acabámos de formular obriga-nos a olhar de perto para a época em causa, auscultando-lhe os valores estéticos e morais para, a partir daí, compreender o que trouxe de *novo* ou de *diferente* a obra desses autores, e *novo* e *diferente* em relação a quê. Dir-se-ia então que a leitura de uma obra literária como *modernista* implica um mínimo de entendimento sobre o modo como se romperam com as fórmulas do passado, apontando que laços se criaram ou se quebraram, que negociações foram feitas com a tradição, que relações se estabeleceram não só com os nomes que se encontram antes e depois de si, mas também com aqueles que lhes são contemporâneos.

O lugar ocupado por José Régio dentro da literatura portuguesa do século xx assenta não apenas na vasta obra que produziu (mais de vinte volumes distribuídos entre narrativa, poesia, teatro, ensaio e memórias) mas deve-se igualmente ao papel de impulsionador da revista *presença*, lugar onde se confirmaram alguns dos nomes de *Orpheu* e onde se definiram os contornos do que viria a ser habitualmente chamado de Segundo Modernismo. Nesse sentido, parece-nos adequado afirmar que José Régio terá conquistado, pelo menos durante os anos em que dirigiu a *presença*, um lugar não apenas central mas sobretudo um papel estruturante e dialogante no panorama cultural português. Num texto que funcionará como um programa estético, o autor defende os princípios de sinceridade e de originalidade contra o que afirma ser o “exagerado gosto de retórica” de um certo tipo de escritores. Antecipando a ideia de que “ser conscientemente ingênuo, simples, directo, já é complicar-se¹”, este programa estético de Régio pretende não só romper com fórmulas poéticas já gastas como procura igualmente atacar uma tendência a valorizar o novo pelo novo. Dito isto, veremos como a obra do autor não deixa de convocar certos códigos modernistas, nomeadamente o motivo da dispersão e da dissociação identitária².

1. José Régio desenvolve esta doutrina sobre o que deve ser a arte em vários outros textos de carácter ensaístico. Referimo-nos aqui especificamente a “Literatura Viva”, texto que abre o primeiro número de *Presença*, em 1927.

2. Seguindo esta ordem de ideias, será interessante contar com a possibilidade de ler Régio como um sujeito do *classicismo modernista*. Considere-se a propósito que “a dualidade essencial de José Régio manifesta-se assim [...] na superação da distância entre o sujeito clássico tradicional, *unário*, e o sujeito modernista, *vário*, num sujeito do classicismo modernista, *binário*: por isso a obra de Régio é toda atravessada por

Interessa-nos, numa primeira instância, analisar as possibilidades de leitura do texto *Jogo da Cabra Cega* à luz desse desejo de sinceridade e dessa reivindicação de verdade. Primeiro romance do autor e “escrito com aquela coragem quase inconsciente³”, foi publicado em 1934 e de imediato confiscado pela censura. Se olharmos para o percurso que Pedro Serra — narrador e protagonista do romance — vai descrevendo ao longo do texto, podemos desde logo conjecturar uma transformação e uma vontade de abandono daquilo que era a sua existência anterior, tornada impossível a partir do momento em que conhece Jaime Franco. Essa exigência de sinceridade será várias vezes debatida entre os dois amigos, apontando o “fazer literatura” como um entrave ao acesso à verdade e à possibilidade de uma confissão total. A esse respeito, merecem especial atenção as passagens em que Jaime Franco afirma: “Tenho pois conquistado muitos amigos porque não tenho feito senão mentir-lhes. [...] Sonhei tratar consigo de igual para igual⁴”, a que Pedro Serra responde: “— O senhor continua a fazer literatura..., a mostrar-se inteligente..., a compor frases!⁵”. Servirá ainda de exemplo a reacção de Jaime Franco que, perante a tentativa de escrita executada por Pedro Serra, o acusa de pertencer ao mundo dos literatos: “— Bem sabes que não sou um literato! — tornei eu — Escrevi isso porque sou um homem que sofre... e que procura...⁶”. Traça-se, nesta passagem, uma clara distinção entre aquilo que seria o trabalho de um literato e o exercício de interrogação e de procura de si mesmo que anima Pedro Serra. O texto aponta, portanto, para um princípio defendido por Régio na sua doutrina: o de que a obra literária deve ser constituída através da sinceridade que habita o lugar mais íntimo e profundo dos indivíduos, tornando o mais estreita possível a relação entre a arte e a vida⁷. Ora, tal reivindicação obriga a que inevitavelmente se questione os limites da expressão da sinceridade, ou seja, obriga a que se ponha em causa as capacidades de se chegar a esse “lugar mais íntimo e profundo” através da criação literária, vendo no texto possibilidades para uma passagem imediata de sentido e de verdades. Além do mais, perante os limites da sinceridade do texto, o leitor pós-pessoano ver-se-á necessariamente submetido à questão da *dor sentida*, da *dor escrita* e da *dor lida*, que leva a crer que, mesmo a mais *sentida* vontade de dizer a verdade não faz com que o texto deixe de ser um objecto de transformação artística dessa dor.

