

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

ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO

RICARDO REIS E O MUNDO: O POETA DAS *ODES* E A PERSONAGEM DE *O ANO*
DA MORTE DE RICARDO REIS

MARINGÁ - PR

2006

ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO

RICARDO REIS E O MUNDO: O POETA DAS *ODES* E A PERSONAGEM DE *O ANO*
DA MORTE DE RICARDO REIS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof^ª.Dr^ª.Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ - PR

2006

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

Ao meu esposo, Leandro, companheiro paciente e incentivador.

À minha filha, Ana Clara, sentido para minha vida.

Aos meus pais, exemplos de luta e coragem.

AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho. A todas elas, a nossa gratidão e de forma particular:

à minha orientadora, Profa.Dra.Clarice Zamonaro Cortez, por estar sempre ao meu lado nessa caminhada rumo ao conhecimento com paciência, competência e amizade, além de ser modelo de dedicação e paixão pela profissão;

à banca examinadora, Prof.Dr.Adalberto de Oliveira Souza e Prof.Dr.Odil José de Oliveira Filho, pelas preciosas observações e contribuições;

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

à UEM, instituição que desenvolveu em mim o amor pela pesquisa;

aos companheiros que passaram comigo por esse processo, em especial, às amigas Profa.Ms. Ana Cristina Wolff e Profa.Ms. Iris Selene Conrado pela cumplicidade, amizade e força.

Não posso me esquecer de agradecer ainda aos meus familiares pelo incentivo contínuo e o amor incondicional.

Não censuro o Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o, realmente, e para falar a verdade, acima de muitos de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada par o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta – aqui o admito-, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações (Álvaro de Campos, apontamento sem data. *In*: PESSOA, 1982: 69-70).

(...)

*Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranqüilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido*

(Ricardo Reis. *In*: PESSOA, 1982: 74).

RESUMO

No século XX, foram muitas as transformações sofridas pela sociedade portuguesa. Os primeiros anos trouxeram consigo novas perspectivas culturais e estéticas, as quais vinham lentamente sendo geradas no século anterior e que, por fim, eclodiram. A poesia de Fernando Pessoa reflete de alguma forma o impacto dessas transformações iniciadas no século XIX, o que resultou no jogo dramático da heteronímia que se apresenta em sua poesia, exigindo do leitor um trabalho de recomposição desse caminho percorrido. A presente dissertação objetiva verificar, por meio da leitura das *Odes*, como o heterônimo Ricardo Reis se relaciona com o mundo, e comparar esse posicionamento ao adotado pela personagem protagonista do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, de José Saramago. De caráter bibliográfico, a pesquisa está fundamentada na leitura e resenhas de textos teóricos, críticos e analíticos e adota o método recepcional postulado por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, além de basear-se na análise temática e estilística das *Odes* de Ricardo Reis e do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. A pesquisa se justifica pela constatação de uma possível contradição entre a criação heteronímica e a recriação da personagem do romance, possibilitando uma abertura para a comparação entre a “máscara de homem” presente nas *Odes* e a recriação feita por Saramago, enfocando o modo como poeta e personagem se posicionam e agem diante da realidade que os cercam. Em outras palavras, a pesquisa pretende verificar se a imagem emanada dos versos das *Odes* corresponde à personagem romanesca erigida da leitura feita por Saramago do heterônimo pessoano no que diz respeito à relação do homem com o mundo. Inicialmente, apresenta-se um levantamento de dados e informações a respeito do Modernismo em Portugal e do contexto em que o referido movimento esteve inserido. Segue um estudo sobre Fernando Pessoa e a questão da heteronímia, fato marcante de sua obra, que culmina com a análise da figura de Ricardo Reis-heterônimo e do protagonista do romance, preenchendo os espaços vazios e tentando fazer emergir as diferentes visões de mundo e sua relação com ele. Os aspectos observados, a partir de uma leitura das intertextualidades, referem-se às dificuldades, alegrias, prazeres, amor, mulheres, natureza, política e morte, enfim, tudo o que se refere no cotidiano da vida, tendo em vista que entre o leitor e as idéias veiculadas se interpõe o texto e este se abre a diversas possibilidades de realizações na leitura, conforme as diferentes perspectivas daqueles que o buscam.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Reis – Fernando Pessoa – *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – José Saramago – Poesia e Romance – Método Recepcional

ABSTRACT

During the 20th century, the Portuguese society underwent many transformations. The first years brought new cultural and aesthetic perspectives, which had slowly been generated during the previous century, and that, at least, emerged. Fernando Pessoa's poetry reflects any way these transformations that was started in the 19th century, which resulted into the dramatic play of heteronyms present in his poetry, requiring the reader to re-create the way gone through. This dissertation aims to verify, by reading Fernando Pessoa's *Odes*, how the heteronymous Ricardo Reis relates to the world, and compares this position to that one adopted by the main character from the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, published in 1984, written by José Saramago. The research is based on reading and reporting theoretical, critical and analytical texts, and adopts the reader-response criticism postulated by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, as well as on the thematic and stylistic analyses of Ricardo Reis' *Odes* and of the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, by José Saramago. The research is justified by the verification of a possible contradiction between the heteronymic creation and the re-creation of the character in the novel, making possible an overture for the comparison between the "mask" present in the *Odes* and the re-creation made by Saramago, focusing the mode how the poet and character place themselves and act towards the reality that surround them. In other words, the research intends to verify if the image emanated from the verses in *Odes* correspond to the novel character erected from the reading done by Saramago of Pessoa's heteronym concerning to the relation of the man with the world. Firstly, it is presented data and information about the Modernism in Portugal and the context in which this movement was inserted. Secondly, follows a study on Fernando Pessoa and the question of heteronym, remarkable fact for his work; finally, this work reaches its highest point with the analysis of the Ricardo Reis-heteronym and the main character in the novel, filling the gaps and trying to make emerge the different visions of the world and his relation with it. The aspects verified, from the reading of the intertextualities, refer to the difficulties, joys, pleasures, love, women, nature, politics, and death, at last, all that refers to the daily life, taking into account that between the reader and the ideas propagated is interposed the text and that it is open to diverse possibilities of reading realizations, in conformity to the different perspectives from those who seek for it.

KEY-WORDS: Ricardo Reis – Fernando Pessoa – José Saramago – *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – poetry and novel – reader-response criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
1.1 Da história geral para uma história recepcional da literatura	14
1.2 Ler e experienciar: uma questão de efeito	18
1.2.1 Criar imagens e experimentar sentidos.....	20
1.2.2 A construção da obra e do sentido.....	22
1.2.3 O leitor.....	24
1.2.4 Do mundo real para o texto: o repertório.....	26
1.2.5 As estratégias textuais.....	27
1.2.6 Interação texto e leitor: uma relação assimétrica.....	33
1.3 Caminhos para o trabalho com a Estética da Recepção	36
2. FERNANDO PESSOA: POETA DA DISPERSÃO	
2.1 Introdução	38
2.2 O Modernismo em Portugal	39
2.2.1. <i>Orpheu</i> : en[cantar] com a nova poesia.....	40
2.3 Fernando Pessoa: a pessoa e o[s] poeta[s]	43
2.3.1. Um drama em gente: unidade e diversidade.....	46
2.3.2. Alberto Caeiro.....	48
2.3.3 Ricardo Reis.....	49
2.3.4 Álvaro de Campos.....	50
3. DE OLHO NO MUNDO: ESPECTADOR OU PERSONAGEM?	
3.1 O desenrolar da análise	52
3.2 O espectador do mundo	53
3.2.1 À beira-rio, à beira-estrada: filosofia de vida.....	53
3.2.2 Horácio por Ricardo Reis.....	64
3.2.3 Religião e liberdade.....	69
3.2.4 A mulher e o amor em Ricardo Reis.....	74
3.2.5 Estrangeiro para o mundo.....	77
3.2.6 O barco escuro no soturno rio.....	80

3.2.7 Como vidro à luz do sol.....	83
3.3 A vida e a ficção segundo José Saramago.....	85
3.4 O labiríntico Ricardo Reis-personagem.....	89
3.4.1 Filosofia de vida.....	92
3.4.2 <i>Carpe diem</i>	94
3.4.3 As mulheres e o amor.....	96
3.4.4 Religião e liberdade.....	100
3.4.5 Sua relação com a pátria.....	102
3.4.6 A morte para Ricardo Reis.....	103
3.4.7 Ricardo Reis: máscara da máscara.....	105
3.5 Quadro Comparativo.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
BIBLIOGRAFIA.....	117
ANEXO.....	118

INTRODUÇÃO

Em todos os tempos, a Literatura sempre foi uma forma de expressar a história das alegrias, das conquistas, dos sonhos, das tristezas, das inquietações, das angústias e das derrotas do ser humano. Por meio do literário, o homem pode criar e criar-se a todo o momento, por meio da experiência com o mundo ficcional, como uma possibilidade de realidade oferecida pela arte.

Uma das maiores figuras literárias de Portugal e do mundo, no século XX, foi, sem dúvida, Fernando Pessoa, ao conseguir transformar em poesia a tradição lírica de seu povo, além de trazer em si todas as inquietações humanas de uma sociedade em crise e em guerra, como “um gigantesco painel de registro sismográfico” (MOISÉS, 1999: 241), ou seja, Pessoa conseguiu captar o que cada ser humano sentiu, sente ou sentirá, em uma tentativa de entender e organizar o Universo. Por meio dessa capacidade de ver a realidade sob vários pontos de vista é que surgem os heterônimos, o poeta se dispersa e se desdobra em outras personalidades.

Fernando Pessoa nos apresenta um jogo dramático. É nele que pretendemos entrar e tentar desvendar uma dessas “máscaras” por ele criada e revelada através dos textos poéticos: o heterônimo Ricardo Reis. Moisés (1999: 244) afirma que o poeta se vale das referidas “máscaras” para “esconder-se atrás delas para melhor revelar-se, mas revelando-se às avessas, ou antes, indiretamente exigindo do leitor um trabalho de recomposição do caminho percorrido pelo poeta em seu mascaramento: esconder-se para se revelar e revelar-se para despistar”.

De acordo com Galhoz (1985), Fernando Pessoa criou, para cada um de seus heterônimos mais importantes, uma biografia e uma personalidade próprias dentro do contexto criativo/literário. Assim, Ricardo Reis nasceu em 1887, na cidade do Porto. Estudou em colégio de jesuítas, “é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (Pessoa, 1986: 98). Expatriou-se no Brasil em 1919, pois não concordava com o novo regime instaurado, a república, visto ser monárquico.

Fernando Pessoa, contudo, não terminou a biografia de Ricardo Reis. É nesse ponto que José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, valendo-se dessas notas biográficas, criou o referido romance considerado por Galhoz (1985: 24) “ao mesmo tempo claro e enigmático”.

O que pretendemos com a presente pesquisa é verificar se a imagem emanada dos versos das *Odes* corresponde à personagem romanesca “recriada” por José Saramago, no que

diz respeito à relação do homem Ricardo Reis com o mundo. Segundo Bueno (1999), em seu estudo sobre a construção da personagem em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a indiferença, a ataraxia em relação ao mundo e às coisas são marcas tanto do heterônimo quanto da personagem. Essa conduta, porém, é um ideal poético pautado no paganismo, no epicurismo e no estoicismo, e que, no romance, torna-se o determinante de suas ações no cotidiano.

Como discípulo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis herdou o paganismo e o sensacionismo, aceitando as coisas como elas são: a busca da simplicidade do campo, do desprezo pelo social e sofisticado e da busca pela felicidade, que, conforme postula o epicurismo, se dá à medida que nos afastamos do mundo, das preocupações, das paixões e evitamos a dor. Assim, conforme ressalta Lourenço (*apud* Bueno, 1999: 209), Fernando Pessoa, ao tornar Reis discípulo de Caeiro, concebeu seu mundo como “um universo corroído pela irrealdade”, onde encontra a calma e desfruta da “ausência de si mesmo”.

Segundo Bueno (1999), entretanto, no romance de José Saramago a personagem Ricardo Reis acaba por envolver-se com os problemas da ditadura salazarista, o que provoca uma contradição entre a postura enunciada nas *Odes* e a personagem recriada por Saramago. Nas *Odes* há um homem que prega a indiferença, o afastamento do mundo para manter uma ausência de preocupação, já no romance, há alguém que não consegue manter esse distanciamento, a partir do momento que desembarca no Cais de Alcântara.

A pesquisa se justifica pela constatação da contradição existente entre o heterônimo das *Odes* e a personagem de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a “máscara de homem” criada para o heterônimo pessoano nas *Odes* (enfocando sua postura em relação ao mundo) e a recriação de José Saramago, na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

O método que norteará nossa pesquisa, quanto ao trabalho com os textos poéticos e o romance, será o método recepcional, conhecido como estética da recepção, cujas bases se encontram nos trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Os estudos literários começaram a tematizar a relação entre literatura e leitura somente a partir dos anos 60, dando maior ênfase à figura do leitor e ao ato da leitura. Segundo Jauss (1994), o que faz uma obra literária ser consagrada não são as condições históricas de sua produção nem o modo como se posiciona em relação a esse contexto histórico ou sua importância na evolução de um gênero determinado, mas “os critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (Jauss, 1994: 7-8).

Jauss (1994) propõe o deslocamento do caráter artístico do autor (estudos biográficos) ou do texto (Formalismo, *New Criticism*) para o efeito estético nos leitores. Sua proposta abarca ainda a questão da história literária baseada na recepção atual de leitura e em suas

recepções anteriores. De acordo com Aguiar e Silva (1993), a obra seria o cruzamento entre todas as apreensões feitas e a serem feitas nos vários contextos históricos em que foi lida e no que está sendo estudada.

Quanto aos efeitos produzidos no leitor, segundo Iser (1999: 15), compreendemos que a leitura de um texto vai além dele próprio ou do leitor em si, pois “é um potencial de efeito que se atualiza no processo de leitura”. O texto, portanto, é comunicação, pois se constitui na sua interação com o contexto e o leitor, provocando um ciclo recepcional: o mundo é referência para quem escreve; a obra é a reação do autor frente ao mundo; a obra se torna um importante veículo capaz de trazer novas perspectivas de mundo ao leitor.

Uma obra literária tem, segundo Iser (1999), dois pólos: um artístico e um estético. O artístico se manifesta no texto como criação do autor; o estético, na concretização feita pelo leitor. No entanto, a obra literária não pode ser reduzida apenas ao texto nem à concretização do leitor, mas deve ser vista como um ponto de convergência entre texto e leitor, mas que mantém seu caráter virtual.

O efeito estético é, por conseguinte, o resultado da relação interativa entre texto e leitor. Iser (1999: 16) afirma que, apesar de o texto ser uma motivação, o efeito estético se dá quando o leitor faz uso de sua imaginação, de sua percepção e quando reage diante do que está lendo, pois o texto não é um registro de algo existente, mas é a “reformulação de uma realidade já formulada”, que se atualiza a cada leitura.

No ato da leitura, o leitor formula imagens, as quais são erigidas das palavras expressas no texto. Na imaginação do leitor, o que o texto explicita se concretiza juntamente com o que está omitido, mas que pode ser inferido pelo leitor. Assim, o leitor materializa aquilo que não existe, mas que é verbo.

A compreensão da importância da imagem é fundamental para que compreendamos o sentido. Este seria o objeto do leitor, que tenta defini-lo a partir das referências que tem a seu dispor. Diante disso, Iser (1999: 33) esclarece que “se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor”. Desse modo, Iser (1999) explica que o leitor sempre relaciona o sentido a algo nele despertado; o leitor deixa de precisar explicar o sentido, o qual passa a ser um efeito a ser experimentado.

A escolha da estética da recepção se justifica pelo fato de compreendermos que Ricardo Reis foi leitor de Horácio e de outros autores clássicos, resultando em uma postura enquanto leitor e poeta. José Saramago, também leitor de Fernando Pessoa-Ricardo Reis,

apresenta expectativas de leitura em relação às *Odes*, o que influencia na construção de sua personagem-poeta no romance. Assim, o contato com as *Odes* provocou uma reação, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Diante dessas duas obras, colocar-nos-emos como leitores e tentaremos construir, a partir do preenchimento dos lugares vazios encontrados nos textos, a imagem de homem e de mundo apresentadas nos poemas e no romance.

As teorias de base serão apresentadas no primeiro capítulo do trabalho, consistindo em um breve apanhado sobre o desenvolvimento de uma História da Literatura calcada na história recepcional das obras, proposta por Jauss (1994), e da leitura enquanto efeito experienciado e possibilitado pela estrutura textual, pelo repertório selecionado, pelas pistas deixadas no texto, pelos lugares vazios e pela participação fundamental do leitor ao gerar imagens em sua mente e dar sentido ao que lê (ISER, 1999).

O segundo capítulo é dedicado ao um estudo mais aprofundado sobre Fernando Pessoa e sua participação no Modernismo português, além de seu “drama em gente”, ou seja, a questão da heteronímia.

A análise compreende o terceiro capítulo, ponto central da dissertação, que se encontra dividida em três momentos: leitura e análise das *Odes* de Ricardo Reis, na tentativa de fazer emergir a visão que o heterônimo Ricardo Reis tinha do mundo e sua relação com ele; leitura e análise do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, objetivando descobrir como a personagem-poeta reage dentro do contexto do romance, ou seja, como se relaciona com as situações em que se encontra inserida no romance.

A construção de um quadro comparativo entre a imagem de Ricardo Reis nas *Odes* e a imagem da personagem do romance, verificando-se as semelhanças e diferenças de posicionamento diante da realidade apresentadas entre o Ricardo Reis-poeta e o Ricardo Reis-personagem é o nosso objetivo final neste capítulo.

Conscientizamo-nos que o texto literário se abre a múltiplas possibilidades de leitura. O que apresentaremos será uma dessas possibilidades de realização, uma vez que somos leitores situados em determinado tempo e espaço, objetivando com essa leitura uma contribuição à fortuna crítica de Fernando Pessoa e de José Saramago, amparada nos pressupostos teóricos da estética da recepção.

1. A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Da história geral para uma história recepcional da literatura

A teoria da estética da recepção teve início, de acordo com Aguiar e Silva (1994), nos últimos anos da década de sessenta do século XX, sob as influências da estética da fenomenologia, da teoria da comunicação, da semiótica e da teoria do texto. Hans Robert Jauss, um dos precursores dessa teoria, propôs uma reestruturação da história da literatura, a partir da história recepcional das obras, através dos tempos. Wolfgang Iser, por sua vez, ocupou-se da teoria do efeito, ou seja, o que o texto causa àquele que o lê. Neste capítulo, temos por objetivo apresentar os aspectos principais da estética da recepção, buscando entender o modo como essa teoria concebe a literatura, a leitura e a função do leitor.

Começamos pelo conceito de obra literária na estética da recepção. Segundo Jauss (1994), uma obra alcança *status* de literária quando consegue permanecer entre os leitores pelo efeito causado na sua recepção, ou seja, sua fama prosseguirá se for bem recebida pelo público leitor. Dessa forma, Jauss (1994) coloca em primeiro plano para o estudo da história da literatura não mais as qualidades, a categoria, as condições contextuais em que surgiu a obra ou sua colocação na periodização literária, mas o critério é a permanência junto à posteridade. Situar uma obra dentro do sistema literário é determinar o tempo e o espaço em que se encontra e analisar de onde vem e para onde aponta.

Aguiar e Bordini (1993: 14) concordam com esse ponto de vista ao apresentarem a obra literária como “uma tomada de consciência do mundo concreto que se caracteriza pelo sentido humano dado a esse mundo pelo autor”. Assim, não é um mero reflexo na mente, que se traduz em palavras, mas o resultado de uma interação ao mesmo tempo “receptiva e criadora”. Dessa forma, o texto é uma forma de colocar a disposição de outros, de vários tempos e espaços, de diferentes grupos sociais, e em movimento, esse sentido humano do mundo, por meio de processos comunicativos, intermediados pela linguagem verbal.

Jauss (1994: 23) propõe, portanto, que a história da literatura seja traçada a partir da relação leitor e obra, uma vez que é esta relação que estabelece e condiciona a permanência ou não de uma obra no sistema literário. Considerando, desta forma, a relação entre leitor e obra literária em diferentes épocas, consegue-se estabelecer “um nexo entre as obras literárias”.

Essa relação entre literatura e leitor possui algumas implicações:

- implicações estéticas: o leitor avalia o valor estético de uma obra, comparando-a com outras já lidas.

- implicações históricas: numa cadeia de recepções, existe a continuidade da compreensão por outros leitores e esta se enriquece de geração em geração, decidindo o próprio significado histórico da obra e tornando visível sua qualidade estética.

Dentro dessa perspectiva, Jauss (1994: 24) determina que a reescrita da história da literatura seja fundamentada sobre a estética da recepção e do efeito, ou seja, “no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”. O historiador, enquanto leitor, também precisa se posicionar diante do que lê, tendo em vista que está fazendo parte da “série histórica dos leitores”.

Em relação ao que é leitura, tomamos como base o conceito apresentado por Glawinski (1995: 1), o qual explica que, segundo uma visão crítica, a leitura é “uma atividade cultural, sujeita as certas normas, e passível de diferenças sujeitas à cultura literária da qual uma determinada leitura faça parte”. Essa concepção de leitura como atividade cultural faz com que a obra literária não tenha um fim em si mesma, não seja considerada um objeto autônomo e limitado ao texto. Para que o texto aconteça, é imprescindível a atuação do sujeito-leitor, situado em determinado contexto sócio-cultural, cuja influência será decisiva no processo de leitura.

Por isso, a obra literária não apresenta sempre o mesmo aspecto a leitores diferentes e de diferentes épocas, não diz a mesma coisa a cada leitura e não é uma entidade atemporal, mas, a cada tempo, a cada leitura feita, é capaz de proporcionar novas experiências a leitores diversos: “como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual” (JAUSS, 1994: 25).

Segundo Jauss (1994), a literatura se diferencia dos acontecimentos históricos no sentido de que o literário não impõe conseqüências materiais para as pessoas e futuras gerações; tem sua existência garantida enquanto houver leitores que se apropriem das obras, autores querendo imitá-las, refutá-las ou superá-las e críticos que se ocupem delas na reflexão. Do contrário, não há história da literatura porque não há recepção nem produção estética, isto é, o literário só existirá se houver uma ressonância de seus efeitos sobre as gerações futuras.

Para que uma obra continue a suscitar o interesse do público leitor, entretanto, é preciso que integre a novidade à experiência literária do leitor. Uma obra literária nova, desconhecida, pode ser apreciada, experienciada devido a uma forma de conhecimento prévio que faz com que a obra seja lida. Podemos listar o conhecimento de estrutura formal, de gênero, de linguagem, é isso, enfim, o que faz com que seja experienciável: “Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor

a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso -, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores” (JAUSS, 1994: 28).

Dessa forma, consegue-se a objetivação do horizonte de expectativas, o que significa começar a obra pelo horizonte de expectativa do leitor, apresentando aquilo que é convencional quanto ao gênero, estilo ou forma, e, passo a passo, quebrar esse horizonte, produzindo assim efeitos críticos e poéticos.

Segundo Jauss (1994), a reconstituição do horizonte de expectativa de uma obra pode determinar sua qualidade artística pelo modo e grau que age sobre um determinado público. A distância entre o horizonte de expectativa do leitor e a nova obra é chamada de distância estética. Essa distância é que está entre o horizonte preexistente do leitor e a acolhida da nova obra, que pode provocar a negação de experiências anteriores ou a conscientização a respeito de outras, causando uma conseqüente mudança de horizonte. Por isso, a recepção de uma obra literária no momento de sua aparição e a reação do público e da crítica a que é submetida é que determinam o valor estético de uma obra – “a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994: 31).

Se há uma aproximação entre o horizonte de expectativa e a nova obra significa que seu caráter estético é fraco, ou seja, é uma obra que se aproxima da arte passageira, dos modismos literários, não exigindo esforço de consciência em direção à uma experiência desconhecida. Aguiar e Bordini (1993) chamam esse tipo de obra de conformadora. Também a obra considerada clássica pode ter sua distância estética diminuída devido ao sentido eterno e imutável que lhe é conferido, o que faz com que sua leitura seja óbvia e perca seu caráter estético. Jauss (1994) salienta que é preciso ir à obra clássica com a intenção de buscar uma leitura contrária à habitual e encontrar novamente seu caráter artístico. Aguiar e Bordini (1993) consideram aquela obra capaz de ampliar, alterar ou romper com as convenções conhecidas e aceitas pelo leitor, modificando seu horizonte de expectativas, como uma obra emancipatória, capaz de causar conflito entre o leitor e suas concepções de mundo.

Em relação a análise da obra literária em seu contexto, a teoria estético-recepcional propõe que a obra não seja estudada por si só, isolada, mas que seja inserida no processo literário, a fim de ser analisada em seu contexto e em relação às obras que antecedem-na. Para Jauss (1994), a obra nova precisa ser vista como uma continuidade, como uma resposta a

questões pendentes nas obras anteriores da série literária e tanto o horizonte passado como o novo estão presentes na obra recém apresentada.

O historiador de literatura tem um ponto de partida, mas não de chegada; a temporalidade é resgatada e o historiador dá a conhecer a distância variável entre o significado atual, aquele que o horizonte inicial consegue acessar, e o significado virtual de uma obra, o almejado, que pode ficar desconhecido por muito tempo até que o público tenha um horizonte capaz de compreendê-lo. O caráter artístico de uma obra não se esgota na condição de inovação ou na oposição velho-novo, nem é inteiramente percebido no momento de publicação, pois as inovações nem sempre são acessíveis ao público inicial e um longo processo de recepção é necessário para alcançar o esperado que modifique o horizonte inicial, em que a obra se apresentava como inacessível.

Jauss (1994: 50) ressalta ainda que a história da literatura, considerada como parte da história geral, não cumpre o seu papel quando se deixa prender pelas análises diacrônica ou sincrônica dos períodos literários, mas quando “vista também como *história particular*, em sua relação própria com a *história geral*. (...) A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social”.

A literatura é, portanto, uma fonte onde o leitor pode experimentar acontecimentos, sentimentos, ações que ainda não conhecia e, dessa forma, romper e ampliar seu horizonte de expectativas, trazendo esses conhecimentos adquiridos para suas relações em sociedade. A intenção de Jauss (1994) é justamente determinar qual a contribuição específica da literatura no processo de formação do indivíduo e verificar em que medida a experiência literária influencia os comportamentos no contexto sócio-cultural.