No que diz respeito aos traços da teoria poética que Régio defende em “Literatura Viva”, será pertinente observarmos as alterações que ocorrem na relação que Pedro Serra estabelece com os elementos do grupo. Note-se como as relações cordiais (e, digamos, algo afectadas) fundadas numa certa ideia de afinidade “de gosto, de interesses, de linguagem, de ambições⁸”, se vão deteriorando e vão sendo impossibilitadas à medida que Pedro Serra se vai aproximando de Jaime Franco.

máscaras e reflexos, duplos e sócias, manequins, actores e palhaços, formas visíveis de uma alteridade irresolúvel que o *homo fantasticus* da ficção dramática e narrativa também traduz”. FRIAS, Joana Matos, “José Régio” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (ed.), Lisboa, Caminho, 2008, p. 715.

3. Carta escrita a Prista Monteiro (Vila do Conde, 13 de Agosto de 1967). Cf. RÉGIO, José, *Correspondência*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 354-358.

4. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

5. *Ibid.*, p. 129.

6. *Ibid.*, p. 345.

7. Consciente do carácter desta separação, José Régio refere: “Já se sabe que a arte re-cria, re-faz, deforma, transforma, caricatura, transfigura, porque a arte é arte e não vida, embora sem profundas raízes na vida não o seja a valer”. RÉGIO, José, *Confissão Dum Homem Religioso*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 173.

8. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p. 35.

As exigências deste novo relacionamento (ou as exigência do *novo* Pedro Serra) não se coadunam com as preocupações fundamentalmente intelectuais de Luís Afonso, José Baía, Celestino e Sombra⁹, como parece demonstrar a cena do último encontro com o grupo¹⁰ em que o protagonista acaba por confessar as suas vergonhas e misérias, os seus “desejos inconfessáveis¹¹” aproximando-se daquilo que seria “a verdade”. Ao descer ao mais íntimo de si, surge em Pedro Serra a satisfação “de os ter abalado, enfim, com esta impudica explosão da minha miséria¹²”. Além disso, se olharmos de perto para este discurso face aos elementos do grupo — em particular para o longo parágrafo que começa por “— ... Mais ignóbil de todos vós” e termina em “Aceitai-me esta vergonha! aceitai-me esta humilhação...¹³” — não poderemos deixar de reparar no tom simultaneamente exaltado e revelador do texto, feito aqui de frases curtas e de um discurso pontuado pela rapidez das realidades que evoca. Aliás, este tom excessivo, próprio do sujeito que oscila entre a explosão emocional, a lucidez e a contemplação do seu infortúnio, leva-nos a pressentir nesta passagem ressonâncias da “caligrafia rápida” dos versos de *Tabacaria* de Álvaro de Campos. Para Pedro Serra, já não se tratará apenas de um momento de crise face aos elementos do grupo, mas antes de um penoso momento de confissão, de autoanálise e de uma tentativa de passagem do desconhecido para o conhecido.