Na ciência ou na experiência pré-científica, de acordo com Poppe (*apud* JAUSS, 1994: 52) existem expectativas, hipóteses a serem confirmadas; entretanto, mais importante que a confirmação é a frustração das expectativas, momento em que se entra em contato efetivo com a realidade. Em literatura, o leitor não precisa se chocar com a realidade para adquirir uma nova experiência, pois seu contato com a literatura o prepara para diversas situações.

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e

objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura (JAUSS, 1994: 52).

A obra literária não apenas representa a realidade social, mas coloca seus leitores diante de questões ainda não solucionadas pela moral, pela religião, pelo Estado e isenta o leitor do automatismo, ao apresentar a realidade sob um novo olhar além de novas soluções para problemas supostamente já solucionados.

A história da literatura, conforme nos aponta Jauss (1994: 57), cumpre seu papel quando deixa de descrever o processo da história geral e como esta ocorre nas obras, passando a revelar a literatura e seu desenvolvimento enquanto “constitutiva da sociedade”, como uma das formas de levar o homem à libertação de conceitos preexistentes e dar-lhe maior consciência de si e do mundo que o cerca. Iser (1999) complementa ao afirmar que o texto literário realiza a comunicação entre o mundo, as estruturas sociais dominantes e a literatura já existente, provocando intervenções, por meio da reorganização dos sistemas de referência que são selecionados e re-significados pelo texto. Além de se comunicar, portanto, com o leitor, o texto pode ainda fazer com que os efeitos produzidos no leitor sejam refletidos em suas relações na sociedade.

1.2 Ler e experienciar: uma questão de efeito

Até o presente momento, refletimos a respeito da nova história da literatura proposta pela teoria da estética da recepção. Passemos agora aos conceitos referentes à própria teoria e sua metodologia. Para Iser (1999: 7), a estética da recepção tem como conceitos centrais o efeito e a recepção: “o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam”.

A estética da recepção surgiu como necessidade de se responder às novas tentativas de interpretação do texto literário não mais como um produto acabado de seu autor ou simplesmente como objeto estético. A literatura moderna precisava de novas perguntas, novos critérios, não mais aqueles usados antigamente, para ser revelada. Entretanto, os questionamentos antigos continuam a ser importantes para a interpretação por seu valor histórico e mostram os caminhos pelos quais a interpretação já caminhou, mas que no presente perdem o sentido. Para que surjam as novas perguntas, é preciso que sejam separadas daquelas convencionais e se pense a nova obra a partir de novos questionamentos. Assim, da

intenção do texto, passou-se à sua recepção, ao modo como o texto reflete e faz refletir sobre o ser humano.

A modernidade é a negação de tudo o que era considerado clássico (harmonia, equilíbrio, beleza, plenitude X grotesco, feio, desequilíbrio, fragmentário). A negatividade da literatura moderna atua sobre nossas concepções orientadoras, sobre nossas atitudes e nossa percepção cotidiana. A arte faz com que algo nos aconteça e ao pesquisador cabe descobrir o que acontece a quem entra em contato com o literário, questionando sobre o efeito do texto.

Iser (1999) salienta que o primeiro efeito é produzido sobre o autor e daí em diante um ciclo de efeitos se inicia, culminando com a concepção de texto como acontecimento: é o mundo que age sobre o autor; este escreve sobre o mundo; logo, o livro é uma referência do mundo e, quando lido, torna-se um acontecimento; este acontecimento traz novas perspectivas para o mundo que não estavam nele contidas. Logo, o mundo é a realidade de referência; o texto literário seleciona aspectos, elementos da realidade de referência e incorpora-os, dando a eles nova significação. A *seleção* já é um acontecimento, porque tira um elemento de sua relação de subordinação na realidade de referência. A seguir, os elementos selecionados passam por uma combinação, isto é, são combinados entre si e novas relações de subordinação são compostas, o que faz com que extrapolem sua determinação semântica e contextual, produzindo novos efeitos de sentido. Por isso, o texto literário é polissêmico, pois traz, além dos sentidos do senso comum, várias aberturas para a construção de novas visões. O caráter de acontecimento do texto consiste, portanto, em romper com a referência da realidade, e ao selecionar e combinar os elementos, extrapolar as fronteiras semânticas das palavras.

Glawinski (1995) considera a leitura como uma atividade diária, controlada, quando o leitor tem consciência e faz um trabalho de reflexão/interpretação ao ler, ou ingênua, quando a leitura se dá no sentido comum. Ambas, porém, partem do mesmo ponto: as concepções comuns de cada leitor, o que cada um traz em sua bagagem cultural. Glawinski (1995: 2) afirma: “Nós não podemos apreender uma obra fora do nosso contexto cultural e sem os elementos que já temos interiorizados. A leitura nos leva ao nosso mundo, ao mundo de nossas representações e valores, diminuindo a distância até o texto”.

Isso reforça a noção de movimento circular proporcionado pela leitura: o leitor vai ao texto, encontra-se refletido a si e ao mundo em que está inserido; mas o texto faz com que volte a esse mundo com um novo olhar, ou seja, leva o leitor à reflexão, trazendo à tona novos elementos. Por isso, o leitor nunca é o mesmo ao terminar uma leitura porque vivenciou novas experiências.

Por isso, Glawinski (1995) explica que a leitura possui a propriedade de ser realizável, uma vez que trazemos o texto ao nosso mundo e o nosso mundo ao texto. Existe um universo comum dividido entre o sujeito que lê e o objeto lido, resultando no conhecimento que se realiza na troca de saberes entre leitor e texto, propiciado pela cultura literária.

Diante disso, percebemos que não só os conceitos comuns são atualizados na leitura, mas outros valores relativos à própria literatura, como sua natureza, as propriedades, as funções, o literário ou não, o que se considera boa ou má literatura. Isso significa que o gosto estético-literário de um período fixado pela tradição e retransmitido pelas escolas, também exerce influência no momento da leitura e no momento de avaliar e classificar os fatos literários.

1.2.1 Criar imagens e experimentar sentidos

Iser (1999: 15) define o texto como “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura”. Isso significa que o texto possui, nas palavras de Iser (1999: 13), uma pregnância de sentido, isto é, está repleto de sentidos que podem ser atualizados no momento da leitura, englobando os efeitos produzidos pela reação do autor perante o mundo até as expectativas do leitor e as seleções de sentido que se realizam na leitura. Para isso, o texto deixa instruções a serem seguidas pelo leitor para que o seu sentido possa ser constituído.

Nesse processo de comunicação, a atenção da estética da recepção recai sobre o efeito estético produzido, resultado da interação entre texto e leitor. Segundo Iser (1999: 16), esse efeito causado no leitor é chamado de estético “porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes”. Essas reações desencadeadas no leitor são resultados do contato com algo ainda inexistente no mundo, de uma nova percepção de mundo, fazendo com que o leitor se coloque no texto e imagine sua atuação dentro daquela “reformulação de uma realidade já formulada” (ISER, 1999: 16).

A formulação da imagem é muito importante para a estética de recepção, pois o sentido não é uma idéia expressa discursivamente, por meio de uma linguagem referencial, mas tem caráter de imagem. O texto traz lugares vazios (*blank*) a serem preenchidos pelo leitor com sua imaginação, de forma que o seu sentido é captado como imagem, algo não expresso verbalmente, mas que concretiza aquilo que não existia. Iser (1999: 33) define: “O sentido é o objeto, a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência”. A imagem estimula o sentido e é resultado dos processos de combinação e apreensão do leitor, frente à matéria textual:

Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito [leitor] e Objeto [sentido]. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1999: 33-34).

Segundo Iser (1999), o sentido não consegue ser explicado, apenas percebido como efeito, a partir da participação do leitor na leitura. Isso acontece porque, ao explicar o sentido de um texto, estamos utilizando como referência a realidade e colocando no mesmo nível o que surgiu por meio do texto ficcional e a realidade extra-textual.

As sínteses também acontecem em forma de imagem. Iser (1999) afirma que criamos representações no decorrer da leitura do texto ficcional porque os signos do texto se limitam a orientar-nos como o objeto deve ser construído. Iser (1999: 58-59) esclarece ainda que a “imagem é, portanto, a categoria básica da representação. Ela se refere ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença. Mas a imagem possibilita também a representação de inovações que se constituem quando o saber previamente estabelecido é desmentido, ou seja, quando determinadas combinações de signos não são familiares”. Iser (1999) exemplifica com a construção da personagem: não imaginamos uma personagem por inteiro; ela se constitui das várias facetas que vamos descobrindo ao longo da leitura, que fazem com que se modifique constantemente, diferentemente do cinema, onde a personagem aparece pronta. Entretanto, essa representação que constituímos não é fisicamente visível, mas ilumina a personagem como uma portadora de significados, por isso a decepção ao assistirmos a um romance filmado – não estamos na presença do objeto, ele está em nossa presença.

A representação de um objeto ficcional é diferente da representação de algo da vida real, porque, além de não estar presente, não tem pré-existência no mundo real. Desse modo, o processo de construção da imagem precisa ser regulado por meio de dados previamente estabelecidos.

O texto traz esquemas de representações. Esses esquemas, porém, são ativados pelo leitor que conhecer as referências apresentadas. Daí, a formação das representações acontece. Contudo, nem todos os leitores têm acesso a todas as referências e aos elementos que compõem o esquema, de tal forma que, para alguns, o texto não alcança seu significado pleno.

Os esquemas são empregados para estimular representações elementares, confirmando essas representações ou fazendo com que o leitor subverta a visão do senso comum e olhe os acontecimentos sob um outro ponto de vista (o excluído, por exemplo). Através do que está posto, dito no texto é que emerge o não-formulado e este pode ser representado.

A cada fase da leitura, há modificações, acréscimos, reorganização do sentido. O momento temporal é importante na leitura, em que passado, presente e futuro estão sempre em contato. A cada leitura, um texto adquire novos significados; o sentido “enquanto fruto das realizações jamais poderá ser o mesmo, sendo único e não-repetível” (ISER, 1999: 79).

1.2.2 A construção da obra e do sentido

Anteriormente, afirmamos que o texto e sua estrutura fornecem as pistas para que o leitor constitua seu sentido. De acordo com Iser (1999), todo elemento utilizado para a construção de uma obra literária tem uma função, entretanto não é esse elemento e sua função no texto que constituem a significação do mesmo; não é a estruturação em si que determina a interpretação, mas o efeito que tal arranjo provocará naquele que lê a obra.

Ao contrário do que se fazia antigamente, quando interpretar uma obra significava desvendar a intenção do autor, o sentido secreto, a relação com o contemporâneo, as bases psicanalíticas, históricas ou a estrutura formal, existe hoje a busca por descobrir a história da interpretação e os fatores que não se manifestavam sob as normas tradicionais de interpretação, tendo em vista que um texto só tem sentido no ato de sua leitura, quando existe interação entre a estrutura da obra e o receptor.

Ingarden (*apud* ISER, 1999: 50) apresenta a construção em camadas da obra literária e os modos de concretização da mesma:

(...) a obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.

Dessa forma, é na constituição de uma consciência receptora que o texto se realiza; é no ato de leitura que a obra, enquanto processo, adquire seu caráter próprio. Iser (1999: 51) afirma que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”, explicitando a

necessidade tanto da parte textual, artística, quanto da participação efetiva do leitor, que a concretiza na leitura. Mas, como vimos, a obra não é só estrutura nem só participação do leitor; são os dois elementos combinados que constituem a obra literária.

Para se analisar, portanto, a relação entre obra e leitor não se pode concentrar a análise em apenas um desses pólos. Iser (1999) explica que é preciso observar como as estruturas de um texto afetam o leitor. Essas estruturas apresentam caráter duplo de estrutura verbal e afetiva. Verbal porque de alguma forma faz um direcionamento da reação; afetiva porque pressupõe o seguimento e o cumprimento do que se encontra pré-estruturado verbalmente no texto. Essa análise balanceada entre os pólos procura desvendar como o texto foi estruturado para que produza seu efeito, bem como o leitor reage diante dessa estruturação.

Iser (1999: 53) define o efeito estético como aquilo que vem ao mundo e que ainda não existia, não-familiar. Quando tentamos relacionar esse não-idêntico a algo já existente, compreensível, anulamos o efeito estético, pois “esse efeito é só efeito, enquanto o que é significado por ele não se funda em nada senão nele mesmo”. Por isso, não devemos perguntar o que um texto significa, mas **o que acontece ao leitor ao ler um texto ficcional**. É a observação do modo como o leitor reage ao texto, lembrando que uma das funções da literatura é, segundo o formalismo, provocar o estranhamento, ou ainda, a comoção: a junção da emoção daquele que criou a obra de arte à emoção daquele que a recebe. Logo, a significação apresenta-se como um evento, não podendo ser estruturada denotativamente, por uma explicação referencial. É antes “o produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela. Aqui a interpretação ganha uma nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto” (ISER, 1999: 54). A cada leitura temos, portanto, a atualização da obra em um processo comunicativo – é essa comunicação entre texto e leitor que deve ser descrita, apesar de não podermos precisar exatamente o potencial de sentido no processo de leitura.

Existe ou não um padrão ideal que está subjacente ao texto, ou seja, um modo objetivo de ler um texto que é por ele orientado? As críticas à teoria do efeito estético ressaltam que esta deixa margem para qualquer compreensão subjetiva. Entretanto, Iser (1999) pondera que qualquer ato de compreensão é dirigido pelas estruturas do texto, mas não controlado por elas. Significa que o texto traz um caminho a ser percorrido e o leitor pode percorrê-lo de acordo com sua escolha e possibilidade, não podendo o autor, o texto, a estrutura ou o crítico exercer controle sobre os limites dessa leitura, uma vez que o significante não consegue abarcar todos os significados.

Dessa forma, a objetividade trazida pelo texto ficcional não pode ser confundida com a realidade, pois os textos apresentam pontos de indefinição; são esses pontos que possibilitam a comunicação entre texto e leitor, bem como a participação deste na concretização da intencionalidade textual. Para que haja, portanto, a comunicação entre texto e leitor, é preciso, principalmente, compreensão.

A compreensão faz com que o leitor experimente de modo intenso e íntimo, o que lê: a experiência privada se realiza quando o leitor, ao interagir com o texto, incorpora as experiências trazidas pelo texto às suas próprias experiências, ou seja, transforma o texto, nas palavras de Iser (1999: 58) em “realização prática”.

Cada leitor, todavia, pode realizar o texto de uma forma diferente, de acordo com seus critérios subjetivos. Por isso, ao emitirmos um juízo de valor sobre uma obra, baseamo-nos em nossas impressões pessoais e justificamos nossa opinião buscando critérios objetivos. Mesmo com critérios objetivos, porém, o juízo emitido é subjetivo. Iser (1999) explica que ainda que o texto literário traga em si instruções, pistas a qualquer leitor que entre em contato em ele, cada sujeito produzirá sua avaliação, conforme sua vivência pessoal. Em vista disso, temos que um texto literário não apresenta conceitos fechados, objetivos e definidos, mas, necessariamente abertos. Logo, os conceitos estéticos podem ser modificados ou corrigidos conforme o caso a ser aplicado; ou ainda um novo conceito pode surgir para dar conta de um novo caso, uma nova necessidade.

1.2.3 O leitor

Cada texto literário, de acordo com Iser (1999), visa um determinado tipo de leitor, ou ainda, os leitores são diferenciados conforme os objetivos a que se prestam. A estética da recepção visa apresentar as normas de avaliação dos leitores e, a partir disso, construir uma história social do gosto do leitor. Vejamos que, se analisarmos o leitor contemporâneo, devemos enfocar um determinado público, sob o ponto de vista e segundo normas e atitudes desse público, revelando o código cultural que orienta seu juízo de valor.

Para Iser (1999: 65) o leitor ideal seria uma ficção, “uma impossibilidade estrutural de comunicação”, uma vez que este utilizaria o mesmo código do autor e conheceria todas as suas intenções ao conceber um texto. Dessa forma, o leitor ideal seria aquele que conseguisse “realizar na leitura todo o potencial de sentido do texto ficcional”, independentemente de sua situação histórica. Contudo, o sentido do texto não é imutável, mas aberto, como já tratamos. Por isso, a cada leitura, em diferentes épocas e locais, um texto se atualiza de uma nova forma.

O leitor ideal, porém, tem sua utilidade para a argumentação, visto que preenche as lacunas no momento da análise do efeito e da recepção da literatura, permitindo que se infira algo que fizesse parte da subjetividade do leitor. Além disso, o leitor ideal é útil justamente por seu caráter ficcional, incorporando diversas competências, conforme o problema a ser resolvido.

Cada texto é escrito visando um determinado tipo de leitor; este leitor é o leitor implícito ao texto, que se encontra materializado nas estruturas textuais, nas orientações, pistas deixadas no texto para os possíveis leitores. Iser (1999: 73-74) explica que são atribuídos papéis a esses possíveis receptores: “o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo, criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado. É no modo de constituição que se manifesta a perspectiva do autor”, além das demais perspectivas. Nenhuma dessas perspectivas, porém, concentra o sentido do texto:

(...) marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências. A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna do texto. Só quando todas as perspectivas internas do texto convergem no quadro comum de referências o ponto de vista do leitor torna-se adequado (ISER, 1999: 74).

Isso quer dizer que, quando o leitor consegue captar todas as perspectivas presentes na estrutura do texto (autor, enredo, personagens, narrador etc.), além da sua, é que a leitura será adequada, ou ainda, o quadro de referências será o mesmo. Quando o leitor assume o ponto de vista do texto, ele possibilita que o quadro de referências das perspectivas textuais seja captado e somado ao “sistema de perspectividade” e o sentido de cada perspectiva pode ser inferido. A função central do leitor implícito é, portanto, possibilitar que se reconstruam as estruturas gerais do quadro de referências que contribuem para as diversas atualizações históricas e individuais do texto, com suas particularidades.

Iser (1999) esclarece que não se deve confundir ficção do leitor e papel do leitor. A ficção do leitor é o meio pelo qual o autor expõe o mundo ao leitor imaginado, enquanto o papel do leitor se refere à construção do texto pelo receptor, ao seguir as estruturas textuais. Logo, o papel do leitor também é uma estrutura somente realizada no ato da leitura.

Entretanto, nem perspectivas nem pontos de vista são verbalizáveis, de forma que o sentido de um texto é apenas imaginável, pois não aparece explicitado, mas se atualizará na consciência imaginativa do leitor.

Iser (1999) afirma, porém, que a superposição de papel do leitor, leitor implícito e leitor real não acontecem por completo, do contrário ele não traria suas experiências ao texto e não associaria o novo horizonte ao seu. Por isso, o seu papel se cumpre à medida que na leitura possa introduzir suas vivências e concepções, o que indica que cada atualização é única e determinada. Essa atualização está acessível ao olhar do crítico, desde que este se debruce sobre as estruturas de efeito presentes no texto, que constituem a base para a atualização.

De acordo com Lotman (*apud* ISER, 1999: 124), o texto literário é como um “organismo vivo que se liga ao leitor por um *feedback* e que lhe dá instruções”. Isso quer dizer que a todo instante o texto fornece informações ao leitor, conforme a sua capacidade de compreensão, enquanto uma outra gama de dados é transmitida pela linguagem, no momento de uma segunda leitura. Eis aí uma das características do texto literário: concentrar muitas informações em um texto curto, com palavras precisas. A comunicação entre texto e leitor, portanto, é constante, e é o *feedback*, ou o controle de correção, que faz com que as informações inferidas ou captadas do texto pelo leitor sejam confirmadas ou refutadas. Por isso, os significados são constantemente corrigidos para que sejam construídos e o texto realizado. É nesse constante movimento de confirmação e de refutação que o texto se atualiza e se realiza, uma vez que, durante o processo de leitura, o leitor insere as informações obtidas através dos efeitos nele provocados, resultando em constantes realizações durante o processo.

1.2.4 Do mundo real para o texto: o repertório

Em relação à seleção do repertório, no texto literário percebemos a presença de elementos familiares ao leitor, pertencentes à realidade extratextual. Essas informações, no entanto, não aparecem simplesmente como reprodução ou repetição, pois se movimentam em ambientes diferentes do comum. Mesmo o familiar, nos textos literários, não interessa por trazer algo já conhecido, mas pelo resultado de seu uso em uma situação inusitada.

Para Iser (1999), o familiar é o intencionado, presente no texto, mas que aponta o não intencionado, não formulado no texto, uma vez que os significados vão além dos significantes. Nisso reside o valor estético do texto: o não captável. O texto não copia a realidade, mas os seus modelos, os quais são baseados em sistemas pré-estabelecidos de valores, condutas, perspectivas da realidade que se organizam por meio de sistemas apresentados ao leitor como modelos de realidade ou realidades negadas. Tais modelos são

representados no discurso ficcional, como forma de reação não só aos sistemas, mas aos seus limites e ao que excluem.

Segundo Iser (1999: 138), a ficção é o complemento da realidade, na tentativa de apresentar o que os sistemas dominantes rejeitam; dessa forma, abarca a realidade como um todo, mostrando todos os seus lados – “à medida que o texto seleciona possibilidades e tematiza sua escolha em seu repertório, isto é, aquelas que os respectivos sistemas de sentido realizaram. Desse modo, o texto ficcional proporciona tanto os contornos relevantes do sistema (ou dos sistemas), aos quais ele reage quanto os *déficits* que ele articula à medida que oferece uma solução ficcional”.

Diante disso, ao ler um texto ficcional o leitor tem diante de si novas possibilidades de leitura da realidade extratextual, pois consegue vê-la sob um novo ponto de vista e ainda perceber acontecimentos, ações, gestos, sentimentos que não conseguiria captar de forma consciente e efetiva no seu dia-a-dia.

1.2.5 As estratégias textuais

Como já foi dito, o texto ficcional apresenta pistas, instruções dirigidas ao leitor, a fim de que este possa compreendê-lo e atualizá-lo, proporcionando uma constante comunicação. Essas pistas e instruções são as estratégias utilizadas pelo escritor para organizar a matéria textual, ou seja, pertencem ao momento de elaboração do texto. As estratégias organizam a forma de apresentação do repertório, dos sistemas, das equivalências virtuais desses conteúdos em texto literário. Por isso, quando se resume um texto, por exemplo, este perde seu efeito de estranhamento diante do leitor porque a história é apresentada de forma denotativa, sem significação.

As estratégias combinam os elementos, de forma que a estrutura textual seja compreensível – de modo que tenha coerência e coesão. As estratégias, porém, enquanto forma de arranjar o texto ficcional, não possuem representatividade em si, mas conduzem a certa intenção de sentido, pois, conforme a combinação estrutural, as técnicas escolhidas, o que não é familiar – o inesperado – aparece.

São elas que organizam o espaço interno do texto, isto é, são elas que combinam os elementos selecionados, ou ainda, combinam as diversas perspectivas presentes no texto – do narrador, dos personagens, da ação ou enredo, da ficção marcada do leitor:

Os comentários do narrador, o discurso indireto livre de herói e personagens secundários, o desenvolvimento da ação e as posições marcadas do leitor se

entrelaçam no texto e oferecem através dos pontos de vista nele contidos uma constelação de visões diferenciadas. Daí podemos concluir que o objeto estético do texto se constitui através dessas visões diferenciadas, oferecidas pelas perspectivas do texto. O objeto estético emerge da interação dessas ‘perspectivas internas’ do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece (ISER, 1999: 179-180).

Para Lotman (1975: 3), “todo texto é projetado sobre uma estrutura extratextual que, no seu sentido mais abstrato, pode ser definida como *um tipo de visão de mundo* ou *um modelo cultural*”. Essa visão de mundo traz uma imagem desse mundo, que é expressa pelo ponto de vista. O texto literário, portanto, seria uma combinação entre os pontos de vista internos e uma determinada forma de visão de mundo. O conceito de ponto de vista corresponde ao de perspectiva e se constitui em um sistema gerador de uma estrutura ideológica ou estilística que pode ser reconstituída por meio da leitura.

A perspectividade interna do texto, portanto, apresenta uma determinada combinação dos elementos selecionados e uma determinada estrutura. Essa perspectividade interna é chamada, conforme Alfred Schütz (*apud* ISER, 1999) postula, de estrutura do tema e do horizonte, o que quer dizer que as perspectivas se relacionam entre si, entrelaçando-se durante a leitura, uma vez que o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo. É essa alternância de pontos de vista que confere ao texto, de acordo com Lotman (1975), dinamicidade, visto que cada ponto de vista, ao seu tempo, é apresentado como verdadeiro e está em conflito com os demais. É quando deixa de ser horizonte e passa a ser tema.

Gadamer (*apud* ISER, 1999: 181) explica que “horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de certo ponto”. Na leitura, o horizonte do leitor se estabelece a partir do momento em que o leitor fixa um ponto e um horizonte se forma sobre o que foi visto anteriormente e o que se observa no presente. A estrutura tema e horizonte traz várias conseqüências, que podem ser assim elencadas:

1. Organizar a relação texto-leitor, fundamental para a compreensão, de modo que cada ponto de vista apresentado possa de tornar tema e, logo a seguir, horizonte.
2. Através dessa mudança de perspectivas, é possível chegar ao que estava oculto, por meio dessa constante mudança de posições, da qual se constitui o objeto estético.
3. Através dessa mudança de posições entre tema e horizonte e dos vários entrelaçamentos de perspectivas as múltiplas interpretações são favorecidas e o objeto estético é cumulado de significados.

A estrutura tema e horizonte corresponde à atividade de imaginação, devido às mudanças de perspectivas que organiza e promove. Além disso, faz com que o leitor esteja consciente dos fatos narrados, por precisar estar atento ao movimento constante de confirmação e refutação e pela alternância de perspectivas, exigindo que realize operações de síntese e atos de apreensão do texto (ISER, 1999: 186).

Os atos de apreensão estão relacionados à situação comunicativa. Esta se constitui por dois pólos: a estrutura do texto e a estrutura do ato, quando o texto desperta ou estimula atos de compreensão – “Se o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado” (ISER, 1999: 9). Ou seja, o produto não é o texto, mas, sim, a interação entre o que o texto indica e o sentido completado pelo leitor, fazendo com que tenha caráter de acontecimento.

Percebemos, então, que o texto, por meio dos seus signos, estimula atos no leitor, e esses atos, por mais que o texto apresente instruções, não são controláveis. É essa abertura que proporcionará as diversas recepções de um mesmo texto, pois é nesse ponto que entra a participação do leitor e este produz sentidos durante a leitura. Por isso, Iser (1999) afirma que a leitura proporciona prazer à medida que usamos nossas capacidades para a produção de sentidos, à medida que participamos. Concluímos sobre a importância da comunicação entre texto-leitor com a afirmação de Sartre (*apud* Iser, 1999: 11) a respeito da alteridade do texto literário: “Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato (...) a arte existe unicamente para o outro e através do outro”.

Iser (1999) descreve o processo de leitura, dentro da estrutura subjetiva que o movimenta, retomando a questão dos pontos de vista. O leitor se move dentro do texto que deve apreender, com a complicação de que os textos ficcionais não se esgotam na denotação dos objetos referidos – é a referência retirada/selecionada de um contexto padrão para ser apresentada sob nova forma, que exige do leitor uma leitura oposta ao mundo familiar. Sob essa perspectiva, envolvemo-nos no texto e somos “transcendidos” por ele, mas, num primeiro momento, o leitor não consegue compreender todos os dados fornecidos pelo material textual, pois, a cada fase da leitura, o leitor constrói um novo ponto de vista sobre o texto, sintetizando em sua consciência os dados novos que vai recebendo. Essa síntese segue o leitor em cada fase, acompanhando o seu ponto de vista.

O leitor se posiciona no texto em uma situação como ponto de convergência da protensão e retenção, quer dizer, o leitor capta uma determinada fase da leitura, antecipa a seguinte, confirma ou refuta suas inferências e é capaz de produzir uma síntese das informações até então recebidas:

(...) cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento (ISER, 1999: 17).

Logo, diante dos vários pontos de vista em movimento temos várias perspectivas. O leitor articula nos vários momentos de leitura todas as perspectivas textuais para poder estabelecer qual o seu próprio ponto de vista. Segundo Iser (1999: 22), o fluxo da leitura não acontece de modo unilateral e irreversível, mas “o que está sendo retido e presentificado possui um efeito retroativo, o presente modificando o passado”.

As estruturas do texto se desenvolvem no horizonte de memória e de expectativa do leitor e geram uma mudança constante dessa memória e uma crescente complexidade de expectativa. É a dialética dos horizontes que possibilita as várias atividades sintéticas que se processam durante a leitura: “Temos aqui uma das principais atividades da leitura: o ponto de vista em movimento desenrola o texto em estruturas interativas; daí resulta a atividade de agrupamento em que se funda a apreensão do texto” (ISER, 1999: 28).

Para que se tenha o agrupamento das idéias e a apreensão de um texto é fundamental a presença da ilusão como o paradigma que estrutura a memória e confere coerência ao que é narrado, possibilitando a compreensão. Maurice Merleau-Ponty (*apud* ISER, 1999: 41) caracteriza a ilusão pelo “fato de que ela finge ser ela mesma uma percepção real, cuja significação resulta do sensível e só dele. Ela imita aquele tipo de experiência que se caracteriza pela concordância do sentido e do sensível, pela articulação do sentido que é visível ou se manifesta no sensível”.

Aguiar e Bordini (1993) reiteram que a obra literária possui significação autônoma. Não apresenta e nem precisa apresentar o objeto real, pois entre autor e leitor se estabelece um pacto, e o leitor entra no jogo do texto, deixando de lado sua realidade momentânea, para viver, na ilusão, o mundo da personagem ficcional. A coerência interna dos elementos estruturais do texto é que conferem ao texto um caráter de independência em relação ao contexto. As autoras ressaltam ainda o aspecto aberto do texto literário que possibilita a participação do leitor com sua experiência de mundo e que faz com que o texto não perca seu caráter de ilusão da realidade. Daí o caráter plurissignificativo da obra literária.

Diante disso, podemos dizer que a ilusão faz com que o leitor amplie suas experiências e possa ter a impressão de ter vivido uma outra vida. É nesse momento que o texto se torna

evento, porque reagimos diante dele e o sentido por nós produzido, em nossa consciência, converte-se em realidade para nós: “*The success of a work of art [...] may be measured by the degree to which it produces a certain illusion; that illusion makes it appear to us for the time that we have lived another life – that we have had a miraculous enlargement of experience*”¹ (Henry James, *apud* ISER, 1999: 43).

O texto se torna evento quando os conflitos de leitura são resolvidos pelo aparecimento de uma terceira dimensão, ou seja, quando a oscilação entre envolvimento e liberação se resolve pela força das estratégias textuais, modificando a formação da coerência, e o leitor consegue enxergar o texto como um mundo próprio.

Não são as expectativas, as surpresas, as decepções ou as frustrações que acontecem no processo de formação da coerência do texto na consciência do leitor que produzem o sentido de um texto. Essas são reações do leitor diante de sua própria produção o que faz com que o texto se apresente como evento real para seu leitor.

No entanto, a coerência, favorecida pela ilusão, é desfavorecida pela ambigüidade do texto literário. Iser (1999: 47) ressalta que a ambigüidade faz com que o texto “formulado signifique algo que não foi formulado” e várias discrepâncias são articuladas e negadas na tentativa de produzir um ajuste, uma integração. Tudo se dá na imaginação, o que provoca um envolvimento com o texto e este se torna presença para nós. Por isso, muitas de nossas experiências passadas ficam para trás e dão lugar a uma nova experiência, que interage com o conhecimento anterior e promove uma reestruturação.

Diante disso, Iser (1999: 51) afirma: “O ato da recepção de um texto não se funda na identificação de duas experiências diferentes, uma nova, outra sedimentada, mas na interação destas duas, ou seja, em sua reorganização” (p.51). Isso significa que nossos valores, padrões, concepções do passado vêm à tona e se reorganizam em contato com a nova experiência. Logo, o leitor se envolve com o texto e é capaz de observar como se deu esse envolvimento, ou seja, percebe como reagiu diante do texto. Nesse processo de constituição do sentido, o leitor também se constitui, por meio daquilo que produz. Esse é o efeito causado no leitor.

Iser (1999: 81) faz a distinção entre sentido e significado ao dizer que podemos descobrir um sentido e não compreender seu significado – “o significado de um sentido se revela quando este estabelece uma relação com uma determinada referência; o significado traduz o sentido num sistema de referências e o interpreta em vista de dados conhecidos”. Por

¹ O sucesso de uma obra de arte [...] pode ser medido pelo grau de ilusão que ela produz; essa ilusão faz parecer como que tivéssemos vivido uma outra vida – que tivéssemos tido um miraculoso aumento de experiência (tradução nossa).

isso, um sentido pode ter vários significados, conforme o código sociocultural de quem entra em contato com o texto.

Desvendar a constituição do sujeito-leitor é um dos objetivos de Iser (1999), isto é, descobrir o que há subjacente ao ponto de vista do leitor; quais as estruturas presentes no texto que ajudam o leitor a constituir seu ponto de vista e a se tornar um sujeito, aquele que faz com que o texto aconteça e assuma os pensamentos de outro.

Mesmo seguindo as instruções, o leitor não consegue compreender todas as informações transmitidas pelo texto, uma vez que o vê do lado de fora. Para que o leitor assuma um ponto de vista, o texto precisa provocar algo no leitor, um efeito. O leitor precisa distanciar-se de suas próprias experiências para poder instituir o ponto de vista do leitor implícito no texto, isto é, precisa “pegar o fio de meada” a partir do que o texto lhe apresenta, num primeiro momento. Esse ponto de vista presente no texto pode trazer elementos que demonstrem os valores, a realidade, as concepções de seus leitores possíveis. No compartilhamento dessas informações, o leitor real pode delinear a que público o texto foi dirigido e pode, mesmo muito tempo depois, atualizar o texto a partir de suas próprias experiências.

Nesse processo de comunicação entre leitor e texto ou sujeito e objeto não há divisões, mas trocas simultâneas e interação; o que se dá no momento da leitura é que permite ao sujeito-leitor transitar em um mundo não-familiar; é o encontro, em nível de consciência, entre os pensamentos do autor e do leitor. Essa relação de comunicação só acontece quando autor e leitor suspendem sua história e disposições pessoais, para viver uma outra história que não é a sua, pensar o que não são, por algum tempo. Contudo, as disposições individuais continuam a interagir de várias formas no momento da leitura, mesmo que relegadas a um passado.

Pensar algo no ato da leitura que nos é estranho porque não o experimentamos ainda significa não só que temos de apreendê-lo; além do mais, significa que esses atos de apreensão são bem-sucedidos na medida em que formulam algo em nós. Pois os pensamentos de um outro só se deixam formular em nossa consciência se a espontaneidade mobilizada em nós pelo texto ganhar uma forma. Com a espontaneidade despertada é formulada sob as condições de um outro, cujos pensamentos tematizamos durante a leitura, não formulamos nossa espontaneidade em função das nossas orientações, pois estas não teriam trazido à luz a nossa espontaneidade. A constituição de sentido que acontece na leitura, portanto, *não só significa que criamos o horizonte* de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto, ademais, a formulação do não-formulado abarca a possibilidade de nos formularmos e de descobrir o que até esse momento parecia subtrair-se à nossa consciência. Neste sentido, a literatura oferece a

oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito” (ISER, 1999: 92-93).

1.2.6 Interação texto e leitor: uma relação assimétrica

Passaremos a tratar, agora, da interação entre texto e leitor e como a comunicação acontece entre ambos. Segundo Iser (1999: 99), um dos fundamentos da interação é a contingência², que nasce da própria interação entre diferentes sujeitos que estão em planos diferenciados e marcará a aceitação, a negação ou a complementação entre esses planos: “Quanto mais ela é reduzida, tanto mais a interação entre os parceiros se ritualiza; quanto mais ela aumenta, tanto menos consistente se torna a seqüência das reações, culminando no caso extremo na destruição de toda a estrutura interativa”. Isso quer dizer que quanto menor a diferença de planos entre texto e leitor, isto é, quanto mais eles tiverem em comum, maior será a identificação e o processo interativo terá maiores chances de acontecer; quanto maior a distância entre texto e leitor, quanto menos o leitor compreender do texto, mais comprometida estará a interação.

Diante disso, percebemos que existe uma assimetria entre texto e leitor, pela falta de referências comuns, assim como entre dois indivíduos existe um espaço a ser preenchido, uma lacuna, pois ambos trazem planos de conduta e experiências diferenciados. Esse espaço aberto gera um grau de indeterminação que estimulará a interação, a possibilidade de o leitor agir com e no texto, preenchendo esses vazios com suas projeções, a partir do que o texto apresenta. O leitor não pode ficar preso a suas próprias projeções, mas deve, na interação com texto, modificá-las conforme se dá a leitura. Dessa forma, muitas representações são estimuladas e a assimetria entre texto e leitor vai sendo aos poucos superada para dar lugar a uma situação comum entre ambos.

Lima (1979: 23) salienta que a interação entre leitor e texto não é medida ou regulada. Em cada ato de interação situa-se um hiato, isto é, um vazio a ser preenchido pela interpretação – “A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta”. Na relação entre texto e leitor, os vazios são preenchidos com as projeções do leitor. O êxito da comunicação se dará quando o leitor conseguir modificar, por meio do contato com o texto, suas representações habituais.

² S.f. 1. Qualidade do que é contingente. 2. Incerteza sobre se uma coisa acontecerá ou não. 3. *Com. Reserva, cota, contingente* (FERREIRA, A.B.H. **Dicionário Aurélio Básico de Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995).

Para que essa comunicação aconteça de forma satisfatória, Iser (1999) afirma que a ação do leitor precisa ser regulada de alguma forma pelo texto. Lima (1979: 24) complementa dizendo que os complexos de controle do texto têm por função “tanto *orientar* a leitura, quanto exigir de o leitor deixar sua ‘casa’ e se prestar a uma vivência no ‘estrangeiro’; testar seu horizonte de expectativas, colocando à prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – i.e., uma constituição de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação”. Esses complexos de controle não expulsam o leitor, mas o chamam para dentro do texto.

O não-dito, de acordo com Iser (1999), é uma dessas formas de levar o leitor para dentro do texto e imaginar o significado de algo que foi dito, mas que foi sucedido por um lugar vazio, o qual dá margem para a inferência de uma leitura por detrás das palavras. Para Iser (1999: 106), o jogo de “mostrar e ocultar” é que dá movimento e regula o processo comunicacional: “O não dito estimula [o leitor] a atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia”.

Conseqüentemente, o lugar do leitor para que realize o sistema de combinações necessárias são os lugares vazios, a serem preenchidos, com um sistema diferente do sistema do texto. É assim que o leitor começa a constituição do texto e a interação com ele – “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto” (ISER, 1999: 107).

Iser (1999) salienta que uma das características do texto ficcional é não apresentar o mundo real tal como é, mas simular aspectos dele. Essa não identificação com o mundo nem com o leitor é que constitui a capacidade comunicativa da ficção, expressa nos lugares indeterminados (lugares vazios e negações), brechas para regular e promover a interação entre texto e leitor. Lima (1979) complementa afirmando que no texto ficcional a indeterminação chega a seu grau máximo, abrindo-o a uma infinidade de comunicações.

O lugar vazio é uma possibilidade de conexão, portanto, entre o sujeito-leitor e o texto. Para Iser (1999: 126) é “a possibilidade de a representação do leitor ocupar um vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação”. Essa combinação dos esquemas do texto é feita pelo leitor e é então que o objeto imaginário é formado. Os lugares vazios possibilitam que os segmentos do texto, não explicitados por ele, sejam ligados.

Os lugares vazios são estratégias para manter a conexão entre as várias perspectivas textuais, tendo em conta que o texto é formado por camadas de perspectivas e a leitura deve

promover a relação entre os segmentos de uma mesma perspectiva e entre as diversas perspectivas.

Os lugares vazios estimulam a formação de representações de primeiro grau e de segundo grau. As de segundo grau emergem quando as de primeiro grau são abandonadas por não terem se cumprido suas expectativas.

Segundo Iser (1999), a arte se apresenta com graus de complexidade, o que dificulta a representação do leitor tal como ele a tem em sua mente. Com isso, o leitor se distancia de suas próprias representações e experimenta outras que não seriam produzidas se não se afastasse de suas concepções familiares.

Iser (1999: 144) conclui que os lugares vazios “funcionam como estrutura autorreguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto”. Dessa forma, o leitor é instigado, por meio do que foi determinado pelo texto e pelo que foi deixado suspenso, a formular representações para preencher o que o texto deixa em aberto: “O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista” (ISER, 1999: 157).

Os lugares vazios não têm conteúdo, apenas indicam os segmentos de textos que precisam ser integrados, mas não o realizam; não dizem nada ou não podem ser descritos, pois são pausas no texto. Para Iser (1999), os lugares vazios nada são e é isso que impulsiona a atividade constitutiva do leitor. Os lugares vazios são, portanto, essa estrutura comunicativa que possibilita as diversas relações, constituindo o objeto estético, pois o lugar vazio ajuda a organizar variação de pontos de vista que o leitor realiza durante a leitura de uma maneira determinada. Ao apontar a necessidade de junção de duas perspectivas ou de dois segmentos, forma-se para o ponto de vista do leitor um campo, isto é, uma unidade mínima de organização do processo de compreensão. O leitor não consegue focalizar ao mesmo tempo dois segmentos ou duas perspectivas. Quando uma é focalizada, esta passa a tema, enquanto a outra passa a um lugar vazio, com caráter de horizonte, pois o segmento elevado a tema não é percebido isoladamente, mas condicionado pelos outros que estão à margem:

O leitor cumpre através de suas representações, cujo conteúdo material é produzido pelas posições textuais dadas, a necessidade de determinação exigida pela estrutura de compreensão e prefigurada pelo lugar vazio; daí que cada representação formada, em decorrência das constantes

necessidades de determinação, há de ser mais uma vez abandonada. [...] As mudanças de posição do lugar vazio no campo são responsáveis pelas seqüências de representações. Estas advêm de operações previamente esboçadas de estruturação e neste processo se traduz a transformação de posições textuais dadas para a consciência de representação do leitor (ISER, 1999: 158).

Outro lugar do leitor são as potências de negação: enquanto os lugares vazios fazem com que o leitor coordene as perspectivas textuais, entre e aja no texto, as potências de negação trazem à tona elementos familiares ou valores e conceitos pré-estabelecidos para poder recusá-los. O leitor consciente do que foi negado, pode, assim, alterar sua visão em relação ao familiar ou determinado apresentado.

Além disso, os procedimentos negativos ajudam a aumentar os lugares vazios no texto. O repertório textual traz elementos familiares, valores e conceitos pré-determinados e soluções pré-estabelecidas do mundo real, que são conhecidos pelo leitor. No entanto, o familiar sofre mudanças por estabelecer novas relações com os elementos dentro do contexto textual. A intenção é que o leitor se conscientize das normas que regem a sociedade na qual ele está enredado. Essa consciência será maior se as normas apresentadas no texto forem negadas.

Ao negar uma prescrição antiga, um lugar vazio aparece, um sentido novo precisa ser construído. Para que isso aconteça, o sentido antigo, negado, invalidado, “re-transformado” pela negação, contribuirá para a interpretação texto e para a constituição e determinação do sentido novo.

A negação produz lugares vazios também na posição do leitor, fixando no texto o lugar do leitor, que necessita pensar de que modo reagiria diante da situação pela qual passa a personagem, quais atitudes adotaria. Dessa forma, o texto passa a ser experiência: “Neste ponto, o papel do leitor começa a tornar-se mais concreto. Pois agora ele terá de ocupar pontos de vista, de modo que o lugar do leitor, lugar ainda vazio e aquém do texto, deve ser até certo grau preenchido” (ISER. 1999: 180).

1.3 Caminhos para o trabalho com a estética da recepção

Diante do exposto até o presente momento, retomemos os caminhos a serem percorridos de acordo com a metodologia da estética de recepção. Citamos Aguiar e Bordini (1993: 31):

A teoria da estética da recepção desenvolve seus estudos em torno da reflexão sobre as relações entre narrador-texto-leitor. Vê a obra como um objeto verbal esquemático a ser preenchido pela atividade de leitura, que se realiza sempre a partir de um horizonte de expectativas. (...) A obra literária é avaliada, a partir da teoria recepcional, através da descrição de **componentes internos** e dos espaços **vazios** a serem preenchidos pelo leitor. Faz-se, então, o confronto entre o texto e suas diversas **realizações** na leitura e explicam-se estas recorrendo-se às **expectativas** dos diferentes leitores ou grupos de leitores em sociedades históricas definidas. A obra é tanto mais valiosa quanto mais **emancipatória**, ou seja, quanto mais propor ao leitor desafios que as expectativas deste não previam.

Segundo as autoras, a estética da recepção concebe a concretização do texto literário a partir de sua estruturação tanto ao ser produzida quanto ao ser lida, de modo que pode ser estudada esteticamente. A concretização do texto seria o resultado do processo de interação entre leitor e texto, tendo o leitor como sujeito atuante sobre o material textual, a partir dos ditos e não-ditos, com os quais interage criando e inferindo, confirmando, refutando informações, enfim, dialogando com o texto.

É completado o processo de recepção quando o leitor, comparando a obra emancipatória e a conformadora³ com os valores, as concepções e os elementos de seu contexto sócio-cultural, decide incluir ou não a visão emergida do processo de leitura ao seu novo horizonte de expectativas, permanecendo este como era ou modificando-o para as futuras leituras.

Por fim, apresentamos alguns conceitos básicos para a leitura a partir da estética da recepção e da transformação do horizonte de expectativas que Aguiar e Bordini (1993: 88) trazem:

(...) *receptividade*, disponibilidade de aceitação do novo, do diferente, do inusitado; *concretização*, atualização das potencialidades do texto em termos de vivência imaginativa; *ruptura*, ação ocasionada pelo distanciamento crítico de seu próprio horizonte cultural, diante das propostas novas que a obra suscita; *questionamento*, revisão de usos, necessidades, interesses, idéias, comportamentos; *assimilação*, percepção e adoção de novos sentidos integrados ao universo vivencial do indivíduo.

³ Cf.p. 05.

2. FERNANDO PESSOA: POETA DA DISPERSÃO

2.1 Introdução

Não é fácil iniciar um capítulo com o objetivo de apresentar aspectos de um dos nomes mais importantes da literatura portuguesa e mundial tanto por sua produção poética quanto pelo fascínio que exerce sobre aqueles que se debruçam sobre sua obra. Falar de Fernando Pessoa é tanto uma descoberta constante quanto um desafio, porque, a cada leitura, deparamo-nos com novos aspectos, algo ainda não percebido, formas diferentes de olhar. O Poeta nos desafia, sua obra nos desafia. São enigmas que se impõem ao leitor, que, apaixonado, quer ir cada vez mais fundo em busca da verdade, se é que ela existe em Pessoa. E o que é a verdade? Muitas são as verdades, depende do ângulo pelo qual se olha. Ler Fernando Pessoa provoca desassossego, muitas de nossas verdades são abaladas e percebemos que não somos mais que uma das faces de um prisma:

Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Ambos tinham toda a razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um viu as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade (Galhoz, *apud* PESSOA, 1982: 58).

Fernando Pessoa, o poeta da dispersão. Um dos sentidos que nos interessa da palavra dispersão é a separação de pessoas ou de coisas em diferentes sentidos; é espalhar, debandar. Mas em que foi que Pessoa dispersou-se? É esse o ponto que mais causa fascínio em Fernando Pessoa; é isso que o faz uma fonte inesgotável de leitura e investigação. Nesse capítulo, queremos apresentar a relação entre Fernando Pessoa e o Modernismo português e alguns aspectos de sua produção poética, em especial, o caso da heteronímia, assunto de interesse para esse trabalho de dissertação, enfocando o heterônimo Ricardo Reis e sua filosofia de vida.

2.2 O Modernismo em Portugal

No século XX, muitas foram as transformações sofridas pela sociedade portuguesa. Moisés (1999) salienta que os primeiros anos do referido século trouxeram consigo novas perspectivas culturais e estéticas, as quais vinham lentamente sendo geradas no século anterior e que, por fim, acabaram por eclodir.

A insatisfação em relação ao regime monárquico culminou, depois do assassinato do rei D.Carlos, em 1908, e do príncipe herdeiro, D. Luís Felipe. Com isso, o imediato a ocupar o cargo é D.Manuel II, que sustenta a situação até 1910, quando se instaura a República, assumindo o poder Teófilo Braga. Surgiram, então, duas facções políticas: de um lado os satisfeitos ou conformados com a República, de maior relevância, que buscavam embasar-se em filosofias tipicamente portuguesas; de outro os inconformados com o novo regime, que formam o grupo do Integralismo Português (1914), e, posteriormente, darão origem ao Estado Novo (1926).

A proposta dos conformados era de revigorar a cultura portuguesa e adequá-la aos moldes modernos e acertar o seu ritmo ao ritmo europeu. Para isso surgiu, em 1910, a revista *A Águia*, que tratava tanto de literatura, como de ciência, de arte, de filosofia e de crítica social. De acordo com Moisés (1999), por meio da revista *A Águia*, tentaram restabelecer o que seria próprio da cultura lusitana, como o reavivamento do saudosismo, do nacionalismo, do simbolismo, a fim de tirar Portugal da mediocridade em que se encontrava. Portugal entrava no século XX com os olhos voltados para o passado. Para Vechi (1981), essa atitude se deu devido à tradição já iniciada por Camões com o tema do Sebastianismo, o qual passa de geração em geração até o referido século XX, em uma tentativa de resgatar os valores nacionais como a cultura, a imagem de nação, de povo, depois da morte do monarca D.Sebastião e da perda da independência política para a Espanha (1580). Com a retomada da independência, acontecida em 1640, há a necessidade desse resgate, continuado depois pelos séculos seguintes. Por isso, *A Águia* se torna órgão da Renascença Portuguesa, título que passou a ser usado pelos conformados. As figuras de destaque desse momento são Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra. Em 1913, porém, houve um rompimento entre as figuras que comandavam o movimento: Antônio Sérgio, Jaime Cortesão e Raul Proença formaram um grupo, cujo objetivo seria uma reforma cultural com bases racionalistas e não saudosistas como queria Teixeira Pascoaes.

O caráter visionário de Pascoaes, contudo, conseguiu agitar alguns jovens escritores que, entre 1912 e 1915, chegaram a colaborar com *A Águia*, (que desaparece em 1930). Entre eles podemos citar Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Santa Rita

Pintor. De acordo com Vechi (1981), a posição adotada pela Renascença Portuguesa não conseguiu se manter por estar baseada em ideologias e em uma visão de mundo vinculada ao século XIX. Por isso, em 1915, em plena Primeira Guerra Mundial, é fundada a revista *Orpheu*, publicada em dois números, marcando o início do primeiro momento do Modernismo em Portugal, tendo como fundadores Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Raul Leal, Augusto de Santa Rita Pintor, Luís de Montalvor, Almada Negreiros, Rui Coelho, Tomás de Almeida, Alfredo Guisado, Armando Cortes Rodrigues e Ronald de Carvalho, poeta e crítico brasileiro.

Com *Orpheu*, esses escritores tiveram a intenção de alinhar Portugal ao restante da Europa, superando o saudosismo e assimilando as novas correntes estéticas e filosóficas que agitavam a Europa – Moisés (1999) cita Picasso, Cubismo, Futurismo, Max Jacob, Apollinaire entre outros – com o objetivo de chocar e escandalizar a sociedade da época, por meio de uma arte estetizante e com caráter esotérico. Vechi (1981: 12) salienta: “Cria-se uma arte alucinada, chocante, irreverente e irritante, objetivando provocar o burguês, o símbolo acabado da estagnação e marasmo em que se encontrava a cultura portuguesa”. A estética de *Orpheu* se vale, portanto, da tentativa de representar o momento de tensão, angústia, incerteza, pelo qual passava a humanidade. Segundo Moisés (1999: 239), a “guerra de 14 é manifestação nítida dessa crise, provocada pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas de civilização e cultura (de tipo burguês) e de buscar novas fórmulas substitutivas”. Por isso, há uma tentativa de fundir diversas formas de arte – a arte plástica e a literatura e vice-versa. Com isso, Futurismo, Cubismo, Paulismo, Dadaísmo, Simbolismo e Decadentismo dão sustentação aos ideais de *Orpheu*.