Com esta reflexão, pretendemos abrir caminho para um segundo ponto que nos parece essencial na leitura da obra, que corresponderá às consequências do encontro entre Pedro e Jaime e à natureza da relação que se estabelece entre os dois. Nesse sentido, o primeiro encontro parece, desde logo, paradigmático do que será o processo de transformação do protagonista da obra. Veja-se como, no enalço duma deambulação nocturna e de uma sintomática “necessidade impaciente e desenganada de me descartar de mim próprio¹⁴”, o protagonista compreende os efeitos da descoberta de Jaime, afirmando: “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 projecção do meu estado de espírito¹⁵”.

A relação que se estabelece a partir daqui será marcada por uma série de alterações (e será pertinente frisar aqui a etimologia da palavra *alterações* que remete, justamente, para a ideia de *alter* e para a possibilidade de se tornar *outro*) que constituirão o núcleo de uma complexa teia de relações. Jaime Franco vai funcionar como um elemento *déclencheur* para o protagonista do romance, levando-o, à medida que a relação entre os dois se adensa, a perder o controlo sobre si próprio e a agir de forma irreconhecível. Consequentemente, será após um intenso encontro com o seu misterioso amigo, que Pedro Serra se decide a assediá-la Dona Felícia, afirmando: “E de repente,

9. Relativamente à personagem de Sombra, será pertinente notar uma diferença relativamente à natureza desta relação. Como indica a cena final do romance, entre esta personagem e o protagonista, existirá espaço para uma sinceridade que não existe relativamente aos outros elementos do grupo.

10. A cena a que fazemos referência parece constituir uma plausível explicação para o título do romance, que se refere a um jogo em que um participante, vendado (numa espécie de voyeurismo invertido), tenta adivinhar, através do toque, a identidade dos outros participantes. Relembre-se por isso Pedro Serra, cujas mãos “iam duns para os outros, segurando-os; e eu espiava-lhes a cara [...] como um homem a quem a luz dos olhos fosse fugindo, e que buscasse fixar, reconhecer ainda, até ao último segundo, os traços conhecidos das pessoas presentes”. RÉGIO, José, *Jogo da Cebra Cega*, *op. cit.*, p. 300.

11. *Ibid.*, p. 307.

12. *Ibid.*, p. 309.

13. *Ibid.*, p. 307-308.

14. *Ibid.*, p. 22.

15. *Ibid.*, p. 24.

resolvi-me. Ou antes: alguém o resolveu por mim¹⁶”. Como se alguém lhe instigasse um desejo de crime, Pedro Serra vai destruir o respeitável mundo de seriedade e decência daquela mulher que o ama como a um filho e que, ao mesmo tempo que acaba de ceder ao desejo de um envolvimento sexual com o seu hóspede, o trata desconcertantemente de “filhinho¹⁷”.

Se com facilidade reconhecemos ecos do complexo de Édipo¹⁸ neste desejo simultaneamente amoroso e pernicioso em relação a uma figura materna, a relação entre Pedro Serra e a Senhora Dona Felícia parece, no entanto, encerrar algumas dimensões que extrapolam a teoria freudiana. Vários elementos contribuem para essa complexificação que merece ser ponderada. Em primeiro lugar, a criatura que desce ao quarto da Senhora Dona Felícia já não é Pedro Serra mas um ser *alterado*, um outro que nele vai tomando lugar, o que em última análise atenua o peso do seu acto; em segundo, a pulsão sexual que o protagonista nutre pela sua respeitável anfitriã é de uma natureza dúbia, um desejo revestido de repugnância e de desespero, que quase põe em causa a sua virilidade (como acontecerá, aliás, no encontro com M.^{elle} Dora); e, por último, o que motiva a consumação desse acto é, igualmente, uma vontade de destabilizar os princípios de respeitabilidade e um ímpeto de autodestruição e de desintegração que vem corroborar o processo de *alteração* de Pedro Serra. Deste modo, torna-se cada vez mais clara a presença de um *outro* ou de um negativo de si mesmo de proporções nitidamente deformadoras, descrito como “um Monstro [que] se revelara em mim plenamente – um desconhecido de quem, até hoje, só recebera vagos avisos¹⁹”.

Somos assim levados a reconhecer a importância e a complexidade do motivo do duplo neste *Jogo da Cabra Cega*. Sendo um tema recorrente dentro da tradição literária – sobretudo a partir da experiência artística oitocentista – será pertinente analisar, ainda que apenas de passagem, as possibilidades de diálogo²⁰ que se estabelecem com obras que recorrem a este mesmo *topos* artístico, percebendo que especificidades adquire no romance regiano. Para além das profundas e assumidas afinidades com Dostoievski²¹, é sobretudo a herança de Mário de Sá-Carneiro que aqui se revela particularmente significativa. De resto, a admiração de José Régio pelo poeta de *Orpheu* é sobejamente conhecida e reflecte-se claramente no que diz respeito ao jogo em torno da alteridade. Demonstram-no não só a relação de parentesco²² entre *Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio*,

16. *Ibid.*, p. 155.

17. *Ibid.*, p. 158.

18. Régio diz não conhecer Freud e refere “Quando vim a conhecer Freud – foi para mim uma revelação: pareceu-me que eu pre-sentira Freud”. RÉGIO, José, *Confissão Dum Homem Religioso*, *op. cit.*, p. 173. Note-se ainda, no que ao complexo freudiano diz respeito, que antes de se decidir a descer ao quarto de Senhora Dona Felícia, Pedro Serra divaga a imaginar a carta que escreveria ao pai, cujas revelações conduziriam o seu progenitor à morte. A questão é abordada no artigo de Violante Florêncio, “Jogos edipianos em *Jogo da Cabra Cega*”, *Colóquio-Letras*, nº 140-141, Lisboa, 1996, p. 82-88.

19. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p. 154.

20. José Régio sintetiza da seguinte forma a consciência desta *angústia de influência*: “É, em boa parte, uma obra muito literária, como são as do jovem autor que procura a expressão própria ainda embaraçado pelas suas recentes descobertas de afinidades difíceis de sustentar sem submissão”. RÉGIO, José, *Confissão Dum Homem Religioso*, *op. cit.*, p. 174.

21. A este propósito, veja-se a forma como o autor define essa afinidade: “Conhecia, porém Dostoievski, posto que imperfeitamente, e a influência deste é que me parece mais poderosa em *Jogo da Cabra Cega*. À parte o ele ser um génio de primeira grandeza, com ele reconhecia profundas afinidades: sobretudo no seu turvo e fascinante misticismo, e no seu sublime debate entre o Bem e o Mal na alma do homem”. *Ibid.*, p. 173.

22. A proximidade entre as duas obras está desenvolvida no artigo de Luís Sobreira, “*Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio*”, *Colóquio-Letras*, nº 140-141, Lisboa, 1996, p. 71-81.

mas igualmente o exercício explícito de intertextualidade que é feito em *Mário ou Eu-Próprio — O Outro*. Note-se ainda, dentro da longa tradição do motivo do duplo, duas possibilidades de diálogo intertextual que nos parecem particularmente ricas de sentido. Referimo-nos, em primeiro lugar, ao eco de *O Retrato de Dorian Gray*, não só no que diz respeito à duplicidade do sujeito mas igualmente no que se refere a influência que Lord Henry exerce sobre Dorian Gray, que facilmente revemos na relação de admiração e ascendência que se estabelece entre Jaime Franco e Pedro Serra. Em segundo lugar, assinala-se que o tema da despersonalização e da transformação do *eu* em *outro* encontra um tratamento semelhante na novela *Páscoa Feliz*, de José Rodrigues Miguéis²³, nascido em 1901 (como José Régio) e também ele assumidamente herdeiro de Dostoiévski e de Mário de Sá-Carneiro.