A segunda publicação de *Orpheu*, segundo Moisés (1999: 240), provocou “escândalo” e “reviravolta cultural”. O terceiro número não chegou a ser publicado porque o sustentador financeiro, Mário de Sá-Carneiro, suicidou-se. No entanto, a revista já atingira seus objetivos.

2.2.1 *Orpheu*: en[cantar] com a nova poesia

O nome *Orpheu* é uma menção ao mito grego do poeta que controlava a natureza por meio de seu canto. Além disso, de acordo com Tringali (1990), Orfeu também é o fundador de uma das grandes religiões da humanidade, o orfismo, religião de Baco reformada com elementos da religião de Apolo. O que se sobressai em Orfeu é seu dom musical enquanto cantor e tocador de lira, fazendo com que participasse da busca ao velocino de ouro com os demais argonautas. Tringali (1990) explica que sua voz e o som de sua lira possuíam a

capacidade de fascinar quem o ouvia e amansar homens e feras. Dessa forma, Orfeu é o herói da paz.

Brandão (1990) destaca o fato de a teogonia (origem dos deuses) órfica ser organizada de forma a explicar não apenas a origem dos deuses, mas como os homens descendem dos imortais (antropogonia) e carregam em si essa dupla natureza. Dessa forma, o orfismo via o ser humano como cindido entre o corpo material e o espírito, que anseia pela libertação. Não havia distinção de raça, classe ou gênero, mas o homem se distinguia pela sabedoria e virtude. Com isso, o orfismo tenta resgatar o homem da marginalidade em que se encontrava, fazendo uma nova leitura de elementos tradicionais herdados da teologia homérica, hesiódica e dionisíaca.

Vejamos, segundo Tringali (1990: 19), os principais elementos da teogonia e cosmogonia órfica:

No princípio só existia o *Tempo* (Chronos) e junto dele existia desde sempre a *Necessidade*. Do *Tempo* procede *Éter*, *Caos* (o abismo) e *Erebos* (as trevas). Então o *Tempo* formou, no *Éter*, um *Ovo de Prata* e dele nasceu o primeiro Deus, *Fanes*, que inaugura a teogonia. *Fanes* se identifica com *Zeus*, *Dioniso*, *Eros* (o amor). De *Fanes* se gera a *Noite*, divindade romântica de suma importância no orfismo. Da união de *Fanes* e da *Noite* nascem a *Terra* e o *Céu* (Urano). Da *Terra* e do *Céu* procedem, entre outros, os *Titãs* e *Titânides*. Entre os *Titãs* se destaca *Kronos* que destrona seu pai *Urano*, o *Céu*, e reina em seu lugar. De *Kronos* e *Réia* nascem os olímpicos. Entre os olímpicos se destaca *Zeus* (ou *Júpiter*) que depõe o pai e se torna senhor do universo. *Zeus*, diz-se, devora *Fanes* e com ele toda a criação, e a seguir cria de novo o mundo e os homens.

Brandão (1990) destaca ainda que a teogonia se baseia na idéia de que um único ser deu origem a múltiplos e a multiplicidade retornou ao um. Por isso, ao devorar *Fanes*, *Zeus* devora toda a criação e, a partir dele, dá-se uma nova criação. Da união de *Zeus* e *Perséfone*, nasce aquele que deveria ocupar e herdar o poder e encerrar o ciclo das gerações divinas – *Dioniso* ou *Baco*. Entretanto, este é devorado pelos *Titãs*, por ordem da ciumenta *Hera*, esposa de *Zeus*, e de suas cinzas nasce a humanidade: “Nascendo da separação do um primordial, literalmente de uma dilaceração violenta do mais jovem dos deuses, o homem deve aspirar à reintegração na unidade” (BRANDÃO, 1990: 32). Dessa forma, podemos entender a teogonia órfica como uma antropogonia ou como uma antropologia teológica, com a intenção de explicar a natureza humana e apontar o seu destino.

Em relação à arte, o orfismo prega que esta deve seguir o espírito da música e não da pintura, isto é, deve ser criação livre e não ficar presa a moldes pré-concebidos. Da mesma

forma, o grupo de *Orpheu* intencionava ser um novo canto e influenciar a mentalidade da época. Segundo Moisés (1998), o grupo de *Orpheu* conseguiu isso, embora não fosse muito bem visualizado em sua época, por meio da derrubada de mitos e tradições herdados do passado e sua conseqüente dessacralização. O novo mito que ocupou o lugar dos antigos foi a Poesia como conceito, como filosofia, como divindade, ou seja, “o lirismo como essência mítica das coisas” (MOISÉS, 1998: 13).

Para Moisés (1998), a evolução sofrida pela poesia portuguesa do último século tem como fundamento as mudanças ocasionadas pelo grupo de *Orpheu* – o que os orientou na época é o que continua a orientar os poetas dos dias atuais.

Duas direções tomou a produção poética: a poesia de emoção e a poesia do pensamento. A poesia da emoção vem com a tradição portuguesa, está na alma do povo. Todavia, na geração de *Orpheu* não se trata da emoção afastada da lógica, da filosofia, do abstrato, mas de uma emoção que se ultrapassa, que passa a ser reflexiva, não separando emoção e pensamento como acontecia até então, salvo algumas exceções como Camões, Bocage e Antero. Os poetas da emoção, segundo Moisés (1998), seriam Armando Cortes Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado, Ângelo de Lima, Raul Leal, Luís de Montalvor e Mário de Sá-Carneiro.

Ao segundo grupo restaram Almada Negreiros e Fernando Pessoa. Estes cultivam a poesia do pensamento. Não que a emoção não encontrasse lugar em seus poemas, mas ela cede lugar ao pensamento. Almada Negreiros ainda carrega consigo o peso da emoção, mesmo tentando ascender ao pensamento; Pessoa passa também por um momento vazado pela emoção (contagiado pelo Saudosismo de Pascoaes, quando se encontra páulico, sensacionista, interseccionista), emoção, porém, não destituída de pensamento, isto é, segundo Moisés (1998: 19), “o pensamento da emoção”, como se a emoção fosse a primeira forma de manifestação do pensamento, com a intenção de “pensar a emoção, ou desdobrar o que nela é pensamento” (MOISÉS, 1998: 20).

Contudo, a substância de Fernando Pessoa reside no pensar “O que em mim sente ‘stá pensando” (PESSOA, 1981: 78), a emoção é a sede do pensamento; na e pela emoção ele pensa. Resulta disso a conclusão de Moisés (1998) de que, em Fernando Pessoa, há uma indissolubilidade entre emoção e pensamento. A ênfase recai, porém, no segundo elemento, sendo a emoção dependente do pensamento. Segundo Moisés (1998), por meio do contínuo exercício do pensamento e de pensar a emoção, Fernando Pessoa atinge o grau mais elevado de pensar-se e, conseqüentemente, divide-se, multiplica-se para pensar o que vê refletido em seu interior e, também, pensar o que outros poderiam sentir. Guimarães (1992: 74) salienta

que o equilíbrio entre “a intelectualização das emoções e a emocionalização das idéias” é que desencadeia a despersonalização heteronímica em que há o distanciamento do autor em relação à voz que fala no texto e, em contrapartida, a revelação de novas emoções e perspectivas por meio do fingimento. Com isso, o Poeta deixa de lado suas emoções e, como resultado, sua própria identidade, e apresenta-se sob novas formas: os heterônimos, de que trataremos mais adiante.

Essa dispersão de si mesmo é característica de uma época em que a idéia de ser humano naufragara, e, mergulhado em um mar de crise existencial, o Homem desdeificou o mundo e deixou de ser sujeito humano palpável e presente. Por meio da fragmentada realidade e do também fragmentado eu-poético, tenta-se chegar ao irreal; por meio da fantasia, chega-se, novamente, ao reflexo da crise da sociedade.

Para Fernando Pessoa, o movimento sensacionista é a saída estética para esse dilema em que se encontra o ser humano e a arte européia. Vecchi (1981) apresenta os seguintes pontos basilares do sensacionismo:

- 1 – A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação.
- 2 – Não há filosofia, nem ética, nem estética, mesmo em arte, qualquer que seja a quantidade delas que possa haver na vida. Em arte há apenas sensações e nossa consciência delas. Qualquer que seja a parcela do amor, alegria, dor, que possa haver na vida, em arte são apenas sensações; em si mesmas nada valem para a arte.
- 3 – A arte, em sua plena definição, é a expressão harmônica de nossa consciência das sensações, isto é, nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objeto que será sensação para outros. A arte não é, como disse Bacon, ‘o Homem acrescentado à natureza’, é a sensação multiplicada pela consciência – multiplicada, note-se bem (VECHI, 1981: 15).

Segundo Moisés (1998), o mundo concreto é sentido como sensação; essa sensação (do contato com o mundo concreto) é convertida em outro objeto, que é a arte, ou seja, a arte é a sensação da sensação. Foi ao sensacionismo que Fernando Pessoa se dedicou até o fim de sua vida em sua produção poética, tendo a sensação como o sustentáculo de sua visão de mundo.

2.3 Fernando Pessoa: a pessoa e o[s] poeta[s]

Nascido em Lisboa (1888), Fernando Antônio Nogueira Pessoa se encontrou órfão de pai aos cinco anos de idade. Sua mãe se casa novamente e a família se muda para Durban, na África do Sul. É lá que Fernando Pessoa faz os cursos primário e secundário, sempre se

destacando como excelente aluno. Em 1905, volta a Lisboa, a fim de cursar Letras e Filosofia. O trabalho que desempenhou então e até o fim de sua vida foi o de correspondente comercial em línguas estrangeiras (MOISÉS, 1999: 240).

Galhoz (1982) destaca que Fernando Pessoa foi um homem, apesar da classe social a que pertencia, que escolheu uma história sem arroubos de aventura, de brilho, ou de misérias, mas viveu discretamente, cumprindo seu papel de filho, de correspondente comercial, mas com o sonho de realizar algo grande, de ser poeta. O exílio que escolheu não se furta, porém, da presença dos companheiros, do freqüentar de cafés nos intervalos do trabalho ou nos momentos de reunião intelectual: “Aí distinguimos verossimilmente, vestido de escuro e refugiado no gesto imóvel de cruzar os pés sob a mesa e inclinar a cabeça para a apoiar a uma das mãos. Reconhecemos o seu ar de secreta e vaga ausência, a sua distraída contemplação, o seu lento sorriso silencioso ou o seu casquinar rápido de uma pequena gargalhada nervosa” (GALHOZ, 1982: 47).

A própria imagem de Fernando Pessoa é nosso apoio ao nos depararmos com sua obra. Segundo Galhoz (1982), não há como irmos a sua obra se não passarmos por Pessoa, uma vez que este se transformou em sua obra e esta, nele. Há, segundo a autora, uma relação quase que umbilical entre Pessoa e obra.

Como já apresentamos anteriormente, Fernando Pessoa estava em comunhão com todas as mudanças, as tentativas de reforma, de quebra de paradigmas, de questionamento a que o grupo de *Orpheu* se propôs. Podemos dizer que ele estava em consonância com o espírito da época.

Galhoz (1982) destaca, porém, que Pessoa morreu quase completamente ignorado pelo grande público, devido às suas obras exigirem do leitor comum uma leitura mais aprimorada a que este não estava acostumado. Mesmo assim, Moisés (1999: 241) afirma que tal é a importância de Fernando Pessoa que “o ciclo camoniano termina quando se inicia o pessoano”.

Como já foi referido, Fernando Pessoa iniciou sua vida pública de poeta a partir de sua participação na revista *A Águia*, em um primeiro momento, encantado pelos elementos saudosistas, nacionalistas, simbolistas que regiam a Renascença Portuguesa. Contudo, segundo Galhoz (1982), o que esperavam de Pessoa e o que este tinha a oferecer eram coisas diferentes: esperavam e aceitavam um discurso apologético e doutrinário a que o Poeta não se encaixava; seu tom atrevido, insolente e messiânico causou escândalo e suas afirmações foram consideradas absurdas e antipatriotas:

E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos desta corrente e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura até agora primacial de Camões (Pessoa *apud* GALHOZ, 1982: 15).

O que desconcertou a crítica, o movimento de Pascoaes, o leitor de antes e o que ainda desconcerta e abala o leitor atual é essa sua atitude intelectual sustentada em um jogo previsional e simbólico, o seu jogo dialético e o seu hermetismo messiânico e atemporal, que provocam a dúvida entre a ilusão, o logro e a admiração pelo que Pessoa afirma.

Comprometido com o tipo de arte que prega e que se delinea dentro de si, Fernando Pessoa começa a perceber a distância entre os ideais da Renascença Portuguesa e os seus próprios. Ele revela:

Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; e, mesmo que não o soubesse por eles mo dizerem ou sem querer-mo deixarem perceber, eu *a priori* saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o lusitanismo, outros obra literária no gênero da minha, e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes (Pessoa *apud* GALHOZ, 1982: 17).

De acordo com Galhoz (1982), esse período de mais ou menos dois anos em que Fernando Pessoa, na sua juventude poética, colaborou com *A Águia*, com seu profetismo, simbolismo e hermetismo poético, contribuiu para a gestação do nascimento de uma nova arte, a partir da necessidade de se tomar novos rumos. Surge, então, *Orpheu*.

A proposta não foi bem recebida pela crítica nem pelos escritores da época. Galhoz (1982) salienta que o grupo de *Orpheu* era alvo de piadas, diagnóstico de paranóia coletiva e eram tidos como irresponsáveis, adolescentes esnobes. Tudo isso, porque a novidade sempre traz conflitos e incomoda em especial os grandes nomes de então.

Orpheu, como já foi dito, não chegou ao terceiro número antes que o grupo se dispersasse; entretanto, cada um saía da experiência mais amadurecido e também distanciado do sonho comum de transformação.

Fernando Pessoa, só, amadurecido, realiza o melhor de seu fazer poético. Publica *Athena*, veiculando um ideal de antiaristotelismo e um mundo não cristão, intelectualizado e helenizado. Foram ao todo cinco números em que se consolidam o melhor de Caeiro e Reis.

Colaborou ainda com um grupo de escritores na *Contemporânea*, quando pôde experimentar mais uma vez os ares de um tempo que não voltaria mais, o tempo de *Orpheu*, e se envolveu em polêmicas e debates acerca de questões políticas e literárias. Por fim, ao ser convidado para contribuir com a revista *Presença*, sente reconhecido o seu valor e o de sua obra.

2.3.1 Um drama em gente: unidade e diversidade

Galhoz (1982: 37) inicia a apreciação da obra de Fernando Pessoa afirmando: “a obra de Fernando Pessoa é de uma complexidade e de uma fixidez que dificultam qualquer interpretação comodamente garantida e certa. Uma complexidade que cobre de variação, mais que de mudança, uma fixidez fundamental, monotonia temática sob multiforme representação”. Isso quer dizer que temos motivos que mudam conforme o tempo, o espaço e a voz que fala, motivos que se revestem de cores diferentes, mas trazem em si a mesma essência. É o fascínio da unidade na diversidade de Fernando Pessoa.

O Poeta traz em si uma força protéica, que exige de si uma capacidade de organizar-se sob diferentes pontos de vista, que se tornam formas de organizar seu caos interior e ainda de encontrar, por meio da racionalização, um ponto de equilíbrio em seu multiplicar a si mesmo. Galhoz (1982: 40) acrescenta:

A heteronímia – é uma sistematização e uma quase superstição, frustradas, uma como que sobreposição a um Deus negado, mas criador na hipótese de o haver, uma nostalgia do verbo construtor, magicamente interrogadas na transmutação dos símbolos ocultos nos seus versos e desoladoramente inatingidas na conclusão com que comenta inoperante o desejo inscrito na sua poesia. Mas é a heteronímia que o ajuda, talvez, a tornar possíveis as coincidências e os afastamentos simultâneos da sua vivência poética e o sossega intelectualmente com as particulares justificações exteriores em que se ocupa. Por um lado uma rotação própria que a cada heterônimo ele imprimiu, independente; e por outro as órbitas de gravitação que todas se referem em si, único seu centro uma vez que os quis e realizou.

Segundo a autora, a heteronímia seria ainda uma “fundamentação existencial” e um “jogo dialético” (GALHOZ, 1982: 41), em que, ao desdobrar-se em outros, comenta a mesma vida sob nomes, estilos, visões, atenção diferentes. É como se cada heterônimo desse uma cor diferente, uma nova tonalidade a um mesmo objeto.

Galhoz (1982: 41) esclarece, porém, que devemos considerar a questão da heteronímia não como “um drama de gentes”, mas “um drama em gente”, ou seja, é o interior de Pessoa

que se revela a nós sob diferentes perspectivas. Em carta ao amigo Casais Monteiro (PESSOA, 1986: 95), Fernando Pessoa diz o seguinte:

Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contato com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.

Galhoz (1982: 41-42) complementa isso da seguinte forma: “Um e não múltiplos. De perspectivas e hipóteses de alma e não de almas. Os nomes próprios de que se acomoda são, repetimos, símbolos, só, com uma tênue e insubsistente ilusão de figuras e um mínimo enredo de tempo”.

Para Moisés (1999: 241), Pessoa conseguiu captar a tradição lírica de seu povo, além de refletir todas as inquietações humanas de uma sociedade em crise, como se sua poesia fosse “uma espécie de gigantesco painel de registro sismográfico das comoções históricas havidas em torno e em razão da guerra de 1914”. Dessa forma, tentou ordenar o caos em que se encontrava, partindo do nada, recebendo a cada instante as vibrações, inquietações, impactos sofridos pelo homem ao longo das gerações, como se fossem novas sensações, novas descobertas.

Toda essa agitação interior provocou uma multiplicação do poeta: sentindo o que sentiu e sente cada criatura seria possível chegar a uma possível imagem do Universo e tentar ordená-lo junto ao “caos das relatividades”. Destaca-se também que esse multifacetado interior provocou uma “despersonalização” do *eu* e desse desdobramento de personalidades nasceram os heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos entre outras sessenta e nove personalidades literárias, totalizando setenta e duas personagens, a quem Lopes (1990) chama de *dramatis personae*, e que possibilitaram que Fernando Pessoa visse o mundo com os olhos daqueles que já o viram, dos que o vêem e dos que o verão. Nessa perspectiva, desmontava as coisas, a fim de conhecer-lhes seu interior, seu funcionamento, para, depois, agrupá-las, ordená-las “em busca do nada (que é tudo)” (Moisés, 1999: 245).

Perrone-Moisés (1988: 345) complementa ao afirmar que Fernando Pessoa multiplica o seu olhar em vários outros para poder dar conta de todos os problemas filosóficos que afligem a sociedade moderna, herdeira da conflituosa cultura greco-judaica. Segundo a autora, o Poeta, assim como os demais escritores, transforma em literatura não o mundo como o vê,

mas o que considera que poderia ser melhor nesse mundo, porque “o olhar do poeta deforma o mundo para o desvendar, perde-o para recuperá-lo mais nítido”. Este também é o jogo dramático de Fernando Pessoa. Moisés (1999: 244) afirma que o poeta se vale de “máscaras” para “esconder-se atrás delas para melhor revelar-se, mas revelando-se às avessas, ou antes, indiretamente exigindo do leitor um trabalho de recomposição do caminho percorrido pelo poeta em seu mascaramento: esconder-se para se revelar e revelar-se para despistar”. Isso quer dizer que uma máscara/heterônimo nos remete a compreender mais de Pessoa, mas, ao mesmo tempo, leva-nos a outro enigma, outra máscara. De acordo com Galhoz (1985), Fernando Pessoa criou, para cada um de seus heterônimos mais importantes, uma biografia e uma personalidade próprias dentro do contexto criativo/literário. Assim, conheçamos um pouco dos três heterônimos de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

2.3.2 Alberto Caeiro

Em carta ao amigo Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, alguns meses antes de sua morte (30 de novembro do mesmo ano), Fernando Pessoa fala sobre o nascimento de seus heterônimos.

O primeiro deles é Alberto Caeiro – o mestre de todos os demais, inclusive de Pessoa – que veio ao mundo em 08 de março de 1914, como nos conta Pessoa: “acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim” (MOISÉS, 1998: p.59).

Depois desse arrebatamento da parte de Caeiro, Fernando Pessoa construiu sua biografia: Alberto Caeiro nasceu em 1889, em Lisboa, mas o espaço em que viveu e que marca sua poesia é o campo. Teve apenas instrução primária e viveu com os pequenos rendimentos deixados pelo pai e a mãe, juntamente com uma tia-avó. Tem estatura média, aparentemente frágil. Morreu de tuberculose em 1915.

Perrone-Moisés (1988) apresenta Caeiro como uma possibilidade para Pessoa ser menos infeliz, por isso é considerado mestre, além de ser o fundador do neopanismo, movimento político e estético, inspirado na Antigüidade Clássica. Isso quer dizer que, ao contrário da visão subjetiva, cristã, ocultista, triste de Fernando Pessoa-ortônimo, tem-se um olhar cheio da claridade, da objetividade e da serenidade dos gregos com Alberto Caeiro.

Sua poesia reflete a Natureza, a qual é sua fonte de inspiração. Deseja ser tão natural quanto os animais e as plantas. Por isso, é o poeta do Olhar e não do pensar. Segundo ele, “Pensar é estar doente dos olhos”, isso quer dizer que para entender o mundo e as coisas não podemos pensá-los, mas olhá-los, vê-los como são.

Todavia, Caeiro é paradoxal, visto que ao mesmo tempo em que deseja não pensar, afirma que é como um pastor, mas seu rebanho são suas idéias: “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias, / Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho”. É, portanto, pastor de idéias e as olha como se fossem parte da Natureza.

2.3.3 Ricardo Reis

Pela cronologia do surgimento dos heterônimos, em segundo lugar vem Ricardo Reis: nasceu em 1887, na cidade do Porto; estudou em colégio de jesuítas, “é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (Pessoa, 1986: 98); expatriou-se no Brasil desde 1919, pois não concordava com o novo regime, visto ser favorável à monarquia.

Seu estilo é clássico, alicerçado na própria cultura clássica, de inspiração horaciana. Em suas *Odes* utiliza, conforme aponta Galhoz (1985: 23):

Linguagem arcaizante, por etimológica, ou latinizante em vários casos. Temas de amor/melancolia, dialogando embora com as amadas, uma filosofia entre epicurista e estóica, evocando a beleza-efemeridade *de cada dia*, falando da errância-sombra da morte, dos deuses mortos tornados símbolos.

De acordo com Silva (1983), Ricardo Reis traz a consciência poética do neoclassicismo moderno, isto é, prima pela unidade tanto no efeito produzido como na construção, pela universalidade e pela objetividade. Sua contradição, segundo Silva (1983), consiste no fato de que Reis faz um retorno às tradições clássicas, ao passado, com os ideais de um período marcado pelo progresso tecnológico e científico. Essa contradição é resolvida com o uso do mito, que proporciona harmonia entre o subjetivo e o objetivo e a arte e a ciência.

Como discípulo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis herdou o paganismo e o sensacionismo, o aceitar as coisas como elas são, a busca da simplicidade, do desprezo pelo social e sofisticado e a busca pela felicidade, que, conforme postula o epicurismo, se dá à medida que nos afastamos do mundo, das preocupações, das paixões e evitamos a dor. Assim, conforme ressalta Lourenço (*apud* BUENO, 1999: 209), Fernando Pessoa, ao tornar Reis

discípulo de Caeiro, concebeu seu mundo como “um universo corroído pela irreabilidade”, onde encontra a calma e desfruta da “ausência de si mesmo”.

Por outro lado, Moisés (1998) afirma que o universo de Reis é o de suas odes e não a Natureza, que não se pensa. Seus poemas trazem pensamentos, sentenças primorosas e ensinamentos perenes, porém, de acordo com Perrone-Moisés (1988: 339), marcadas por um “pessimismo mortal”.

Refletem-se ainda em seus poemas as filosofias de que era adepto: o epicurismo e o estoicismo, na busca do domínio sobre as paixões. Isso faz com que seja o poeta “beira-rio”, como apresenta Moisés (1998: 63), que procura viver a vida sem pensá-la e sem pensar-se, sem sobressaltos, com tranquilidade e indiferença diante do “espetáculo do mundo”.

2.3.4 Álvaro de Campos

Nascido em Tavira, em 15 de outubro de 1890, é engenheiro naval, alto, magro, cabelo liso, monóculo. Foi educado em um liceu e estudou engenharia mecânica e naval na Escócia. Estudou latim com um tio padre.

Segundo Moisés (1998), é o heterônimo cientista, moderno, que vive cercado pela multidão, pela velocidade, pelas novidades tecnológicas; interessa-se pelo tema lusitano do mar, por isso é o poeta à “beira-mar”, que fala do rio que passa por sua aldeia; seu tom é épico, futurista e sensacionista, isto é, tem seu olhar voltado, de acordo com Perrone-Moisés (1988: 340), para as “sensações intensas, enérgicas, vibrantes da vida moderna”, na tentativa de decompor não as formas das coisas, mas as sensações em relação às coisas.

Seu interior vive em constante conflito com o mundo moderno, suas máquinas, luzes e engrenagens. Tem consciência da loucura que o persegue, uma loucura lúcida, resultado de seu muito pensar, de perscrutar a alma humana.

O tédio, a náusea, o existencialismo, o transbordamento emocional são marcas de Álvaro de Campos, o que o aproxima dos poetas românticos: é o contraste entre o mundo moderno e a nostalgia por um mundo que já não existe mais, de feições românticas.

Moisés (1998) conclui a questão da heteronímia afirmando que, assim como Pessoa carregou em si a capacidade de reproduzir-se em outros, os seus heterônimos também carregam em si essa capacidade dialética: Fernando Pessoa se multiplica em heterônimos, estes, por serem fontes criadoras, podem originar sub-heterônimos, os quais possuem a mesma capacidade e assim por diante. Moisés (1998: 107) agrupa, então, uma possível organização dos heterônimos a semelhança dos deuses da mitologia greco-latina:

O deus da Natureza/Cosmos, que preside os fenômenos celestes e atmosféricos, Zeus/Júpiter, o deus supremo, corresponde a Alberto Caeiro, mestre dos heterônimos. A deusa da sabedoria, Palas Atena/Minerva, é representada por Ricardo Reis, cultor da serenidade estóico/epicurista. Álvaro de Campos, dotado de fúria sonora, encarna Orfeu, que desceu aos Infernos em busca de Eurídice, privilégio que lhe foi concedido em razão da suavidade encantatória da sua lira. O deus do tempo, Cronos, assume-o Bernardo Soares, auxiliar de guarda-livros. E Fernando Pessoa “ele mesmo”, considerando-se discípulo de Alberto Caeiro/Zeus, seria uma espécie de Prometeu, preso ao Cáucaso de sua memória e de sua sensibilidade “à beira-mágoa”.