Ainda que coeva desta tradição, a forma como em *Jogo da Cabra Cega* se desenvolve a questão do duplo mostra, no entanto, singularidades que apontam, uma vez mais, para a complexidade da relação entre Pedro Serra e Jaime Franco. Haverá talvez fundamento para vermos nesta relação uma natureza amorosa ou homoerótica e são várias as passagens do texto que apontam para tal possibilidade de leitura sem perigo de “tresler²⁴” o romance. Além do mais, a tensão sexual que paira no texto poderia aqui ser interpretada como o encontro consigo próprio através da alteridade, do espelho oferecido pelo outro, pela concretização das pulsões narcísicas através do olhar de um *alter-ego* amoroso. Leia-se, a título exemplificativo, uma passagem que aqui nos interessa particularmente não só pela sua carga simbólica mas igualmente pelo que, ainda que de forma enigmática, acaba por revelar:

Estava diante do espelho. E via as minhas mãos verdes, errantes, encherem-me a cara de carícias nervosas. [...] E eu só me reconhecia no olhar surdo, agachado, expectante, dos olhos que me expiavam do fundo do espelho. Todo o meu ser se resumia naquele olhar... Eu tinha simultaneamente a sensação de uma desmaterialização e duma posse. Quando isto passou um pouco, *pensei que sabia o que era*. E sabia. Sempre tinha sido assim quando pressentia o incompreensível, e as palavras me traíam ou soavam falso precisamente por eu quase tocar uma verdade inexprimível, irreduzível, incógnita... Mas quem em mim sabia isto já era uma espécie de exterioridade intelectual. *Eis porque não conseguiria falar disto que sabia senão com as palavras literárias dos que o não sabem*²⁵.

O confronto com a imagem especular associado à questão do duplo, que encontramos nesta passagem, constitui um tópico recorrente na tradição literária e remete, por conseguinte,

23. Publicada em 1932, a novela *Páscoa Feliz* trata da história de transformação dum discreto empregado de escritório, Renato, o “Pata-Choca”, e da sua transfiguração num ser duplo, que o incita a cometer vários crimes (roubo e homicídio), conduzindo-o assim ao encontro consigo mesmo.

24. Referimo-nos aqui ao prefácio que acompanha a edição da obra a que temos vindo a fazer referência. Será pertinente notar que Eugénio Lisboa diz a esse respeito: “[...] é pena que tais dons de Régio nem sempre visitem certos críticos que, hoje em dia, talvez arrastados por tendências muito em vigor, se dão a tresler o grande romance nocturno do autor de *Biografia* e nele detectam traços de homoerotismo, nas relações Jaime Franco/Pedro Serra: o que apenas significa que lhes escapou por completo a transcendente teia de valores simbólicos, morais, psicológicos e até metafísicos na qual se debatem e digladiam os atormentados fantoches da narrativa regiana”. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p. 12.

25. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p. 145.

para uma série de problemáticas associadas à auto-representação²⁶. Neste caso, o desaparecimento da imagem do sujeito implica, desde logo, a sua duplicação. Isto é, face ao reflexo no espelho, Pedro Serra vê a sua existência duplicada e é tocado pela existência de um outro *eu*, autónomo e incontrolável, que se serve das suas próprias mãos para se acariciar, reconhecendo-se apenas nos olhos que expiam “do fundo do espelho”. Este expiar-se “do fundo do espelho” é representativo de uma certa disposição ao *voyeurismo* que perpassa todo o romance. Relembre-se que Pedro Serra começa por observar “às furtadelas²⁷” um desconhecido no café, procurando não ser visto por este indivíduo; mais tarde presencia a cena de violência entre M.^{elle} Dora e Jaime Franco, esforçando-se por não dar sinais da sua presença²⁸ e, finalmente, é levado por Jaime a assistir, espreitando através dum secreto orifício da porta, à cena em que M.^{elle} Dora se prostitui com um cliente. Note-se que, em qualquer um dos casos, o acto de observar — ou mais concretamente de espreitar — conduz à obtenção de um certo excitamento, concretizado na última cena no “gesto que tão difícil me fora de confessar²⁹” do onanismo.

Uma segunda observação que poderá ser significativa relativamente a este excerto diz respeito à afirmação “*pensei que sabia o que era*” e ao tom enigmático das frases que lhe sucedem. A perturbação sentida por Pedro Serra parece corresponder, afinal, não ao desconhecimento daquilo que sente mas à impossibilidade de dizer esse sentimento, fazendo com que as palavras sejam insuficientes ou inexatas para dizer uma verdade maior e inexprimível. Afirmar que “quem em mim sabia isto já era uma espécie de exterioridade intelectual” não só é revelador de uma intelectualização da libido, como aponta para uma separação entre *saber* e *sentir*, que não pode deixar de nos fazer lembrar o pessoano “quem em mim sente está pensando.” Ou seja, o que está em causa não é simplesmente da ordem do sexual mas é, igualmente, da ordem da representação poética.