Dessa forma, percebemos que a heteronímia é possível graças à capacidade de Fernando Pessoa de mirar-se a si próprio, de simular e de sua potente argumentação e imagística que o fez como que um dramaturgo em uma peça em que as personagens são ele próprio desdobrado e os diálogos são monólogos de si para si, ou ainda, segundo Moisés (1998: 32), são “verso e reverso da mesma moeda”, visões complementares.

Fernando Pessoa tenta ver-se de fora, como coloca Moisés (1998), para pensar-se, ser ele próprio o seu objeto, analisando-se como outro. Nesse olhar-se ao espelho, o Poeta vê outras imagens de si, e torna-se crítico de si próprio por meio dos heterônimos. Além disso, cada heterônimo traz em si algo dos demais, como se, na totalidade que é cada um deles, houvesse um ponto em que se tocassem e convergissem para a unidade, com a diversidade de perspectivas que trazem.

3. DE OLHO NO MUNDO: ESPECTADOR OU PERSONAGEM?

3.1 O desenrolar da análise

A proposta da estética da recepção, a partir de Jauss, foi de não desvincular Literatura e História, mas ajudar a construir uma História da Literatura baseada na recepção dos textos através dos tempos. Além disso, Iser ressalta a participação do leitor no processo de construção do texto literário. Dessa forma, podemos concluir que literatura e história andam juntas, porque tanto o artista que molda sua obra, quanto o momento em que ela é concebida, quanto os diferentes tempos em que ela é visitada ou revisitada são importantes para a construção de seu sentido.

Por isso, temos o propósito de, nesse trabalho, desenvolver uma leitura das *Odes* e Ricardo Reis e do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, com a intenção de verificarmos como o heterônimo pessoano se relaciona com a sociedade em que está inserido, ou ainda, qual o seu posicionamento diante da realidade que o cerca, tanto nas odes como no romance, e compararmos as duas figuras que emergem desses textos.

A presente análise se dará da seguinte forma:

1. Leitura e análise das *Odes* de Ricardo Reis, preenchendo os espaços vazios de que fala Iser (1999), na tentativa de fazer emergir a visão que o heterônimo tinha do mundo e como seria sua relação com ele. Para essa leitura, far-se-á necessário o conhecimento das bases filosóficas e das influências latinas presentes em Ricardo Reis: estoicismo, epicurismo, Horácio. As odes serão lidas sob a perspectiva do leitor atual. Entretanto, devemos levar em consideração que Ricardo Reis também foi um leitor de Horácio e veremos como isso se dá nos poemas.
2. Leitura e análise do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, com a intenção de desvelar como a personagem-poeta se relaciona com os problemas e situações que se lhe impõem no romance. Dessa forma, poderemos saber como se posiciona diante do mundo. É importante lembrar que Saramago também é leitor de Ricardo Reis e possui expectativas de leitura em relação às odes. Essas expectativas de leitura influenciam a forma como Saramago constrói a personagem-poeta Ricardo Reis.
3. Comparar a imagem de Ricardo Reis descoberta nas odes com a imagem da personagem do romance e verificar as semelhanças e diferenças de posicionamento diante da realidade das duas entidades, desvendando a leitura feita por Saramago. Passemos, portanto, à leitura e análise das odes do heterônimo Ricardo Reis.

3.2 O espectador do mundo

No capítulo 2, fizemos a apresentação do heterônimo Ricardo Reis: seus dados “biográficos”, um pouco de sua filosofia, suas influências e sua forma de escrever. Essa apresentação, contudo, baseou-se no que Fernando Pessoa nos deixou, no que outros autores já estudaram e descobriram. A partir de agora, tentaremos apresentar Ricardo Reis a partir dele mesmo, ou melhor, de suas odes, mais precisamente 46, de uma produção poética de aproximadamente 250, segundo Bréchon (1999), com o objetivo de desvendar a sua forma de se relacionar com o mundo que o cerca.

3.2.1 À beira-rio, à beira-estrada: filosofia de vida

Consideramos importante começar o estudo sobre o posicionamento de Ricardo Reis diante do mundo a partir de indícios de que o heterônimo siga as filosofias epicurista e estoicista.

Segundo Blackburn (1997) e Abbagnano (2000), Epicuro de Samos (341-270 a.C) era um filósofo grego, fundador de uma escola filosófica em 306 a.C na cidade de Atenas. Sua filosofia objetivava levar o ser humano a viver bem, de forma que a filosofia se encontrava subordinada à necessidade de possibilitar o alcance da paz de espírito, de uma vida agradável e tranqüila. Isso se daria por meio da valorização dos prazeres *catastemáticos* sobre os prazeres *cinemáticos*, ou seja, dos prazeres mais duradouros aos prazeres sensoriais; prazeres que podem ser controlados, medidos e moderados aos que instigam a paixão, o descontrole, os sobressaltos do inesperado. O Epicurismo tem na ataraxia um dos pilares para o cultivo dos prazeres *catastemáticos*. A ataraxia é como a apatia, isto é, consiste na recusa ao medo da morte, na erradicação dos desejos e dos prazeres e no cultivo da amizade. Essa última considerada um prazer controlado, juntamente com a paz e a contemplação estética.

Blackburn (1997) destaca ainda três principais características do Epicurismo:

- *Sensacionismo* – apreende-se o mundo, chega-se à verdade e ao bem (ao prazer), por meio das sensações, dos contatos sensoriais que temos com o mundo;
- *Atomismo* – as sensações seriam fruto da ação de camadas de átomos originais de objetos diversos sobre a alma. Além disso, a união ou separação de átomos é que daria origem ou transformaria as coisas.
- *Semiateísmo* – Epicuro não acredita na possibilidade de que a vontade dos deuses pudesse influenciar no destino e no governo da realidade do mundo. Acreditava em deuses, mas estes não desempenhariam papel algum.

Quanto ao Estoicismo, foi uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, fundada em torno de 300 a.C. De acordo com Blackburn (1997), um dos ideais de vida dessa escola era a contemplação: colocar-se acima das preocupações e emoções do cotidiano. Novamente, a ataraxia está presente, assim como a indiferença em relação ao mundo. Não vale a pena fazer um esforço se o mundo obedece a uma determinada ordem, imutável, imparcial e inevitável.

Caberia ao ser humano se manter sereno, para alcançar a paz do homem sábio: “indiferente à pobreza, à dor e à morte, assemelhando-se assim à paz espiritual de Deus” (ABBAGNANO, 2000: 128), ou seja, os estóicos se tornam menos humanos e, assim como os deuses, apáticos em relação à situação humana e aos problemas do mundo.

Ricardo Reis não é epicurista ou estoicista de forma pura, não segue seus preceitos fielmente, mas transmite pontos dessas filosofias em seus poemas. A primeira ode – “Mestre, são plácidas”- apresenta-nos quase que Ricardo Reis inteiramente:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranqüilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase

Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.⁴

Essa ode se inicia com o eu-lírico se dirigindo a um interlocutor: “Mestre”, identificado como Alberto Caeiro, de quem Ricardo Reis se diz discípulo por meio do paganismo, do sensacionismo, do apego à Natureza. É a seu mestre que vai apresentar sua filosofia de vida, o que consiste o seu saber viver. A estrutura formal dessa ode reflete a forma leve de se viver: são quintetos de quatro sílabas métricas, ou seja, são versos curtos, que parecem nos transmitir a placidez almejada pelo eu-lírico. No campo semântico, podemos perceber que a placidez é o que se deseja alcançar, por isso, o uso das palavras “placidez”, “tranquilos”, “plácidos”, “descanso”, “calmos” e “calma”, o que reflete a busca da serenidade; aproveitar a vida de forma agradável e tranqüila.

Além disso, o tempo aparece como um dos grandes problemas para o eu-lírico. Não se pode nada contra o tempo – “Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre”. Por isso, fala-se sempre em perda: “perdemos”, “decorrê-la”, “Sentir-nos ir”. Mas é preciso ter consciência do tempo, porque assim podemos fazer algo para que a vida seja mais leve e possamos “Saber, quase/ Maliciosos,/ Sentir-nos ir”, ou seja, possamos fazer algo para amenizar os sofrimentos que a passagem do tempo nos causa.

Diante das diversas situações que nos são colocadas diariamente, o eu-lírico propõe que apenas observemos o fluxo dos acontecimentos, porque, para ele, não existem tristezas ou

⁴ Vide anexo p. 119.

alegrias na vida. Assim, não devemos nos envolver com os fatos, mas ficar “À beira-rio,/ À beira-estrada”. Isso reflete o ideal de contemplação e de indiferença, sem entrar nem no rio nem no curso da estrada, mas observar, estar perto, a uma distância que não comprometa, não envolva aquele que observa. Dessa forma, a vida passa sem desassossegos, mas com leveza. Por isso, as mestras são as crianças, que ensinam a brincar com a vida, sem ir a fundo nela, preocupando-se apenas com o momento que estão vivenciando – “Tranqüilos, plácidos, / Tendo as crianças/ Por nossas mestras”.

O sensacionismo aparece quando o eu-lírico convida seu interlocutor a ter “os olhos cheios/ De Natureza”. O mundo é aquilo que podemos depreender de nossos sentidos, que podemos ver, tocar, cheirar. É o olhar para a natureza que fará com que se aprenda a deixar-se levar pela vida. Por isso: “Colhamos flores/ Molhemos leves/ As nossas mãos/ Nos rios calmos” para aprender calma e entregar-se ao tempo sem medos, sentir-se parte do cosmos. E ainda: “Girassóis sempre/ Fitando o sol”, para se deixar levar pelo curso da vida, sem grandes preocupações para onde se vai.

De acordo com Garcez (1990), os poemas de Ricardo Reis apresentam gestos e ações que não valem a pena serem feitos, mas também gestos a serem realizados. Como se a vida fosse um grande jogo, em que ora nos são tiradas várias coisas, ora nos são deixadas, mas sempre sairemos perdedores. O que muda, contudo, é o modo como jogamos, o modo como encaramos a vida. O uso do presente do indicativo pode demonstrar uma realidade que precisa ser enfrentada: “são”, “perdemos”, “pomos”, “há”, “passa”. A realidade está aí, presente: o tempo passa, a vida não nos dá nada, envelhecemos. Apesar de dizer “Não vale a pena/ Fazer um gesto”, a solução é preencher o tempo, fazendo gestos inúteis, como por flores numa jarra, colher flores, molhar as mãos nos rios; gestos estes que não trarão grandes conseqüências, mas apenas mais leveza para a vida, uma vez que não se pode mudar a ordem das coisas, nem o mundo.

Outra ode que reflete a filosofia seguida por Ricardo Reis é “Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio”⁵. Esse poema está estruturado em oito estrofes, de quatro versos cada. Não há, porém, uma regularidade métrica, com versos que variam de cinco a dezoito sílabas métricas. Mais uma vez, o eu-lírico se coloca à margem dos acontecimentos para contemplar o curso da vida. Dessa vez, sua interlocutora é Lídia, uma de suas musas. A ela dirige seu convite e expõe suas idéias, por meio de negações (“não”, “nada”, “nem”, “nunca”, totalizando dezesseis ao longo do poema) e gestos que não valem a pena serem feitos: enlaçar as mãos,

⁵ p.121.

cansar, gozar, amar, odiar, ter paixões, invejas, cuidados ou crer em algo. Tudo isso passa com a vida e, para ele, “mais vale saber passar silenciosamente/ e sem desassossegos grandes”.

Aqui recordamos a busca por uma vida tranqüila, sem grandes paixões ou prazeres que possam transtornar a alma. Por isso, aconselha que se amem tranqüilamente, sentados ao pé um do outro, ouvindo correr o rio, colhendo flores: gestos que não trazem grandes mudanças ao curso dos acontecimentos e nem comprometem aqueles que os realizam.

Essa temática reaparece em outros poemas. “Só o ter flores pela vista fora”⁶ é uma ode de sete estrofes de quatro versos, sendo os dois primeiros decassílabos e os dois últimos hexassílabos, mais leves e com conteúdo que refletem essa leveza, arrematando o que foi dito nos versos anteriores, por exemplo:

Só o ter flores pela vista fora
 Nas áleas largas dos jardins exatos
 Basta para podermos
 Achar a vida leve.
 (...)

Encontramos no poema indicações para que vivamos de forma serena: “ter flores pela vista”, “seguremos quedas as mãos”, “buscando o mínimo de dor ou gozo”, lembrando a irresponsabilidade infantil que encara a vida como um jogo sem maiores conseqüências, “brincando”, “Bebendo a goles os instantes frescos”, “Translúcidos como a água”. A vida, segundo o eu-lírico, deve ser “pálida”, sem lembranças que comovam ou apego aos bens, porque quando chegar a morte – “Quando, acabados pelas Parcas, formos”, não teremos nada que levar que nos pese, apenas “rosas breves”, “sorrisos vagos” e “rápidas carícias” – isso será o melhor do que fomos.

Já a ode “A palidez do dia é levemente dourada”⁷ – quatro estrofes de quatro versos – apresenta o que Ricardo Reis considerava pertinente no epicurismo, adaptando-o à sua forma de vê-lo, a começar pela tranqüilidade transmitida pela natureza, que vê e de quem aprende calma: o dia é pálido e levemente dourado, o sol é de inverno e o frio é leve. Eis uma paisagem serena, amena e agradável. A maioria dos verbos está no presente do indicativo, “é”, “faz”, “treme”, “aqueço-me”, “fala”, “está”, o que pode mostrar aquilo em que Ricardo Reis tenta vivenciar – a filosofia antiga de Epicuro.

⁶ p.122.

⁷ p.123.

Ao dizer “desterrado da pátria antiqüíssima da minha/ Crença” o eu-lírico pode indicar que Ricardo Reis se faz pagão, entretanto, está em outro tempo diferente da Antigüidade greco-latina. Por isso, declara-se pagão da decadência, uma vez que pensa nos deuses e se aquece da filosofia antiga, moldada a seu gosto. Esse é o “sol” que o ilumina, o mesmo sol que iluminava a Grécia antiga e Aristóteles e Epicuro. Entretanto, o que lhe fala melhor é Epicuro – “Mas Epicuro melhor/ Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre” –, para quem os deuses não exercem nenhuma influência sobre o mundo, logo, nem sobre o ser humano. Ter uma “atitude também de deus” pode significar que o ser humano pode decidir o seu próprio destino, mantendo-se, porém, a distância de situações que abalam a serenidade da existência.

O desapego aos bens materiais aparece na ode “Não tenhas nada nas mãos”⁸, em que o eu-lírico aconselha a não ter nada material ou mesmo lembranças na alma, para que, com a chegada da morte, não tenhamos dificuldades em deixar-nos ir:

Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.

Que trono te querem dar
Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.

A estrutura do poema, nove estrofes de dísticos, pode explicitar o despojamento pedido pelo eu-lírico. As sílabas métricas variam de seis a sete, com maioria de seis. O tom do poema é de conselho, por isso o uso do imperativo nos momentos em que diz o que se deve

⁸ p.123.

fazer: “não tenhas”, “colhe”, “larga-as”, “senta-te”, “Abdica”, “sê”. A situação que nos apresenta é a de que não há tronos ou louros que não nos sejam tirados, não se resiste ao tempo que tudo transforma em sombras. A solução seria aproveitar o que há de bom na vida – “Colhe as flores” –, o que há de belo e proporciona prazer, sem se apegar a eles – “larga-as”. O eu-lírico aconselha: “Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio”, ou seja, deixe de lado as coisas passageiras e se coloque acima das preocupações do mundo, dedique-se à contemplar o que há de perene, aprenda do sol a sabedoria.

O mesmo tema é abordado em “Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando”⁹ – seis estrofes de quatro versos, sendo os dois primeiros decassílabos e os últimos hexassílabos. Essa ode fala sobre a inutilidade do trabalho, do esforço, se da vida nada se leva: “A tua lenha é só peso que levas/ Para onde não tens fogo que te aqueça”. O conselho é de que não se lute por riquezas que podem ser tiradas de nós a qualquer momento (“A obra cansa, o ouro não é nosso”), nem se trabalhe tanto para um dia vir a compensação de tanto esforço; o importante é deixar como herança o exemplo – “e, se legas,/ Antes legues o exemplo, que riquezas” – e o ensinamento de que a vida, mesmo sendo curta, é o bastante. É preciso aproveitá-la em tudo que ela nos oferece, mesmo sendo pouco: “Pouco usamos do pouco que mal temos”.

A vida basta. Na ode “Não consentem os deuses mais que a vida”¹⁰ – três estrofes de quatro versos, com pares decassílabos e pares hexassílabos, sendo essa divisão verificável pela alternância de metrificação –, Ricardo Reis retorna ao tema da aceitação do que a vida nos apresenta e da recusa aos prazeres passageiros. Vejamos:

Não consentem os deuses mais que a vida.
Tudo pois refusemos, que nos alce
A irrespiráveis píncaros,
Perenes sem ter flores.
Só de aceitar tenhamos a ciência,
E, enquanto bate o sangue em nossas fontes,
Nem se engelha conosco
O mesmo amor, duremos,
Como vidros, às luzes transparentes
E deixando escorrer a chuva triste,
Só mornos ao sol quente,
E refletindo um pouco.

A metáfora “irrespiráveis píncaros” pode indicar a fama, a riqueza, os prazeres que devem ser evitados, que nos levam a situações irrespiráveis e sem beleza, sem alegria – “Perenes sem ter flores” –, ou seja, um caminho em que eternamente não haverá a satisfação,

⁹ p.125.

¹⁰ p.125.

representada pela flor. Diante desse problema, Ricardo Reis propõe que a maior sabedoria é aceitar e passar a vida com a intenção única de durar. Faz, então, uma comparação do ser humano ao vidro. Enquanto estamos vivos, que saibamos ser transparentes como o vidro, que nada retém, nada esconde, mas tudo mostra e concede à visão de outros (“(...) duremos,/ Como vidros, às luzes transparentes”). Além disso, não absorve a chuva triste, ou seja, os momentos ruins, que tudo escorra. Como o vidro fica morno e reflete um pouco ao sol quente, que experimentemos a vida de forma branda, sem desesperos ou apegos.

As odes “O mar jaz; gemem em segredo os ventos”¹¹ e “Antes de nós nos mesmos arvoredos”¹² sugerem um questionamento sobre a pequenez e a fragilidade humana diante da grandeza da natureza e da passagem do tempo. Na primeira, o espaço é a praia, com o mar, os ventos, as ondas, a areia alva e brilhante sob o sol claro.

O mar jaz; gemem em segredo os ventos
Em Eolo cativos;
Só com as pontas do tridente as vastas
Águas franze Netuno;
E a praia é alva e cheia de pequenos
Brilhos sob o sol claro. (...)

Diante dessa grandiosa paisagem, o que seria o ser humano? Parecemos grandes para nós mesmos, por nossa própria ótica, mas em relação à imensidão da natureza, não ficam indícios de nossa existência, como são apagadas pelas ondas as pegadas de quem caminha sobre a areia da praia:

(...)
Se aqui de um manso mar meu fundo indício
Três ondas o apagam,
Que me fará o mar que na atra praia
Ecoa de Saturno?

Na segunda ode, a mesma reflexão é feita, porém, o espaço de comparação é outro: os arvoredos, por onde passa o vento e move as folhas hoje como antes de nossa existência:

Antes de nós nos mesmos arvoredos
Passou o vento, quando havia vento,
E as folhas não falavam
De outro modo do que hoje.
(...)

¹¹ p.127.

¹² p.127.

Não queiramos ser mais do que somos, do que a vida nos concede. O exemplo a ser seguido é o da natureza, pois enquanto pensamos que somos grandes, ela mostra que existe algo maior ainda: ela própria e o Tempo, pois aquela sempre existiu, com suas árvores, folhas e vento (“Passou o vento, quando havia vento,/ E as folhas não falavam/ De outro modo do que hoje”) e este é maior que qualquer um, é a “alta praia” que apaga todas as marcas que deixamos na areia de nossa existência: “Se aqui, à beira-mar, o meu indício/ Na areia o mar com ondas três apaga,/ Que fará na alta praia/ Em que o mar é o Tempo?”.

Mais uma vez, na ode “Tirem-me os deuses”¹³, Ricardo Reis afirma não se importar com “Amor, glória e riqueza”. Essa ode está organizada em oito estrofes de quatro versos, com metros variados. Entretanto, os dois primeiros são os mais curtos, o terceiro mais longo e o último um pouco menor que o anterior. O eu-lírico fala do que lhe pode ser tirado e o que lhe basta. Isso é apresentado sempre nos dois primeiros versos das estrofes, por isso, a concisão, é o que basta:

Tirem-me os deuses
Em seu arbítrio
(...)
Pouco me importa
Amor ou glória
(...)
O resto passa,
E teme a morte.
(...)
Essa a si basta,
Nada deseja
(...)

A indiferença aos prazeres transitórios e a consciência de que não acrescentam nada à vida humana é que fazem com que declare que “A riqueza é um metal, a glória é um eco/ E o amor uma sombra”. Para ele, basta a “consciência lúcida e solene/ Das coisas e dos seres”, isto é, tendo em conta o sensacionismo ensinado por Epicuro e retomado pelo mestre Caeiro, de quem Ricardo Reis se dizia discípulo, é perceber o mundo, as coisas, os seres por meio de suas próprias sensações, por si mesmo. Podemos dizer que a “concisa/ Atenção dada/ Às formas e às maneiras dos objetos” é ver o mundo para Ricardo Reis, é ter a visão clara do Universo: é contemplar. Isso para ele é perene, não passa nem teme a morte e se basta. Ver, para Ricardo Reis, é sinônimo de existir, de viver, por isso, o nada desejar a não ser a

¹³ p.128.

consciência de existir é o bastante. Seu único desejo, portanto, é “ver sempre claro/ Até deixar de ver”.

O desejo de conhecer, saber, ver também é abordado em “Melhor destino que o de conhecer-se”¹⁴. Aqui, Ricardo Reis cria um jogo entre o saber e o ignorar. Quer saber se é “nada”, se possui poder para vencer a morte, representada pelas três Parcas; não quer ignorar ser “nada” – “Nada dentro de nada” – e nem a incapacidade de superar a morte. Essa sabedoria para ele é um poder conferido pelos deuses, graça de conhecer-se e saber que não se pode nada contra a morte (“Já me dêem os deuses/ O poder de sabê-lo”). Quer, portanto, gozar daquilo que pode, da beleza que existe e que pode ver, de forma passiva, contemplativa, por seus olhos: “E a beleza, incriável por meu sestro/ Eu goze externa e dada, repetida/ Em meus passivos olhos,/ Lagos que a morte seca”.

Ver e gozar a vida enquanto não chega “a hora do barqueiro” é o que Ricardo Reis propõe no poema “Tuas, não minhas, teço estas grinaldas”¹⁵. As grinaldas, por serem feitas com flores, sugerem a transitoriedade, a efemeridade da vida, mas também sua beleza e alegria; por ser uma coroa, um círculo, pode ser símbolo da eternidade. Se o melhor gozo for ver, que, coroados mutuamente, vejam o que deixará de existir e esperem o que há de vir: “Coroemos pois uns para os outros,/ E brindemos uníssonos à sorte”.

A ode “Dia após dia a mesma vida é a mesma”¹⁶ retoma a idéia de que não vale a pena fazer esforço, porque a vida passa e passamos com ela, quer façamos um gesto ou não, ou seja, o que deve acontecer, acontecerá independente de nossa ação: os fatos se sucederão, os frutos apodrecerão colhidos ou não, o fado nos encontrará de qualquer forma, “quer o procuremos/ Quer o ‘speremos”. Essa forma estóica de ver o mundo impele à ataraxia, à vida contemplativa, indiferente à realidade cotidiana, que não será mudada por nossa ação, uma vez que o Destino é “alheio e invencível” a qualquer atitude que tomemos ou não.

A aceitação também é tema de “No mundo, só comigo, me deixaram”¹⁷, ode de seis versos, seguindo o esquema de decassílabos alternados com hexassílabos:

No mundo, só comigo, me deixaram
Os deuses que dispõem.
Não posso contra eles, o que deram
Aceito sem mais nada.
Assim o trigo baixa ao vento, e, quanto
O vento cessa, ergue-se.

¹⁴ p.133.

¹⁵ p.134.

¹⁶ p.133.

¹⁷ p.136.

Ao afirmar que “o que me deram/ Aceito sem mais nada”, o eu-lírico cumpre o destino que os deuses lhe impuseram sem fazer nada contra isso. A metáfora do trigo, que se baixa com o vento e quando este cessa, ergue-se, pode sugerir que o eu-lírico enfrenta os momentos de dificuldades e alegrias de forma tranqüila, resignando-se à vontade dos deuses.

Para Ricardo Reis, como vimos, não vale a pena fazer nada contra a ordem vigente, nem se envolver com as situações que a vida nos apresenta no dia-a-dia. Por isso, a apatia é sua companheira e, com isso, considera sua existência como férias, na sempre ociosidade, como podemos ler em “Azuis os montes que estão longe param”¹⁸. Os montes que aparecem no poema são azuis, talvez porque quem os observa esteja longe ou porque refletem sua ânsia em estar longe também; a cor azul pode indicar amplidão, profundidade, divindade ou aquilo que Ricardo Reis deseja atingir: a placidez. Entre os montes e quem os observa está o campo, com toda a sua multiplicidade de cores (“Ou verde ou amarelo ou variegado”) como a vida. Além disso, o campo “ondula incertamente” ao vento ou à brisa, o que pode fazer referência aos momentos de dificuldades e bonança pelos quais passamos. Esse momento para ele é de extremo conflito, pois se considera “débil como uma haste de papoila”, ou seja, se encontra desarmado, vulnerável, fragilizado. Nada quer: nem pensar nem agir, assim como os campos que se entregam ao ciclo natural da vida, e, sem esforço, deixa-se levar pelas “férias” em que existe.