A trama que se tece entre Pedro Serra e Jaime Franco não estaria contudo completa sem a presença de M.^{elle} Dora, personagem *através* da qual se irá consumir o acto amoroso. Diversos indícios nos fazem pensar que M.^{elle} Dora poderá funcionar como um desdobramento de Jaime Franco, à semelhança do que acontece com Marta em *A Confissão de Lúcio*. Mais do que um elemento mediador, a “formosa artista” encarna a forma de Pedro Serra chegar até Jaime Franco (e *vice-versa*) dando assim como que uma nova dimensão ao processo de metamorfose do *eu* num *outro*. Note-se, aliás, que é a própria M.^{elle} Dora quem dá conta da afinidade entre os dois homens: “Tu e ele têm semelhanças... Vocês parecem-se”, ao que Pedro Serra responde: “Já não posso dizer uma palavra, ou fazer um gesto, que não esteja em contradição comigo mesmo³⁰”. Assim sendo, não deixa de ser considerável que, ao possuir o corpo de M.^{elle} Dora, surja uma sintomática impressão de insatisfação, reconhecendo: “sentia que nenhuma carícia local me poderia saciar, pois, pelo contrário, todo o seu corpo *me era pouco*³¹”. O que aqui está em causa é, por um lado, uma impossibilidade de possuir

26. Neste romance, o motivo do espelho é aliás recorrente e rico em significado. A título de exemplo, vejamos as páginas relativas ao encontro entre Jaime Franco e Pedro Serra que, ao reparar no espelho à sua frente (ou seja, no espelho que estaria atrás do seu interlocutor), se espanta de reconhecer com satisfação “*sou eu!*” ou ainda a reacção de sobressalto face ao reflexo da sua sombra na parede em que “*eu próprio me sentia fazer parte de tal espionagem!*”. *Ibid.*, p. 101 e 155, respectivamente.

27. *Ibid.*, p. 23.

28. *Ibid.*, p. 125.

29. *Ibid.*, p. 351.

30. *Ibid.*, p. 269.

31. *Ibid.*, p. 271.

como condição intrínseca do sujeito e, ao mesmo tempo, a constatação da não coincidência do seu desejo com este corpo e, portanto, a frustração de não poder possuir o *outro* corpo que estaria *além* do desta mulher.

Toda a cena do encontro amoroso entre M.^{elle} Dora e Pedro Serra é reveladora dum permanente desacerto entre as personagens e da impossibilidade de uma união total entre seres condenados à solidão. Será por isso relevante notar a interpretação de Óscar Lopes, que vê a recorrência da prostituição na obra de Régio como “a própria imagem identificadora do amor, como contacto sempre desesperadamente superficial e histriónico de duas almas sempre absolutamente sós na vida³²”. No caso que aqui nos interessa, ainda que Pedro Serra chegue a declarar abertamente o seu amor — “Amo-te... — consegui enfim pronunciar. E senti na garganta um formigueiro de lágrimas³³” — será sempre inevitável questionar se esse sentimento é relativo à sua interlocutora ou, por interposta pessoa, a Jaime Franco. De resto, é o próprio protagonista que vê M.^{elle} Dora como uma continuação do seu vicioso amigo: “Ele é um homem profundamente perverso. E fez de ti uma coisa sua. Tudo o que dizes é dele, nem que também o não saibas³⁴”. Nesse sentido, se seguirmos com atenção as cenas de encontro entre os dois elementos masculinos, veremos que em todos os momentos parece pairar a presença de M.^{elle} Dora, quer seja em palco, executando uma das suas cenas artísticas, quer seja nomeada em cartazes afixados nos cafés onde se encontram, ora irrompendo pelo quarto de Jaime ou ainda presente na cilada preparada ao Senhor Belinho. Esta circularidade de relações amorosas (em que poderíamos escutar ecos duma *Quadrilha* em que Pedro amava Dora porque Dora amava Jaime que não amava ninguém) aponta, uma vez mais, para a incomunicabilidade que separa o *eu* do *outro*, para a estranheza perante si mesmo e para a impossibilidade de sucesso na concretização íntima do seu desejo, trazendo, necessariamente, “a tristeza de nunca sermos dois³⁵”.