A leitura que apresentamos até aqui foi uma forma de se ler Ricardo Reis, baseada nos conhecimentos do leitor atual, tendo como respaldo um conjunto de outras recepções já feitas da obra de Ricardo Reis, bem como as nossas impressões pessoais e a participação enquanto sujeito-leitor. Percebemos que Ricardo Reis, em relação à sua filosofia de vida, demonstra ter um conhecimento amplo do epicurismo e do estoicismo e que o efeito que tais idéias causaram em si foi tão importante que as incorporou à sua vida, tendo em vista, de acordo com Iser (1999), que o efeito é algo a ser experimentado. Dissemos, anteriormente, que transmite pontos dessas filosofias, como a ataraxia, a indiferença, a impassibilidade diante do tempo, da morte, a inutilidade de se fazer um gesto, a indiferença dos deuses, a manutenção da ordem das coisas. Daí, podemos imaginar um homem sábio, que busca o conhecimento, uma consciência lúcida de si e das coisas, mas guarda tudo para si, não coloca a serviço de ninguém. O que partilha em seus poemas são os gestos inúteis que afirma valerem a pena serem feitos; gestos mais estéticos que plenos de sentido.

¹⁸ p.136.

3.2.2 Horácio por Ricardo Reis

Uma das grandes influências de Ricardo Reis é o grande poeta latino, Horácio, nascido em 65 a.C. Horácio se consagrou por seus poemas curtos, com temas do cotidiano, cantando o amor, a amizade, o vinho e a festa. Era contra a guerra por sua brutalidade, apesar de ser protegido por Mecenas e ser poeta do Imperador Romano César Augusto.

Muitas de suas idéias e temáticas passaram como herança literária através dos séculos, especialmente o ideal do *carpe diem* e da *aurea mediocritas*. O *carpe diem* significa “colha o dia”, aproveite a vida, porque o tempo passa bem depressa e com ele a juventude e os bons momentos; aproveite o dia como se fosse o último. A humildade, a doutrina aristotélica do meio-termo dourado é o que se reflete na *aurea mediocritas*, viver com que moderação e modéstia, sem luxos ou ganância.

Como explica Tringali (1995), a morte para Horácio não tem um sentido negativo e nem faz com que se perca a vontade de viver. Ao contrário, a morte é enfrentada como uma realidade presente em todas as situações, como o ciclo das estações, o intercalar entre dia e noite. Pensar na morte é uma oportunidade de se aprender a viver melhor.

Horácio é uma das bases da poesia de Ricardo Reis, a começar pelo nome da obra: *Odes*, nome igual ao livro *Odes* de Horácio. Segundo Tringali (1995), a presença de Horácio nas odes de Ricardo Reis é certa, tanto pela retomada dos modelos quanto pela temática abordada. Entretanto, Ricardo Reis é horaciano no plano estético formal e quase que anti-horaciano no plano ideológico em alguns pontos.

Ricardo Reis se vale da idéia do *carpe diem* em vários poemas, como em “Coroai-me de rosas”¹⁹:

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas –
Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tão cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
E basta.

A rosa é flor perecível e pode indicar a brevidade da vida, também sugerida pela forma curta do poema. Mas a figura da rosa pode ter sido usada para mostrar que, apesar de efêmera, é perfeita e bela e essa beleza deve ser aproveitada enquanto existe. Ele diz “Rosas que se

¹⁹ p.120.

apagam/ Em frente a apagar-se/ Tão cedo!”), como se as rosas fossem uma metonímia de todo ser vivo e como as rosas se vão logo, assim também passa aquele que a coloca na frente. A coroa é símbolo da perfeição e da participação na eternidade, mas para Ricardo Reis apenas o gesto de ser coroado de rosas e folhas breves basta, é suficiente e tem fim em si mesmo.

Em “Tão cedo passa tudo quanto passa!”²⁰, outro poema curto de seis versos, há um questionamento sobre o que fazer diante da passagem do tempo, uma vez que tudo passa muito rápido e conhecemos tão pouco da vida e nada da morte – “Tudo é tão pouco! Nada se sabe, tudo se imagina”. A saída é circundar-se de rosas, amar, beber e calar, ou seja, aproveitar do pouco que a vida oferece. Termina, contudo, o poema afirmando que “O mais é nada”, como se não houvesse esperança.

A natureza também reflete essa passagem do tempo, como vemos em “Quando, Lídia, vier nosso outono”²¹, e aconselha sua interlocutora, Lídia, a não pensar na primavera que há de vir, que não será mais deles, ou seja, o futuro, nem se ater ao “estio, de quem somos mortos”, o passado que viveram, que este não existe mais. Seu conselho é que vivam “o que fica do que passa”, o presente. Que aproveitem o tempo em que vivem, mesmo que sejam momentos em que a juventude tenha passado e sintam a morte se aproximar, pois é isso que os torna sempre diferentes a cada tempo (“O amarelo atual que as folhas vivem/ E as torna diferentes”).

Ao pensar no passado, vemos o que não vemos mais; ao olhar para o futuro, tentamos ver o que não se pode ver. Em “Uns, com os olhos postos no passado”²², o eu-lírico afirma que “Este é o dia,/ Esta é a hora, este o momento, isto/ É quem somos, e é tudo”, de forma que nossa segurança seja posta no presente, porque diante do tempo somos “nulos” e nossa vida dura muito pouco. Por isso, “Colhe/ O dia, porque és ele”.

Entretanto, ao mesmo tempo em que aconselha que se colha o dia porque nada somos mais que o presente, diz que não vale a pena fazer um gesto; gozar ou não gozar faz o mesmo efeito, porque “passamos como o rio”²³ e mais vale passar sem desassossegos grandes. Além disso, não há esperanças, uma vez que “Igual é o fado, quer o procuremos, / Quer o ‘speremos”²⁴. Também fala do desapego ao presente e às situações da vida, para que não se dê atenção a nada para que não entre nada na memória – “Colhe as flores mas larga-as/ Das mãos

²⁰ p.133.

²¹ p.135.

²² p.137.

²³ p.121.

²⁴ p.133.

mal as olhaste”²⁵. Para Ricardo Reis, conforme afirma Tringali (1995), nada vale a pena e refuta, pois, Horácio nesse sentido, de que tudo passa, pouco importa o que se faça.

O ideal da *aurea mediocritas* ou o meio-termo dourado, porém, aparece em várias odes de Ricardo Reis. Nada esperar da vida e aceitar o que dela vier é tematizado em “Quero ignorado, e calmo”²⁶. O projeto de vida de Ricardo Reis se resume a viver como desconhecido, ignorado, e, por isso, calmo, único dono de si próprio e de seus dias:

Quero ignorado, e calmo
 Por ignorado, e próprio
 Por calmo, encher meus dias
 De não querer mais deles.
 (...)

Essa seria sua solução para evitar o que diz na segunda estrofe: a riqueza que irrita a pele, não traz benefícios ao ser humano, ou a fama que ilude a pessoa. Quem se fia apenas nesses elementos não percebe que o sol passa e vem a noite, como coloca na terceira estrofe: “Aos que a felicidade/ É sol, virá a noite”, aos que não percebem que riqueza e fama são passageiras, virão tempos difíceis e de tristezas. Mas, àqueles que se dão por satisfeitos com o que a vida lhes oferece, “Tudo o que vem é grato”.

Por isso, não vale a pena ajuntar riquezas, gastar tempo com muito trabalho ou ansiar a fama, porque “A obra cansa, o ouro não é nosso” e a “fama ri-se” de nós, como diz a ode “Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando”²⁷, que acrescenta que “a vida basta”, mesmo sendo curta e nos dando pouco.

Mais um exemplo do ideal do meio-termo dourado é a ode “Segue o teu destino”²⁸, estruturada em cinco estrofes, de cinco versos, em redondilha menor, o que confere ao poema um certo ritmo:

Segue o teu destino,
 Rega as tuas plantas,
 Ama as tuas rosas.
 O resto é a sombra
 De árvores alheias.

A realidade
 Sempre é mais ou menos
 Do que nós queremos.

²⁵ p.124.

²⁶ p.137.

²⁷ p.125.

²⁸ p.132.

Só nós somos sempre
Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.
Grande e nobre é sempre
Viver simplesmente.
Deixa a dor nas aras
Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.

Nessa ode, encontramos novamente os conselhos do eu-lírico, expressos por meio dos verbos no presente do indicativo, em tom de imperativo: “segue”, “rega”, “ama”, “deixa”, “vê”, “imita”. Isso porque o eu-lírico recomenda o cuidado com o que cada um tem, com o que a vida lhe deu: o destino, as plantas, as rosas. Cada um cuide do que é seu, porque “o resto é sombra/ De árvores alheias”. Não poderemos ter tudo o que almejamos, porque a realidade “Sempre é mais ou menos/ Do que nós queremos” e a nobreza, segundo ele, é “viver simplesmente”, de forma simples, sem grandes ilusões, sonhos, ambições, desejos, bem como viver, simplesmente viver, sem interrogar a vida e imitando os deuses que não pensam quem são: apenas são.

Tringali (1995) faz um estudo sobre o código do vinho em Horácio e o código do vinho em Ricardo Reis e conclui que, ao contrário de Horácio que bebe o vinho seguindo um ritual quase eucarístico, com regras, amigos, conversa, música, dança, flores, em dias e horários certos, Ricardo Reis não vê sentido maior em beber. Pouco importa beber ou não, uma vez que isso não mudará o curso da vida.

Isso pode ser percebido na ode “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”²⁹, em que o eu-lírico considera sábio aquele que se coloca à margem dos acontecimentos e observa sem tomar parte. Beber não traz qualquer sentido religioso, porque “ao beber nem recorda/ Que já bebeu na vida”, uma vez que o eu-lírico não acredita em nada, nem no passado, nem no presente, nem no futuro. Diante disso, o vinho não resolve nada e

²⁹ p.124.

pouco importa beber ou não porque “a vida/ Passa por ele e tanto/ Corta à flor como a ele”. Segundo o eu-lírico, o vinho serve para esquecer a passagem das horas e, portanto, não importa se é dia ou noite, se depois do pôr-do-sol ou antes de seu nascer. O que importa é beber “tranquilo”, sozinho, desejando que a morte não lhe chegue logo.

A conversa, segundo Tringali (1995), no festim de Horácio, era incentivada pela ingestão do vinho de forma moderada, fazendo com que os amigos falassem sem medo do que sentiam, recordassem momentos vivenciados, discutissem temas diversos. Beber demasiadamente era prejudicial à conversação, porque sob o efeito do vinho viriam as brigas, a maledicência e as revelações de segredos. Ricardo Reis, porém, inicia seu poema “Bocas roxas de vinho”³⁰, descrevendo um quadro em que o eu-lírico e Lídia estariam “deixados sobre a mesa”, com as bocas roxas, coroados de rosas, nus. Nessa cena de embriaguez, não há espaço para a conversa, mas quer que fiquem “mudos,/ Eternamente inscritos/ Na consciência dos deuses”. Podemos perceber nesse poema a falta de perspectiva de Ricardo Reis diante da vida: incomoda-lhe aqueles que tentam construir algo em suas vidas; o que deseja é deixar-se “ir no rio das coisas”, embriagado e mudo, impassível diante da existência.

Terminamos a leitura de Horácio em Ricardo Reis com a intertextualidade existente entre a *Ode 3, 30 (Exegi monumentum are perennius)*, de Horácio, e a ode “Seguro assento na coluna firme”³¹, de Ricardo Reis. Ambas discorrem sobre a perenidade da obra literária em relação à passagem do tempo. Horácio diz que sua obra é um monumento mais perene que o bronze e mais alto, mais imponente e importante que a construção das pirâmides, de tal forma que nada pode destruí-la:

*Exegi monumentum are perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod nom imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.* ³²
(...)

Salienta que ao morrer, uma parte dele continuará viva em seus versos, mesmo sendo um homem de origem humilde, filho de escravo liberto e nascido no interior, na cidade de

³⁰ p.129.

³¹ p.132.

³² Acabei um monumento mais perene que o bronze/ E mais alto que a construção real das pirâmides,/ De tal sorte que não possam destruí-lo, nem a chuva voraz nem/ O Aquilão desenfreado, nem a série/ Inumerável dos anos e a fuga das estações (TRINGALI, D. **Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso**. São Paulo: Musa Editora, 1995, p.174).

Venússia. Alcança fama e glória e pede que seja coroado de louros em honra a Apolo pelo que lhe aconteceu e acontecerá.

Ricardo Reis também apresenta seus versos como algo perene, durável, “coluna firme”:

Seguro assento na coluna firme
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Deles se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser, durando nela.

Todavia, ele não diz que seus versos ficarão para a posteridade, mas é ele próprio que, absorvido por seus versos, fixo, contemplando os “reflexos do mundo”, molda-o por meio da arte e não teme o tempo nem o esquecimento, “o influxo inúmero futuro/ Dos tempos e do olvido”. Como uma placa, em que uma imagem exterior é gravada e ali permanece, a arte, a poesia também são capazes de captar um instante, um “reflexo” da realidade exterior deixá-la preservada, “durando nela”.

Se o texto, de acordo com Iser (1999) deixa pausas para promover e regular a interação entre texto e leitor, chamadas de lugares vazios, o que fizemos foi preencher essas lacunas com um sistema diferenciado daquele que o texto apresenta, isto é, os poemas de Ricardo Reis não falam explicitamente de Horácio, mas sugerem essa ligação tanto pelos temas abordados quanto pelo fato de ter escolhido trabalhar com odes. O dito, o que está explícito no texto é que nos leva a essa conclusão e nos estimula a ir em busca do não-dito, ou seja, de que forma se dá a relação Ricardo Reis-Horácio nas odes do heterônimo. Podemos afirmar, por fim, que Ricardo Reis foi um leitor de Horácio, de quem conheceu a obra, aceitou o que lhe era transmitido por ela, atualizou conforme suas potencialidades e vivência imaginativa, foi influenciado pelas idéias veiculadas e assimilou muitas delas a seu universo vivencial.

3.2.3 Religião e liberdade

Quando falamos sobre a religião em Ricardo Reis pensamos em paganismo. Embora os deuses pagãos apareçam em seus poemas, não podemos afirmar que Reis seja um pagão autêntico, quando ele mesmo afirma ser um “pagão da decadência”, longe daquele tempo em

que essa era a religião seguida oficialmente por gregos e romanos. Além disso, o heterônimo se declara epicurista, mas Epicuro era materialista e ateu; logo, podemos concluir que Ricardo Reis se vale das figuras da religião greco-romana como ornamento, como recurso retórico em seus poemas, e não como um princípio religioso de fato.

De acordo com Tringali (1995), Ricardo Reis seria filiado, a seu modo, à religião olímpica, que se difere da saturniana por não crer na transcendência, nem no misticismo, mas os deuses estão presentes na natureza, nas coisas e nos seres, e todos vivem sob o determinismo e o fado. O saturnismo, religião de Horácio, era cheio de mistérios e mais espiritualista e crente em uma Providência Divina e na prestação de contas após a morte. A religião olímpica era um culto mais exterior, oficial, sem muitas exigências para aqueles que lhe eram adeptos.

Segundo Ricardo Reis, os deuses saturnianos são “desterrados”, “matéria vencida”, “inúteis forças”, “despeitadas ruínas”, como podemos ler na ode “Os deuses desterrados”³³. Aqui, o eu-lírico diz que esses deuses vêm “espreitar a vida” no crepúsculo, como que às escondidas, e trazer sentimentos falsos, suscitar dores e cansaços que tiram a alegria, e tentar convencer de que existe algo além da matéria, por serem espirituais:

(...)
 Vêm então ter conosco
 Remorsos e saudades
 E sentimentos falsos.
 (...)
 Vêm, inúteis forças,
 Solicitar em nós
 As dores e os cansaços,
 Que nos tiram da mão,
 Como a um bêbado mole,
 A taça da alegria.
 (...)

Para o eu-lírico, o mundo é o “que se vê e apalpa” e nisso consiste a crença nos deuses olímpicos, forças e elementos da natureza. Por isso, nada resta aos deuses saturnianos além de chorar o lugar que lhe foi roubado pelos olímpicos. Assim diz o eu-lírico nesse poema:

(...)
 Hiperion no crepúsculo
 Vem chorar pelo carro
 Que Apolo lhe roubou.

³³ Vide anexo, p.120.

E o poente tem cores
 Da dor dum deus longínquo,
 E ouve-se soluçar
 Para além das esferas...
 Assim choram os deuses.

Também a ode “Anjos ou deuses, sempre nós tivemos”³⁴ – três estrofes de quatro versos: dois decassílabos e dois hexassílabos – é uma crítica ao saturnismo, que, segundo o eu-lírico, apresenta uma “visão perturbada de que acima/ De nós e compelindo-nos/ Agem outras presenças”. Isso quer dizer que assim como para os gados, o homem é como um deus, que “os coage e obriga” e eles não percebem, haveria, acima de nós, uma suprema força e sabedoria a conduzir nossos pensamentos e ações conforme sua vontade, sem que déssemos conta disso, a Providência divina – “Nossa vontade e o nosso pensamento/ São as mãos pelas quais outros nos guiam”. O eu-lírico, porém, não crê nesse espiritualismo; para ele, o homem é dono de si próprio e acreditar nisso faz o ser humano semelhante aos deuses e não subjugado a eles.

Essa mesma reflexão é desenvolvida em “Meu gesto destrói”³⁵, também com três estrofes de quatro versos, sendo os dois primeiros hexassílabos e os dois últimos decassílabos. Nos dois primeiros, o eu-lírico apresenta o assunto da estrofe enquanto nos dois seguintes arremata a idéia.

Pela ação do eu-lírico de esmagar com um toque as formigas – “Meu gesto que destrói/ A mole das formigas” –, pode ser considerado “um ser divino” por elas, mesmo que não se considere como tal. Da mesma forma, os deuses talvez não se sintam divinos, mas o fato de serem maiores que os seres humanos é que os fazem se sentirem deuses:

(...)
 Assim talvez os deuses
 Para si o não sejam.
 E só de serem do que nós maiores
 Tirem o serem deuses para nós.
 (...)

Diante disso, mesmo não tendo certeza do que é certo – “Seja qual for o certo” –, não considera prudente confiar inteiramente “numa fé sem causa”, reforçando sua teoria de que crê naquilo que pode ver, sentir: nos deuses que estão nos campos, no céu, nas coisas e nos seres e não põe sua fé em algo obscuro e vago.

³⁴ p.128.

³⁵ p.137.

A materialidade dos deuses é retratada na ode “O deus Pã não morreu”³⁶, tanto pelo conteúdo quanto pela estrutura formal. Temos três estrofes que apresentam um crescente número de versos, sendo, todos eles, hexassílabos: a primeira, que fala do deus Pã, tem sete versos; a segunda, sobre Cristo e o sobrevivente Pã, com oito versos; a terceira, sobre os deuses antigos e sua presença na natureza, dez versos .

Para o eu-lírico, os deuses não pereceram ante a religião cristã, com seu deus triste; Cristo seria “um deus a mais,/ Talvez um que faltava”. Temos, então, a descrição de onde os deuses são encontrados: Apolo, no sol, com seus sorrisos que mostram os campos, ou “os peitos nus de Ceres”; e o deus Pã, que aparece onde quer com o som de sua flauta. A presença dos deuses é reforçada na terceira estrofe, em que o eu-lírico afirma que “Os deuses são os mesmos,/ Sempre claros e calmos,/ Cheios de eternidade/ E desprezo por nós”, ou seja, os deuses continuam presentes na natureza e sempre estarão lá, “Trazendo o dia e a noite/ E as colheitas douradas”, não por providência divina, mas por si mesmos, porque os deuses não se importam com os seres humanos.

Para o heterônimo, somos “donos de nós-mesmos”, como podemos ler em “Da nossa semelhança com os deuses”³⁷, e, exilados nessa existência, possuindo a vida, como presente de Jove ou Júpiter, que saibamos viver “altivamente”, enquanto o “fatal rio escuro” não nos alcança. Se até sobre os deuses pesa o Destino (“Como acima dos deuses o Destino/ É calmo e inexorável”), que possamos construir para nós o nosso próprio destino – “Acima de nós-mesmos construamos/ Um fado voluntário” – de forma que nada nos oprima nem nos manipule, para que sejamos donos de nosso futuro e senhores de nossas decisões:

(...)
 Que quando nos oprima nós sejamos
 Esse que nos oprime,
 E quando entremos pela noite dentro
 Por nosso pé entremos.

Dessa forma, teremos a ilusão de que somos livres, como os deuses do Olimpo se pensam livres; é o que se apresenta em “Só esta liberdade nos concedem”³⁸. Aqui, o eu-lírico aponta que existem os deuses por cremos neles, afinal, submetemo-nos “ao seu domínio por vontade nossa” e pensamos ser livres como os deuses o são. Sobre eles pesa também o “eterno fado”, assim como sobre os homens, mas eles não pensam nisso e nós, seguindo seu exemplo,

³⁶ p.121.

³⁷ p.125.

³⁸ p.126.

também não devemos nos preocupar com o que nos espera, mas devemos seguir nossas vidas e construir o nosso futuro, “Porque só na ilusão da liberdade/ A liberdade existe”. O eu-lírico usa uma comparação para falar dessa liberdade que temos de construir nossas vidas: “Como quem pela areia/ Ergue castelos para encher os olhos”, o que pode indicar a busca desse fazer-se como os deuses, apesar de que erguer castelos de areia é um gesto inútil, frágil, mas que enche os olhos, traz a ilusão de que estamos imitando os deuses, de que podemos ser criadores e isso nos satisfaz e, quem sabe, agradará aos deuses – “E os deuses saberão agradecer-nos/ O sermos tão como eles”.

Apesar de materialista, Ricardo Reis reconhece a existência de algo imperecível: a alma; compreende que a matéria passa enquanto a alma é livre. É isso que vemos em “Aqui, Neera, longe”³⁹, em que a musa Neera e o eu-lírico se encontram longe dos homens e das cidades, no campo, portanto, onde não há paredes, casas, muita gente, podem se sentir livres:

Aqui, Neera, longe
De homens e de cidades,
Por ninguém nos tolher
O passo, nem vedarem
A nossa vista as casas,
Podemos crer-nos livres. (...)

Essa liberdade, contudo, não é plena porque “Nos tolhe a vida o corpo/ E não temos a mão/ Onde temos a alma”, pois o espírito está ligado à matéria, ao corpo, que se “gasta” com o passar do tempo. Apesar disso, no campo, não há outra forma de prisão além da vida, e pensar nisso é a única coisa que pode nos prender. O eu-lírico orienta: “deixemo-nos crer/ Na inteira liberdade/ Que é a ilusão que agora/ Nos torna iguais aos deuses”, de forma que aproveitemos essa liberdade, sem pensar, pois isso nos faz semelhantes aos deuses, que também não são inteiramente livres.

No entanto, para Ricardo Reis, nada faz sentido, nem mesmo a alma, e tenta entender o que rege o mundo a partir do que vê e ouve na natureza. Vejamos a ode “Nos altos ramos de árvores frondosas”⁴⁰:

Nos altos ramos das árvores frondosas
O vento faz um rumor frio e alto,
Nesta floresta, em este som me perco
E sozinho medito.

³⁹ p.126.

⁴⁰ p.135.

Assim no mundo, acima do que sinto,
 Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma,
 E nada tem sentido – nem a alma
 Com que penso sozinho.

Nesse poema, o eu-lírico medita sobre a vida olhando para a floresta e ouvindo o barulho do vento nos ramos altos das árvores, como se lá em cima a vida estivesse acontecendo, independentemente do que sente ou pensa – “Assim no mundo, acima do que sinto/ Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma” –, e está impregnada de natureza formando um ciclo da existência. Todavia, esse ciclo está acima do que pode entender, sentir; por isso, não vê um sentido maior para tudo isso (“E nada tem sentido”), como se a existência não significasse nada e o nascer e o morrer fossem apenas conseqüências do soprar do vento.

O fato de Ricardo Reis remeter seus poemas a um outro tempo, o da civilização greco-latina, leva o leitor a ter uma experiência com a literatura clássica, com seus motivos temáticos, deuses, filosofias. Ao aceitar essa possibilidade, o leitor precisa trabalhar com a ilusão, para que possa mergulhar no texto e este fazer sentido para ele, converter-se em uma realidade experienciável. No caso, para sentir esse efeito, primeiramente, Ricardo Reis precisou se transportar para uma vida diferente e transmitir isso, por meio dos poemas, aos leitores, que, por sua, vez, enriquecem seu conhecimento de mundo ao entrar em contato com as odes clássicas de Reis.

3.2.4 A mulher e o amor em Ricardo Reis

As musas de Ricardo Reis, assim como as de Horácio, são Lídia, Cloe e Neera. Horácio, porém, canta e ressalta as belezas e as virtudes das mulheres de segunda classe: a criada, a escrava, a liberta ou a libertina. Tringali (1995) explica que as mulheres de primeira classe, isto é, as mulheres nascidas livres, casadas, senhoras da casa e filhas de boas famílias, tinham uma vida muito restrita ao lar, sem estudos, pois a elas cabia zelar pela santidade e perpetuação familiar. Às mulheres de segunda classe era permitido se instruir, cantar, dançar, tocar instrumentos, o que lhes fazia malvistas pela sociedade. Além disso, a escrava era um objeto, a libertina dispunha como bem queria de sua vida e costumava trabalhar como criada ou prostituta. A prostituição, ao contrário dos dias atuais, era vista como uma proteção à instituição familiar, porque da esposa se exigia decoro e recato, enquanto os prazeres eram satisfeitos com as prostitutas, de forma que o lar ficasse preservado. Os versos de Horácio são dedicados às mulheres de segunda classe porque a nobreza reside na forma de se viver o amor e não na nobreza de nascimento da mulher. Entre suas amadas temos:

(...) Horácio amou a inconstante Fóloe, a rústica Fídile, a cantora Neera, a violenta Mirtale, a doce Lálage, a arrogante Cloe, a impudente Cínara, a perjura Barine, a soberba Lice, a bela Glicera, a musicista Lide...