Como temos tentado demonstrar, um dos elementos mais profícuos para o entendimento desta narrativa (ou pelo menos de algumas das suas questões centrais) prende-se com a relação entre Pedro Serra e Jaime Franco. Há que referir, no entanto, que a análise desta ligação oferece uma significativa resistência ao seu entendimento, tornando extremamente complexo (se não mesmo inacessível) o discernimento das suas múltiplas dimensões. De tal forma, em certos momentos da narrativa, o leitor poderá chegar a suspeitar da existência *real* de Jaime Franco e, noutros momentos, poderá pôr em causa a *real* separação entre os dois amigos. Esta questão é particularmente sensível no capítulo intitulado «Discours de la méthode (ou as pseudomemórias incompletas de Jaime Franco)» em que suspeitamos ver um auto-retrato no que pretende ser um retrato do seu novo amigo. Assim, num momento de interrupção da narrativa, Jaime Franco vai ler o manuscrito que Pedro Serra compôs na primeira pessoa, como se de si mesmo se tratasse, e onde detalha as experiências, ideias e fantasias de Jaime Franco. Face a este capítulo, que acrescenta ao romance uma deliberada complexidade, será inevitável questionarmos de quem se está a falar e o que separa o *eu* do *outro*. Trata-se-á, portanto, de um dos motivos mais caros à literatura modernista, que será o da existência de um *eu* labiríntico, de um *eu* múltiplo e incompleto em que não

32. LOPES, Óscar, *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, Divulgação, 1961, p. 109.

33. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p. 259.

34. *Ibid.*, p. 268.

35. SÁ-CARNEIRO, Mário de, «Partida», *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 17.

haverá lugar para o *outro* no mundo real. Como já acontecia em Mário de Sá-Carneiro, vislumbra-se aqui a possibilidade de uma interpenetrabilidade de dois planos, de um outro mundo, o dos sonhos, que se traz para o mesmo nível que o mundo da experiência real. Daí a possibilidade de ler o final do romance como uma irrupção brutal (e irónica) do mundo real nesse mundo do sonho que se vinha construindo. Assim, nas páginas finais, transtornado pelas consequências emocionais do que acabara de experienciar, Pedro Serra lê precipitadamente as palavras enviadas por sua mãe “Teu pai muito mal espero-te³⁶”, cai no desespero, imagina e projecta o seu suicídio, quando se apercebe de que lera *às avessas* o telegrama e de que a realidade era, afinal, outra.

Uma vez mais, a obra de José Régio oferece resistência a uma leitura linear e abre caminhos para múltiplas possibilidades de descodificação. Contudo, uma das interpretações que nos parece plausível e que, de algum modo, confirmaria o aspecto pouco *domesticável* deste romance, vai no sentido de ver este desenlace como um regresso à normalidade ou como uma catarse que permitirá ao protagonista uma possibilidade de renascimento e de redenção.

Bibliografia

- FRIAS, Joana Matos, “José Régio” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (ed.), Lisboa, Caminho, 2008, p. 715
- FLORENCIO, Violante, “Jogos edipianos em *Jogo da cabra Cega*”, *Colóquio-Letras*, nº 140-141, Lisboa, 1996, p. 82-88.
- LOPES, Óscar, *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, Divulgação, 1961.
- RÉGIO, José, *Correspondência*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- , *Confissão Dum Homem Religioso*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- , *Jogo da Cabra Cega*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- SOBREIRA, Luís “*Jogo da Cabra Cega e A Confissão de Lúcio*”, *Colóquio-Letras*, nº 140-141, Lisboa, 1996, p. 71-81.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

36. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, *op. cit.*, p.