A Lídia, sua cortesã predileta, ele confessa: mil vezes feliz aqueles cuja união nunca se rompe por deploráveis queixas, cujo amor dura até o último dia (TRINGALI, 1995: 83).

Entretanto, a intertextualidade que Ricardo Reis faz com Horácio se resume aos nomes de suas musas, e a figura da mulher, portanto, é duas vezes ficcional: uma cópia de Horácio e um motivo poético.

Com Lídia, na ode “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”⁴¹, não a convida para que troquem beijos, abraços ou carícias, mas que se amem “tranquilamente”, pois “mais vale estarmos sentados ao pé um do outro”. Dessa forma, nenhuma lembrança que “arda”, “fira” ou “mova” poderá abalá-los no futuro, quando o “barqueiro sombrio” chegar. Convida Lídia também a beber vinho em “Bocas roxas de vinho”⁴² até que fiquem mudos, impassíveis diante da realidade que os cerca.

Neera aparece no campo com Ricardo Reis em “Aqui, Neera, longe”⁴³, incorpórea, um interlocutor a quem ele dirige as suas reflexões acerca da liberdade, da alma e da matéria, de não pensar.

Mais concreta é Cloe, a quem propõe que se beijem e se amem em “Como se cada beijo”⁴⁴. Esses beijos, porém, têm a intenção de aproveitar o momento enquanto “No ombro a mão, que chama/ À barca que não vem senão vazia”, de forma que não haja compromisso ou sentimento maior que os una a não ser o presente momento.

Isso porque Ricardo Reis considera o amor uma prisão, como podemos ver na ode:

Não quero, Cloe, teu amor, que oprime
Porque me exige amor. Quero ser livre.

A ‘sperança é um dever do sentimento.⁴⁵

É como se o amor exigisse dele mais do que pode dar; é como se tivesse o dever de estar aprisionado a alguém. Dessa forma, não quer amar e nem quer que alguém o ame, porque isso também exigiria algo de si. Talvez, para ele, o amor tire a esperança e reduza o sentimento, enquanto a liberdade é uma forma de cultivá-la.

⁴¹ p.121.

⁴² p.129.

⁴³ p.126.

⁴⁴ p.133.

⁴⁵ p.135.

Por isso, Ricardo Reis se vale de figuras femininas, mas, diante delas, sua postura é de indiferença. Para ele, o amor é uma “sombra”, é incerteza, exige que aquele que ama saia da superfície, mergulhe no mar que é o outro e deixe que a recíproca aconteça. Ricardo Reis quer apenas a superfície, uma vez que o prazer vem de contemplar, ver, conhecer a realidade externa das coisas, a beleza externa “dada, repetida” em seus olhos, “lagos que a morte seca”.

Junto de Lídia, como salientamos, emudece. Em “Prazer, mas devagar”⁴⁶, podemos perceber o ideal epicurista da busca pela felicidade e o prazer, mas o prazer moderado, cuidadoso, que não perturbe a alma, de forma que a sorte não lhes seja tirada. Que o prazer seja “escondido”, embora seja considerado um “depredando pomo”, algo que já está em depreciação, desvalorizado.

A frieza de afetos é o ideal de Ricardo Reis para alcançar a liberdade dos deuses. “Não só quem nos odeia ou nos inveja”⁴⁷ apresenta as restrições que as paixões causam: o ódio, a inveja e o amor são opressores, de forma que aquele que não possui esses sentimentos e vive o desapego, tem tudo – tem a liberdade: “Que os deuses me concedam que, despido/ De afetos, tenha a fria liberdade/ Dos píncaros sem nada”. Além disso, nesse poema o eu-lírico retoma o ideal do meio-termo dourado, a simplicidade e despojamento, estendidos até o sentimento e o desejo. Esse desapego é o que nos faz semelhantes aos deuses: “Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada/ É livre: quem não tem, e não deseja,/ Homem, é igual aos deuses”.

Para Ricardo Reis não há amor:

Ninguém a outro ama, senão que ama
O que de si há nele, ou é suposto.
Nada te pese que não te amem. Sentem-se
Quem és, e és estrangeiro.
Cura de ser quem és, amam-te ou nunca.
Firme contigo, sofrerás avaro
De penas.⁴⁸

Amamos nos outros o que há de nós neles. E se ninguém o ama? Não há problema porque significa que ninguém se identifica com ele, como se fosse “estrangeiro”. Nesse poema, o eu-lírico recomenda que cada um cuide ser quem é, sendo amado ou não (“Cura de ser quem és, amam-te ou nunca”), de forma que “firme contigo, sofrerás avaro/ de penas”, ou seja, não sofrerá ou sofrerá pouco.

⁴⁶ p.133.

⁴⁷ p.135.

⁴⁸ p.136.

O leitor, acostumado a poemas que cantam e celebram o amor, assustar-se-á com o pessimismo de Ricardo Reis, a quem nada vale a pena, nem mesmo amar e ser amado, o que promove uma ruptura, ou seja, de acordo com Aguiar e Bordini (1993: 88), “uma ação ocasionada pelo distanciamento crítico de seu próprio horizonte cultural, diante das propostas novas que a obra suscita”. Ricardo Reis rompe com o olhar horaciano e o romântico sobre a mulher e o homem, e o leitor, que aceita o jogo duas vezes ficcional do heterônimo (porque ele próprio é ficção e sua obra seria ficção da ficção), pode experimentar essa visão pessimista.

3.2.5 Estrangeiro para o mundo

Ricardo Reis é avesso à guerra; não vale a pena lutar; busca a placidez, a tranquilidade da vida, a exemplo de Horácio. Diante da guerra, Ricardo Reis não aconselha nada, nenhum gesto, apenas a indiferença.

Isso pode ser comprovado com a ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”⁴⁹, uma das maiores de Ricardo Reis: são doze estrofes, com diferentes números de versos, alternando versos de dez ou onze sílabas com versos de seis ou sete sílabas poéticas. É um poema bem denso e essa estrutura sugere uma tensão constante que o perpassa, uma vez que o tema tratado é a guerra.

Temos, então, a narração da história de dois jogadores de xadrez, os quais, durante a guerra na Pérsia, mantiveram-se impassíveis, atentos apenas ao jogo e tendo ao lado um “púcaro com vinho”:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.
(...)

Mesmo ao som dos gritos da mulheres, do ruído das casas em fogo, dos saques, das mortes de crianças, continuaram a jogar:

(...)
Quando o rei de marfim está em perigo
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?
Quando a torre não cobre

⁴⁹ p.129.

A retirada da rainha branca.
 O saque pouco importa.
 E quando a mão confiada leva o xeque
 Ao rei do adversário,
 Pouco pesa na alma que lá longe
 Estejam morrendo filhos.
 (...)

Segundo Garcez (1990: 36), o jogo de xadrez é uma saída para a guerra caótica, sangrenta e dolorosa que se dá na realidade. Por meio do xadrez, jogo organizado, com regras, embora não previsível, “a paz é fruto da ordem” e o jogo pode indicar “uma prefiguração do paradisíaco”, lembrando que Ricardo Reis propõe que tenhamos as crianças por nossas mestras, como já apresentamos anteriormente.

Mesmo diante do perigo, quando “sobre o muro/ Surja a sanhuda face/ Dum guerreiro invasor”, ainda nesse momento haja tempo para o jogo dos “grandes indiferentes”. Segundo o eu-lírico, essa história é para aprendermos como passar a vida com calma, a exemplo de Epicuro, lido a seu modo (“De acordo com nós-próprios que com ele”), e dos jogadores de xadrez, que deixam de lado o que é sério e grave porque da vida nada se leva, nem “a glória, a fama, o amor, a ciência, a vida”, apenas “a memória de um jogo bem jogado”. O jogo nada pesa por ser apenas brincadeira, “não é nada”, mas é capaz de prender a alma toda. E quando a guerra, a pátria ou a vida chamar, deixe que “em vão nos chamem”, para que a se possa aproveitar da leveza e da indiferença do jogo:

(...)
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
 Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nós
 Sob as sombras amigas
 Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
 A sua indiferença.

Ao contrário de Horácio, que utiliza seus poemas para a instrução e para agradar, a serviço do Império Romano, e que põe em sua poesia esse amor à sua terra de forma crítica, sem defender a luta por poder e interesses particulares (TRINGALI, 1995: 53), Ricardo Reis prefere a indiferença, as rosas à pátria. É que o podemos perceber em “Prefiro rosas, meu amor, à pátria”⁵⁰, em que salienta sua escolha pela beleza exterior, a estética, que enche os olhos, deixando de lado assuntos que lhe possam perturbar o espírito, prender a alma toda. E não só isso, prefere “magnólias” à glória e à virtude. Para ele não existe virtude, pois nada

⁵⁰ p.131.

vale a pena, nem o gesto bom nem o ruim. Espera que a vida passe por ele, sem a intenção de deixar-se transformar pelos acontecimentos, mas permanecer o mesmo – “que eu fique o mesmo” –, uma vez que para ele “já nada importa/ Que um perca e outro vença” porque o ciclo da vida, das estações, dos dias e das noites continuará a existir, independentemente das batalhas diárias que os homens travam. O eu-lírico, como a natureza, não quer ser atingido pelas “coisas que os humanos/ Acrescentam à vida”; o que lhe podem acrescentar na alma? “Nada”, novamente a idéia de que nada vale a pena, nem fazer nem deixar de fazer; apenas a indiferença é instigada (“o desejo da indiferença”) e, certo, de fato, é o passar do tempo (“E a confiança mole/ Na hora fugitiva”), em que deposita uma confiança “mole”, o que sugere falta de perspectiva, de ação ou ainda uma entrega de si mesmo.

Diante disso, o heterônimo não se sente parte de uma nação, de um povo e se sente “desterrado”, “estrangeiro” onde quer que esteja. Na ode “Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros”⁵¹, é essa idéia que reforça: a de que ignora o mundo que está a sua volta e se sente estrangeiro em qualquer parte onde esteja ou more, onde tudo “é alheio”, não lhe diz nada:

Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos.

Lídia ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
(...)

O eu-lírico do poema considera que a humanidade provoca um “tumulto” no mundo e isso é um “insulto”, do qual se deve esconder. Por isso, convida Lídia a que façam de si um “retiro” onde possam estar livres do “insulto do tumulto do mundo”. Termina retomando a idéia de que o amor é um sentimento egoísta, “que não quer ser dos outros”, logo que o amor dos dois seja um “segredo dito nos mistérios”, sagrado por não ser compartilhado com ninguém, sendo só deles (“Como um segredo dito nos mistérios,/ Seja sacro por nosso”), ou seja, não há que se revelar nada do que somos ou sentimos ao mundo, porque ele não nos entende, somos ignorados e o ignoramos, somos como estrangeiros para os outros porque não podemos e nem devemos nos revelar.

O didatismo de Ricardo Reis, como já foi salientado, é contrário ao de Horácio: enquanto este se empenhava em demonstrar em seus poemas o amor à pátria de forma crítica,

⁵¹ p.136.

mas exaltando o Império Romano, Ricardo Reis faz um didatismo às avessas – diz não se sentir parte de nada e, por isso, não há lugar em que se sinta acolhido, é sempre estrangeiro para o mundo e para si mesmo, e ensina, por meio de suas odes, a cultivar essa indiferença diante dos problemas e do “tumulto do mundo”. O heterônimo pessoano traz para seus poemas valores e conceitos pré-estabelecidos como importantes para o ser humano, por exemplo, o amor, a pátria, a religião, a família, para poder negá-los. Iser (1999) destaca que as potências de negação se constituem lugar de participação do leitor, assim como os lugares vazios. No entanto, as potências de negação fazem com que o leitor reveja seus conceitos e possa olhar para elementos familiares sob um novo ponto de vista e construir novos sentidos para aquilo que foi negado, pois, com a negação de um valor pré-determinado, aparece um lugar vazio, que precisa ser re-significado pelo leitor.

3.2.6 O barco escuro no soturno rio

A morte é certa e inevitável. Com esse pensamento, Ricardo Reis faz da morte um dos eixos centrais de seus poemas, reforçando a idéia de que o tempo não perdoa e a vida é curta demais. Mesmo assim, a morte não é apresentada como uma forma de ensinar a viver, porque mesmo a morte não tem sentido para Reis. Convicto de que ela chegará dia ou outro, declara que o melhor é não fazer nada, permanecer indiferente porque a morte o buscará de qualquer forma. Não vincula, portanto, o motivo da morte ao *carpe diem* horaciano, uma vez que “viver é durar”.

Várias imagens aparecem nas odes para evocar a idéia da morte: “o barqueiro sombrio”, “barco escuro no soturno rio”, “pátria de Plutão”, “a abominável onda”, “o óbolo” que se dá a Caronte, “o barqueiro sombrio”, “hora do barqueiro”, metáforas mitológicas do momento em que finda uma viagem – a vida – e se inicia outra até o reino dos mortos.

Ricardo Reis considera o ser humano como insignificante, um “nada”, por isso, em “Ao longe os montes têm neve ao sol”⁵², o eu-lírico fala a Neera que nada lhes falta porque nada são e nada esperam. A figura dos montes com neve ao sol pode remeter ao ser humano que também tem “frio ao sol”, que mesmo vivendo sabe e espera o fim. Mesmo sabendo disso, o eu-lírico convida sua musa a gozar o momento com solenidade e alegria leve, “aguardando a morte/ Como quem a conhece”, ou quem já conhecia o seu destino.

⁵² p.122.

Já na ode “As rosas amo dos jardins de Adônis”⁵³, declara seu amor às rosas por sua beleza exterior e sua efemeridade – “em o dia em que nascem,/ em esse dia morrem” –, tendo sua vida a duração de um dia e a experiência da luz, não das trevas:

(...)
 A luz para elas é eterna, porque
 Nascem nascido já o sol, e acabam
 Antes que Apolo deixe
 O seu curso visível.
 (...)

Do exemplo das rosas, Ricardo Reis formula a idéia de que “façamos nossa vida *um dia*”, sem pensar no que pode nos acontecer no amanhã, “inscientes”, ignorando o futuro “volutariamente”, aproveitando o dia, a luz que temos, sem preocupações maiores porque existe apenas a certeza de que “há noite antes e após/ O pouco que duramos”.

Nessa perspectiva, é que, em “Olho os campos, Neera”⁵⁴, o eu-lírico afirma já sentir “o frio da sombra/ Em que não terei olhos”. Para ele, a morte é deixar de ver, de sentir – “A caveira ante-sinto/ Que serei não sentindo” – e mergulhar, para continuar com as metáforas que Reis utiliza, em um mar desconhecido para ele, pois ainda não o viu nem sentiu; onde o que é “incógnito” ministrará o seu futuro. Nesse momento, chora por sentir-se “Súbdito ausente e nulo/ Do universal destino”, isto é, impotente, submetido, sem qualquer chance de reagir a um destino que é universal: a morte.

Segundo Reis, não há nada depois da morte, só a escuridão, a noite, em que não se sabe o que nos espera; dela não despertaremos. Enquanto dormimos, estamos quase como mortos, mas, como vemos em “O sono é bom pois despertamos dele”⁵⁵, podemos acordar. A morte, porém, “não é sono”. Essa realidade de morrer é que o eu-lírico propõe que enfrentemos, “refusemos”, enquanto ainda em “corpos condenados” durar a “licença indecisa” do “carcereiro”, ou seja, entre a escuridão e o cárcere de viver, melhor o cárcere, mesmo que não se saiba quanto tempo durará: “a vida mais vil antes que a morte,/ Que desconheço”. Por fim, o eu-lírico oferece flores à Lídia, nesse caso, símbolos da efemeridade, da morte, “votivas/ De um pequeno destino”, renunciando o destino de todos.

Além disso, aquele que morre não deixa nada aos que ficam. Um exemplo disso é o poema “O rastro breve que das ervas moles”⁵⁶, poema de oito versos, de dez e seis sílabas

⁵³ p.124.

⁵⁴ p.134.

⁵⁵ p.134.

⁵⁶ p.135.

poéticas, em que Ricardo Reis faz uso de algumas figuras de efeito sonoro para transmitir suas idéias:

O RastRo bREvE quE da ERva moIE
 ErguE o pÉ findo, o ECO que OCO CÔA,
 A soMBRA que se aduMBRA,
 O bRanco que a Nau laRga –
 NeM Maior NeM Melhor deixa a ALMA às ALMAS,
 O IDO aos INDOS. A leMbraNça esquece.
 Mortos, iNda MorreMos.
 Lídia, SOMOS SÓ NOSSOS.⁵⁷

As assonâncias, repetição de sons vocálico, podem sugerir: a repetição da vogal /E/, a idéia de brevidade; o uso da vogal /O/, no último verso, fechamento, unidade, ensimesmar-se. As aliterações, repetição de sons consonantais, podem indicar: a repetição do som /R/, no início do poema, o arrastar-se pela vida; a presença marcante de sons nasalizados como o /M/ e o /N/, reforçando a idéia de tristeza, sofrimento, angústia; o /S/, que sugere solidão. No segundo verso, ainda, apreciamos um jogo de palavras que provoca uma rima interna, e indica o efeito do eco: “o eco que oco cÔa”. No verso seguinte, temos: “A sombra que se adumbra”, como se a sombra, por meio da repetição dos sons /OMBRA/ e /UMBRA/ se encorpasse, tornasse mais espessa. Além disso, duas anáforas são muito interessantes: “a alma às almas” e “ido aos indos”. Na primeira, temos a repetição de “alma”, primeiro no singular, depois no plural, o que indica que todos somos almas, ou alma que já se foi ou que está para ir; na segunda, o uso de dois verbos muito próximos na sonorização, porém, distintos nos tempos verbais e no sentido – “ido”, particípio passado, e “indo”, gerúndio – que sugerem aquele que já morreu e aqueles que ainda morrerão.

Nesse poema, o eu-lírico defende a crença de que o rastro que deixamos em nossa vida passageira é breve; ecos que logo desaparecerão; sombras que desaparecem em meio a outras sombras; o branco que a nau larga e que logo desaparece no oceano. É isso que a alma deixa às demais, “o ido aos indos”, o que já se foi aos que estão a caminho, pois a lembrança é curta, “esquece” e, mesmo mortos, “inda morremos” na memória dos outros com o passar do tempo. Termina afirmando: “Lídia, somos só nossos”, ao morrer, deixamos de existir para todos e nada de nosso fica a ninguém.

O uso de figuras de linguagem, de figuras de estilo e outros recursos poéticos ajuda a aumentar os espaços vazios do texto, que precisam ser preenchidos com a interpretação do

⁵⁷ Destaques nossos.

leitor. Se o texto literário, conforme nos apresenta Lotman (*apud* ISER, 1999), tem por característica concentrar informações, o texto poético as concentra mais ainda, de forma que o leitor precisa deixar-se enredar pelas palavras do texto para poder, em diálogo com ele e sua estrutura, construir seus sentidos.

Para terminar, vejamos um último exemplo do pessimismo de Reis, que vai ao extremo ao afirmar, por meio do eu-lírico, em “Nada fica de nada. Nada somos”⁵⁸, que os seres humanos são “Cadáveres adiados que procriam”, metáfora forte que remete à insignificância humana; que, mesmo vivos, já anunciamos nossa morte, pois morremos um pouco a cada dia. O sol e o ar, o sopro de vida que há em nós e nos aquece é que ainda nos sustenta um pouco mais nessa vida e “nos atrasamos/ Da irrespirável treva que nos pese/ Da humilde terra imposta”. Se somos nada, nada deixamos, por isso, nem “leis feitas, estátuas vistas, odes findas/ Tudo tem cova sua”, tudo tem um fim, tem um poente, assim como nós, temos nascente e poente em nossas vidas. Conclui, reafirmando de forma incisiva e pessimista, que não passamos de mentira, de contos, e o que realizamos no decorrer de nossa existência são ações tão mentirosas quanto nós: “Somos contos contando contos, nada”.

3.2.7 Como vidro à luz do sol

Nossa proposta, com a leitura das odes de Ricardo Reis, foi descobrir como esse “homem” se posiciona diante do mundo, como se relaciona com a vida, com os seres, com a realidade, a partir do diálogo com suas próprias palavras, da estrutura textual e dos espaços vazios que deixa para que o leitor preencha com suas experiências e conhecimentos.

Entre o leitor e as idéias veiculadas se interpõe o texto e este se abre a diversas possibilidades de realizações na leitura, conforme as diferentes expectativas daqueles que o buscam. Diante disso, tentamos fazer uma leitura que enfocasse os aspectos concernentes ao relacionamento de Ricardo Reis com a realidade que o cerca, como lida com as dificuldades, alegrias, prazeres, amor, mulheres, natureza, morte, enfim, tudo o que nos envolve no cotidiano da vida.

Não podemos nos esquecer do fato de que Ricardo Reis é um leitor de Horácio; Tringali (1995) afirma que Ricardo Reis é sem dúvida horaciano na forma e no estilo, mas anti-horaciano do ponto de vista filosófico e ideológico. Ricardo Reis, como leitor de Horácio, recria o poeta latino a partir de sua própria expectativa, apresentando novas perspectivas para temas já abordados anteriormente: o *carpe diem*, o meio-termo dourado, a

⁵⁸ p.136.

vida, a morte, o amor, as mulheres, a guerra, a pátria, a religião, o vinho. A forte intertextualidade entre os poemas de Reis e de Horácio vai a ponto de o heterônimo adotar para suas amadas os mesmos nomes das musas inspiradoras horácianas: Lídia, Neera e Cloe, como sombras, não tão carnis e reais como as de Horácio.

Em relação à sua filosofia de vida, podemos dizer que é epicurista e estoicista, às vezes contradizendo o materialismo pregado por Epicuro por sua preocupação com a alma, com a consciência da dualidade matéria/espírito. Entretanto, procura manter-se longe da vida, à distância que ela está, pois para ele a vida tem pouco que se pode aproveitar e não vale a pena fazer um gesto nem para o bem nem para o mal. É preciso saber deixar-se ir no rio das coisas e contemplar a vida à beira-rio ou à beira-estrada. Dessa forma, pode-se aproveitar o máximo da vida com o olhar, o sentir, sem envolver-se demais, sem ir a fundo nas paixões, nos problemas e nos conflitos humanos. A moderação nos prazeres que traz a tranquilidade e a indiferença são as bases para sua filosofia de vida.

Não se pode falar em vida sem se falar em morte, tratando-se de Ricardo Reis, uma vez que a vida está estreitamente relacionada à condição passageira do ser humano. Se a vida não tem sentido para Reis, a morte também não o tem. Mesmo assim, ela lhe causa medo porque considera que seja como a noite, a escuridão que existe antes e após nossa existência. Logo, se há vida enquanto se pode ver, sentir, na escuridão não se enxerga nem se sente nada; então, Ricardo Reis não compreende a morte e nem a deseja. Mas está em constante espera. Por isso, aconselha a suas musas, ao leitor e a si próprio que aproveitem o presente, porque é a única coisa que se é, não há nada além dele. A morte não aparece como uma preocupação para se ensinar a viver melhor; não vale a pena viver; mas para mostrar o quanto somos insignificantes e o quanto tudo o que fizermos é inútil diante da certeza de que morreremos.

É inútil também o nutrir sentimentos de patriotismo ou ainda preocupar-se com guerras, com os problemas que afligem a nação. Ricardo Reis prega que sejamos como jogadores de xadrez que se deixam absorver pelo jogo, uma batalha sem sangue, sem violência, que, quando terminada, reste apenas a satisfação de ter ganho de um jogador melhor, nada mais. O heterônimo se coloca à margem de todo e qualquer problema que lhe seja exterior, mantendo-se impassível diante de qualquer situação. Isso se explica pelo fato de se sentir estrangeiro em qualquer lugar que esteja ou more, que não consiga compreender nem ser compreendido pelo mundo, de forma que a nada ou a ninguém se apegue.

A religião pagã que defende em seus poemas não é de fato algo que influencie na sua vida; é mais um recurso retórico. Sendo epicurista, seria materialista e semiateu, ou seja, crê em deuses, mas naqueles que estão na natureza, que podem ser vistos, tocados, sentidos; esses

que estão perto da humanidade e sobre quem também pesa a mão do destino tanto quanto sobre os homens. Isso quer dizer que poder algum têm os deuses sobre a humanidade, a não ser o poder que os próprios seres humanos lhes atribuem, pois eles não podem mudar o curso das coisas; apenas são maiores que nós.

Ricardo Reis deseja ser livre de qualquer forma de prisão: da riqueza, da glória, da fama, do poder, do ódio, da inveja, do prazer, do amor. Tudo, segundo ele, é passageiro e aprisiona. Sábio é quem não pede nada, não deseja nada, não ama nem é amado, porque, assim, é livre. Ricardo Reis chama suas musas – Lídia, Neera, Cloe – não para amá-las, dar algo de si, mas para se sentarem ao pé um do outro, ficarem mudos, bêbados a esperar a morte, indiferentes um ao outro, ou ainda para trocarem furtivas e rápidas carícias, beijos e abraços que não deixam grandes lembranças capazes de comover a alma. A mulher aparece como aquela que está a disposição para aprender seus ensinamentos, uma ouvinte passiva, a quem não é dado amar nem ser amada por Ricardo Reis. O amor é sombra, não deixa ver claro e ainda aprisiona.

Em suma, podemos dizer que Ricardo Reis, em seus poemas, sempre apresenta uma realidade a ser enfrentada – a morte, a inutilidade da vida, a passagem do tempo, a necessidade de ver mais e melhor – e gestos que, mesmo inúteis, proporcionam o prazer de contemplar a beleza exterior das coisas: colher flores e deixá-las cair, contemplar a natureza, molhar as mãos no rio, coroar-se de rosas e folhas breves, jogar xadrez... Nisso consistem seus ensinamentos: encarar a realidade como o vidro, transparente, deixando-se perpassar pela luz, pelos olhos dos outros; permitindo-se molhar pela chuva, mas não reter nada dela e nem dar-se a conhecer pelos demais; enxergar-se através do vidro, mas nem se percebe que ele existe; que seja morno e reflita um pouco a luz do sol.

3.3 A vida e a ficção segundo José Saramago

Um estilo autêntico, marcante; uma linguagem seca e precisa; combinação e mistura entre fantasia e retrato da realidade, em discurso cinematográfico; a ficção e a postura comprometida com o social. Eis alguns indicadores capazes de nos ajudar a percorrer os caminhos em direção a um dos mais célebres autores em língua portuguesa da contemporaneidade: José Saramago.

José de Sousa Saramago (Saramago era alcunha da família que remete a uma planta daninha, acrescida ao seu nome por engano ou não do escrivão) nasceu no dia 16 de novembro de 1922, na aldeia de Azinhaga, na província do Ribatejo, ao norte de Portugal, filho de camponeses pobres, José de Sousa e Maria da Piedade.

Inicialmente não pensava em ser escritor. Em entrevista concedida a Costa (1998: 18), afirma: “Eu não me preparei para ser escritor. Sou escritor por acaso”. Seus primeiros trabalhos foram de mecânico, desenhista, funcionário da saúde pública, editor e tradutor. A escrita vinha em segundo plano. Aos vinte e cinco anos escreveu seu primeiro romance – *Terra do pecado* (1947). Até 1966, aos quarenta e quatro anos, não havia escrito mais nada, a não ser o romance *Clarabóia*, e dois livros de poemas, por ocasião de dois apaixonamentos; ambos não publicados.

Entre 1966 e 1977, começou a escrever crônicas para jornais. Nesse meio tempo, publicou três livros de poesias (*Os Poemas Possíveis*, 1966; *Provavelmente Alegria*, 1970; e *O Ano de 1993*, 1975), suas crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971; e *A bagagem do viajante*, 1973) e os ensaios políticos, que eram editoriais do extinto jornal *Diário de Lisboa*. Em 1969, entra para o Partido Comunista e é fiel ao marxismo e ao comunismo, não deixando de tecer suas críticas. Em novembro de 1975, o ano da revolução (Revolução dos Cravos), contra o regime da ditadura militar, era diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*. O jornal estava ao lado da revolução e, por isso, foi fechado pelo movimento de contra-revolução. Nesse momento, Saramago não encontrou apoio dos colegas de partido, por ter sido um radical extremista. Ele conta: “O pior de tudo (...) foi aquele dia em que me defrontei com uma fria, gratuita e desapiedada indiferença, vinda precisamente de quem tinha o dever absoluto de oferecer-me a mão estendida. Sendo, porém, os casos e acasos da vida férteis em contradições, sabe-se lá se a minha vida de escritor não terá começado justamente nessa hora?”⁵⁹. Foi nesse momento, que José Saramago decidiu enfrentar a idéia de viver a partir daquilo que escrevesse, de ser escritor, em vista do que já havia publicado.

Para Saramago (COSTA, 1998: 19), suas crônicas são a porta de entrada para quem quer entender-lhe os romances, pois nelas estão expostos “certos pontos de vista, visões de mundo, obsessões e preocupações de ordem não apenas literária, preocupações de ordem política, de ordem civil”. É uma característica desse escritor o engajamento social, a preocupação política, a crítica à sociedade e ao seu sistema capitalista, porque, segundo ele, a obra mostra aquilo em que o autor acredita, uma vez que, para o autor, a ficção que é uma forma de se expressar: “é o recurso que eu tenho para expressar minhas dúvidas, minhas perplexidades, minhas ilusões, minhas decepções. Não no sentido de uma literatura

⁵⁹ MELO, F. A **vida segundo José Saramago**. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago.htm>>. Acesso em: 21 jul.2004, às 15h47min. Publicado em *Visão*, Lisboa em 10 de dezembro de 1998.

confessional. A preocupação que eu tenho é esta: Em que mundo estou vivendo? Que mundo é este? O que são as relações humanas? O que é essa história de sermos o que chamamos a humanidade? O que é isso de ser Humanidade?” (COSTA, 1998: 24).

Em 1976, quando desempregado, José Saramago decidiu começar a escrever um romance sobre aquilo que conhecia, a vida de sua gente, dos camponeses do norte de Lisboa. Passou três anos vivendo, comendo, dormindo com eles. Dessa experiência surgiu *Levantado do chão* (1980). Nesse meio tempo, publicou um livro de relatos curtos, *Objeto quase*, e o *Manual de pintura e caligrafia*.

Passou também por um momento de busca de sua própria identidade para o seu modo de escrever. No texto de *Levantado do chão*, à página 24 ou 25, sem gostar do que escrevia, como conta a Costa (1998), começou a escrever sem regras, sem pontuação, como se estivesse devolvendo à sua gente tudo o que viveu com eles, o que ouviu, da forma como recebeu: na oralidade: “Da mesma forma que, quando nos comunicamos oralmente, não necessitamos nem de travessões, nem de pontinhos, nem nada do que parece necessário usar quando escrevemos, pois, então, você, como leitor, colocará aí, não o que falta, porque não falta nada....A palavra escrita num livro é morta; quando fazemos a leitura silenciosa, não está morta, acorda um pouquinho, mas a palavra só fica acordada quando a dizemos” (COSTA, 1998: 23-24). Isso porque a palavra é como a música, que não precisa de sinais para comunicar, mas apenas de sons e pausas.

Seus livros não se repetem, mesmo que a forma de narrar ou as preocupações presentes no texto sejam as mesmas, cada livro apresenta um assunto que nele se encerra. Seu estilo se refaz e se reflete em cada história, apesar das adaptações necessárias; é marcado por um barroquismo, encaminhando-se para um modo mais seco de narrar. Segundo ele, é como se, até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, estivesse descrevendo as partes de uma estátua de pedra. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, tratará do material, da pedra, ou seja, seu estilo será ainda mais seco.

Para Saramago (1998: 26), “a figura do narrador não existe, (...) só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro”. Para explicar sua teoria, faz uma correspondência entre literatura e pintura. Segundo ele, entre uma pintura e aquele que a contempla não há outra mediação que a do autor, da mesma forma, o único mediador entre o fato narrado e o leitor seria a figura do autor, não havendo diferenciação “entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador” (SARAMAGO, 1998: 26).

Entretanto, não nega a existência do narrador no texto, com suas diferentes formas de focalização. O problema, segundo ele, é a ênfase dada à análise dessa entidade textual de forma que o autor e sua forma de pensar são relegados a um segundo plano na compreensão da obra. Dessa forma, o autor abdica de suas responsabilidades sobre o que escreveu, de seus pensamentos, filosofias, estilo de escrever em favor do narrador:

O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida – porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível (SARAMAGO, 1998: 26).

O escritor, o contador de histórias, seria um mistificador porque “conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atração de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se” (SARAMAGO, 1998: 27).

Para Saramago (1998: 27), não existem verdades ou falsidades puras, mas toda verdade carrega em si algo de falsidade (nem que seja naquele sentido que nega), assim como a falsidade traz uma parcela de verdade. Dessa forma, um livro é composto por “fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos”. Ao texto, não se deve prender a atenção apenas na mensagem linear que traz ou na organização formal, ou no desenvolvimento do enredo, porque “um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor”, que finge contar uma história, mas nela coloca muito da sua verdade, daquilo que acredita, como se o romance fosse, segundo Saramago (1998: 27), uma máscara que revelasse marcas do romancista, porque:

(...) o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor, porque tudo, para se tornar história, precisa passar pelo ser humano-autor. (...) O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar.

O narrador, portanto, seria uma personagem a mais de uma história que não é a sua, mas a história da memória verdadeira e mentirosa de quem a escreveu, o autor.

3.4 O labiríntico Ricardo Reis-personagem

O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de Saramago, assenta-se sobre duas perspectivas que se complementam no universo romanesco: a Histórica e a ficção. A realidade histórica compreende tanto os fatos acontecidos em Portugal e no mundo no ano de 1936, ano do “falecimento” de Ricardo Reis, quanto a criação da parte de Fernando Pessoa do heterônimo Ricardo Reis, seus dados biográficos e seus poemas. O fato histórico, porém, é alterado no campo do romance pelo fato literário, que, segundo Seixo (1999), consiste em um acontecimento ficcional, que, fora do contexto literário, não seria admissível. No caso do romance em questão, o fato literário seria, depois da morte de Fernando Pessoa, em 30 de novembro de 1935, Ricardo Reis retornar de sua estada de dezesseis anos no Rio de Janeiro, e viver seus últimos oito meses em Lisboa, em meio a passeios, reflexões, reveillon e carnaval, revoluções, amores e conversas com o fantasma de Pessoa. Podemos depreender, por meio dessa característica não só de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, mas também de outros romances de Saramago, que a ficção ajuda a recriar ou a recontar a História, de forma que os fatos ocorridos são relidos e rearranjados a partir de um novo ponto de vista e inserções que fazem com que sejam lidos por uma nova perspectiva. Iser (1999) chama isso de *seleção*, uma vez que alguns elementos são retirados de sua relação habitual de subordinação na realidade de referência e são inseridos em um novo contexto, em que estabelecerão novas relações, e, conseqüentemente, novos efeitos de sentido.

É dentro dos fatos históricos e literários que se sucedem no romance aqui analisado que faremos uma leitura da personagem Ricardo Reis, essa recriação de Saramago, para compreendermos como se relaciona com o mundo, com a realidade que o cerca, para, posteriormente, compararmos a postura apresentada no romance àquela enunciada em suas *Odes*.

Santilli (1999: 259) salienta que Saramago não pretendeu transpor para as páginas de seu romance uma cópia fiel do que seria o poeta Ricardo Reis, mesmo porque o heterônimo é uma das máscaras de Pessoa e é como máscara que deve ser lido. O resultado são novas máscaras que produzem inúmeros significados e possibilitam uma infinidade de leituras. Assim, o Ricardo Reis-personagem é uma máscara da máscara, uma possibilidade de realização oferecida por Saramago e uma possibilidade de realização que emergirá de nossa leitura.

Os leitores que conhecem tanto o Ricardo Reis pessoano como o saramagueano entram “na cadeia das sobreleituras complexificadas, constituindo-se multiplicadores de perspectivas geradas já da visão problematizante dos dois excepcionais escritores”

(SANTILLI, 1999: 260), de forma que se tornam também multiplicadores de novos pontos de vista sobre Pessoa ou Saramago e passam a participar da produção de sentidos, desafiando o que foi escrito, assim como Saramago desafiou a produção sacralizada de Fernando Pessoa e se propõe a dar continuidade à obra daquele, aproximando-se do que Pessoa começara e sendo, ele próprio, um criador de máscaras.

Se Jauss (1984) propõe que a nova obra seja uma resposta, uma continuidade a questões pendentes de outros momentos literários e que funda tanto o horizonte passado como o novo, então, podemos afirmar que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* se insere nesse processo literário por se apresentar como uma resposta à obra de Fernando Pessoa e continuá-la, de alguma forma, mesmo que em romance, retomando-a e questionando-a.

De acordo com Santilli (1999), o recurso utilizado por Saramago para reconstruir Reis é a paródia, a arte que se refere à arte; uma produção literária que se constrói sobre outra anteriormente construída, com a finalidade de questionar, de mexer com o que já estava consagrado. A paródia ajudar a envolver mais ainda o leitor naquilo que está lendo, por incentivar o leitor a estabelecer relações entre o novo objeto literário produzido e aquele a que faz referência. Além disso, a paródia é permeada por aproximações e inversões, críticas e ironias, às quais o leitor precisa estar atento para entender e fazer as inferências necessárias.

A partir disso, podemos compreender o Ricardo Reis-personagem como alguém de alguma forma diferente do Ricardo Reis-poeta. E isso fica mais evidente quando olhamos para as ações que a personagem protagoniza no decorrer do romance.

Ricardo Reis retorna a Portugal, segundo conta a Fernando Pessoa, assim que fica sabendo da morte de Pessoa e por causa da revolução que estoura no Rio de Janeiro em 27 de novembro de 1935 (o levante comunista, conhecido por Intentona Comunista, comandado por Luis Carlos Prestes e sua esposa, Olga Benário, e que acontece em outros pontos do território nacional). Por outro lado, podemos notar, pelos questionamentos propostos no início do romance, que vem em busca de sua identidade, de saber quem é de fato. É o que reflete consigo, depois de ler um trecho de uma de suas odes:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente (...) Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensado agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentido o que sinto, ou sinto que estou sentido no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu

que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (SARAMAGO, 1988: 24).

Nesse trecho, Reis faz referência ao nome de Herbert Quain, suposto autor do livro *The god of the labyrinth*, que pegou emprestado na biblioteca do navio e se esqueceu de devolver por ocasião do desembarque. É importante ressaltar que Quain é uma criação do escritor argentino Jorge Luís Borges, uma ficção dentro da ficção, tão ficcional quanto o próprio Ricardo Reis-personagem, ficção da ficção de Fernando Pessoa. Notemos que não só a cidade de Lisboa é um labirinto, no qual entra o heterônimo ao regressar a Portugal, mas tudo que o cerca é como um grande jogo em que precisa encontrar uma saída, uma resposta. Ele próprio é seu maior labirinto.

Constantemente, passeia pelas ruas de Lisboa; vai e volta, sem rumo, para perceber a cidade, os rumores, tentar ambientar-se novamente. Com esse fim, também busca a ajuda dos jornais, que lhe trazem notícias de Portugal e do mundo, compra uma telefonia (rádio). Portugal estava sob a forte mão do governo liderado por Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro das Finanças, que, futuramente, implanta a ditadura no país. O restante da Europa estava sob pressão: a ascensão do fascismo, na Itália, com Mussolini, que declara guerra à Etiópia; a crescente popularidade e adesão ao nazismo alemão e às idéias de Hitler; a tensão das eleições espanholas, que culminam com a guerra civil. O governo português era simpatizante do nazismo e do fascismo e exercia um forte controle sobre as forças armadas, a imprensa e os cidadãos em geral, por meio da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado.

Nessas leituras diárias das manchetes dos jornais, prefere as matérias curtas, porque as “páginas grandes e as prosas derramadas”⁶⁰ fatigavam-no. Seu objetivo ao ir aos jornais era, segundo o narrador, “encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui”⁶¹. É como se, com a perda de Pessoa, seu criador, sua identidade também se perdesse ou o que dela existisse; ou, pensando Reis, independentemente de Pessoa, fosse um homem inseguro de si.

Volta à pátria como estrangeiro: não sabe para onde vai, tem sotaque brasileiro, não sabe quanto tempo fica, hospeda-se em um hotel, que é mais impessoal, não sabe se deve clinicar, não se sente à vontade na casa em que aluga. Estrangeiro onde quer que esteja, para si e para os outros, como uma sombra.

⁶⁰ SARAMAGO, J. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.51-52.

⁶¹ p.87-88.

3.4.1 Filosofia de vida

Ricardo Reis se apresenta no romance como um homem pontual, cuidadoso com sua aparência, zeloso por seus pertences, conhecedor das regras e convenções sociais. Sua vida é pautada na observância desses pormenores e se torna como que escravo das convenções: “sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses”⁶²; “para ser um bom português deveria frequentar as artes portuguesas”⁶³; no teatro, como os demais homens, no intervalo, levanta-se, vai ver e ser visto pelos demais, no caso Marcenda e Dr.Sampaio; à hora do jantar, no hotel, cumpre a etiqueta – “sente-se, descobre o guardanapo em cima dos joelhos, se olhar para quem o rodeia faça-o discretamente, cumprimente no caso de conhecer alguém”⁶⁴; sobre o inconveniente de ir no táxi junto com Marcenda e o pai, a situação constrangedora para todos de não se saber o lugar mais adequado para sentarem-se os três, sobre o pagamento no final da corrida, de forma que Ricardo Reis rejeita a oferta; ao fechar sua conta no Hotel Bragança, com muito tato, Reis faz um discurso de despedida, cheio de frases feitas diante das quais ele próprio se sente ridículo: “Quero dizer-lhe, senhor Salvador, que levo as melhores recordações do seu hotel, onde sempre fui muito bem tratado, onde sempre me senti como em minha própria casa, rodeado de cuidados e atenções inexcusáveis, e agradeço a todo o pessoal, sem exceção, o carinhoso ambiente de que me rodearam neste meu regresso à pátria, donde já não penso sair”⁶⁵.

Estes são alguns exemplos de situações que podem nos mostrar um Ricardo Reis extremamente rigoroso consigo e com seus hábitos; um homem sério, que nunca foi de brincadeiras. Com o mesmo rigor que emprega na composição de uma ode, arruma seus pertences na casa que aluga: “arrumou os fatos, as camisas, os lenços, as peúgas, peça por peça, como se estivesse ordenando uma ode sáfica, laboriosamente lutando com a métrica relutante, esta cor de gravata que, pendurada, requer uma cor de fato por comprar”⁶⁶.

Podemos dizer que Ricardo Reis é um homem preso às convenções e que, por isso, não se sente uma pessoa verdadeira, sente que suas palavras e gestos são fúteis, lugares-comuns, sem profundidade, como quando ele e Marcenda conversam na sala de estar do hotel. Incomoda-se com a vulgaridade de suas frases e critica seus próprios gestos, tentando encontrar o que melhor se adegue à situação. Outro exemplo é o episódio em que Marcenda o

⁶² p.50.

⁶³ p.102.

⁶⁴ p.104.

⁶⁵ p.214.

⁶⁶ p.221-222.

visita na nova casa e Ricardo Reis não sabe como recebê-la, se acende ou não a luz, se é romântico ou comedido. O único gesto a ser feito foi beijá-la, sinceramente. Quando Lídia lhe diz que está grávida, sente algo, pela primeira vez, uma emoção, talvez cólera. Suas palavras, porém, não podem expressar esses sentimentos e não sabe o que dizer. Sua atitude sincera foi abraçá-la e beijá-la, mesmo que por gratidão por não precisar reconhecer o filho.

O espelho incomoda Ricardo Reis. Sua reflexão é de que a imagem não é, mas está, de forma que, àquele que olha, o espelho pode agradar ou não, suportar ou rejeitar. Reis não se sente autêntico e, com o retorno a Portugal, procura afirmar-se. O encontro com o espelho da sala de estar do Hotel Bragança não o agrada, porque se sente também imagem, estado, reflexo, espelho e não “ser” – “Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também”⁶⁷. Essa imagem pode ser entendida como algo que ele próprio criou para si nas odes que escreve, de indiferente, pagão, desapegado, alheio ao mundo e aos sentimentos, ou ainda uma referência à sua origem heteronímica, de ser um dos reflexos do múltiplo Pessoa.

A questão da imagem que Ricardo Reis criou para si por meio de seus poemas é reforçada quando ele mesmo assume não se reconhecer no que escreveu: “Vai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem”⁶⁸, ou seja, o seu epicurismo e estoicismo, sua vida bucólica e indiferente, tudo parece ter ficado para trás, se algum dia chegaram a existir de fato. “Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico” é o início de uma de suas odes, sua marca e segurança no mundo. Entretanto, essa “coluna firme” já não lhe pode sustentar.

Uma outra crítica às odes é feita na p.256, quando Ricardo Reis reflete, ao escrever uma carta destinada a Marcenda, sobre a superficialidade das palavras, em especial aquelas empregadas na “rede do casulo” que é um poema:

(...) usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer sugiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas cobardias, tal como estes pedaços de frases, gerais, sem compromisso, gozemos o momento, solenes na alegria levemente, verdesce a cor antiga das folhas redivivas, (...) breves são os anos, poucos a vida dura, mais vale, se só memória temos, lembrar muito que pouco (...).

⁶⁷ p.53.

⁶⁸ p.224.

Ricardo Reis não foge aos acontecimentos que o rodeiam: como já foi salientado, ele procura conhecer o que se passa em Portugal e no mundo; pensa em política, na questão da perda de colônias portuguesas para a Inglaterra, na crise espanhola; preocupa-se com o que pensariam sobre o seu caso com Lídia; sente-se só, contrariado, irritado, inquieto, decepcionado, colérico, emocionado; mostra-se apegado a seus bens, à sua aparência, às convenções; pensa sobre a velhice; preocupa-se com as misérias humanas; faz projetos para o futuro, mesmo que curto; apaixona-se e sofre; enfim, começa a perceber o mundo a sua volta.

Ao perceber esse mundo, sente que não tem espaço para si nele, não consegue se encaixar na sociedade. Marcenda é jovem demais; Lídia é uma criada de hotel e o filho que ela espera será de pai incógnito; ambicionara ocupar o lugar de Fernando Pessoa, mesmo que ninguém o percebesse, mas isso não aconteceu; sente-se vazio; está desempregado; pensa em voltar ao Brasil.

Por isso, abandona todas as suas filosofias de vida, as que vivenciou num tempo distante, o que experimentou em seu retorno a Portugal, as que criou como máscara para si e vai, aos poucos, desligando-se do mundo, até, ao final do romance, escolher a morte e desaparecer com Fernando Pessoa.

3.4.2 *Carpe diem*

A máxima horaciana *carpe diem* não é uma regra para o Ricardo Reis-personagem, nem mesmo o meio-termo dourado, da vida no campo, com simplicidade e modéstia. Ricardo Reis se mostra preocupado, como foi exposto, com o que podem pensar de suas atitudes e não aproveita a vida sem pensar no amanhã. Além disso, é muito apegado às regras sociais, às divisões e preconceitos de classes, à posição que ocupa.

Quem vive os preceitos horacianos é a criada de hotel, Lídia, mesmo sem o saber. Por ironia do destino ou do autor, Ricardo Reis conhece a criada, que tem o mesmo nome da musa incorpórea, sem expressão ou opinião dos poemas de Reis. As semelhanças, porém, terminam aí. A Lídia-criada se torna amante do médico; mesmo sem instrução, é ela quem demonstra maior sabedoria em aproveitar a vida. Lídia se conforma com o que tem, mesmo sabendo que não tem nada. Para si, basta o momento, o que vive no presente, sem pensar no futuro, como podemos perceber neste diálogo entre ela e Ricardo Reis: “Que é um bom marido, para ti, Não sei, És difícil de contentar, Nem por isso, basta-me o que tenho agora, estar aqui deitada, sem nenhum futuro, Hei-de ser sempre teu amigo, Nunca sabemos o dia de amanhã”⁶⁹.

⁶⁹ p.201.

Por tudo o que faz para Reis não espera ser recompensada, pois está ciente de que casamento não poderá acontecer, uma vez que não está à altura dele. Nem lembranças ou recompensas quer receber, porque quer apenas se dar por inteira, sem receber nada em troca – “O meu salário é o seu bom trato”⁷⁰.

Além disso, Lúdia acredita na certeza do destino, enquanto Ricardo Reis, nos acasos da vida. Para ela, tudo é obra do destino, inclusive “A morte também faz parte do destino”⁷¹, e o seu é passar as camisas do senhor doutor e o servir enquanto não arruma outra do seu nível social. Chora por sentir que não significa nada na vida de Ricardo Reis, é apenas a mulher-a-dias do senhor doutor. Não pode dizer nem que é amante porque ser amante significa uma igualdade de posições, o que não acontece no relacionamento entre os dois. Seu destino é ser a criada, não há nada a esperar, nem o reconhecimento da paternidade de seu filho.

Nessa relação com Lúdia, Ricardo Reis se aproxima de Horácio, uma vez que este cantava e valorizava as mulheres de segunda classe, ou seja, a criada, a liberta, a prostituta como aquelas que merecem o amor e cuidado. Como Horácio, Reis também viveu momentos intensos com Lúdia, porém, sempre atado aos preconceitos sociais. Nunca assumiria seu relacionamento devido à diferença de classe existente entre os dois. Com isso, distancia-se de Horácio que tratava as mulheres de segunda classe como melhores que a de primeira e não tinha vergonha de assumir o que sentia. Ricardo Reis tem medo que descubram o que há entre si e Lúdia e não pensa em assumir compromisso.

Isso se reflete bem na questão do beijo. Na primeira noite, não sabe se deve beijá-la na boca ou não; beijou, mas por força das circunstâncias, pelo “fogo dos sentidos”⁷². Ricardo Reis reflete que, assim como não existem doenças, mas doentes, também não existem beijos, mas pessoas. Beija Marcenda sem pensar, diz que o fará e faz. Esse beijo fica em sua memória, mas a pessoa, Marcenda, vai se apagando com a ausência. Com Lúdia se dá o contrário: ela também é pessoa, também é beijada, mas não é a pessoa adequada, apesar de sacrificar seus dias de folga para estar com o senhor doutor, então, o seu beijo não conta. O segundo beijo com Marcenda acontece no consultório e também é intenso, capaz de fazer com que peça a moça em casamento. Depois de muitos encontros com Lúdia, vem a notícia de que está grávida. Ricardo Reis não quer assumir a criança, sente raiva, cólera, vergonha, piedade e, enfim, beija a mulher, num impulso, sinceramente agradecido por ela o ter liberado de suas

⁷⁰ p.237.

⁷¹ p.304.

⁷² p.103.

responsabilidades. Chega a confessar a Fernando Pessoa que não pensa em casar-se com Lídia, “mulher desigual”, nem em perfilhar o menino, “filho indesejado”⁷³.

Entretanto, apesar de ser semi-analfabeta, de ser humilde e pobre, Lídia não se faz indiferente em relação aos acontecimentos. Por meio de seu irmão, Daniel Martins, marinheiro, fica sabendo de todas as manobras políticas e militares do governo e dos revoltosos e é consciente de que existem muitas verdades, enquanto Ricardo Reis acredita fielmente nas notícias que lê nos jornais e ouve no rádio. Lídia critica Reis por isso, dizendo “as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira”⁷⁴.

3.4.3 As mulheres e o amor

O Ricardo Reis-personagem demonstra ser um homem em busca de companhia: mal chega do Brasil e Marcenda lhe chama a atenção; interessa-se por Lídia; sai sempre e observa as pessoas; gosta das visitas de Fernando Pessoa, ou seja, não consegue ficar só, apesar de sempre ter vivido sozinho. Fernando Pessoa, na p.227, diz-lhe, porém, que a pior solidão é aquela que se sente quando nem nós próprios somos capazes de nos fazer companhia, de nos sentirmos úteis para nós e para os outros. Pessoa revela que nunca se sentiu verdadeiramente útil, o que faz dele, também, um homem solitário. Em outro momento, Ricardo Reis, depois de ter escrito uma carta a Marcenda, sente-se só:

Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento, por não serem capazes de mais que dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito⁷⁵.

Nesse trecho, percebemos que Ricardo Reis, em seus poemas, fala da solidão, mas reflete, no romance, sobre a real condição de estar só – é mais que dizer, é experimentar e suportar o peso do silêncio e da ausência.

Isso pode explicar o fato de Ricardo Reis ter se envolvido, logo de chegada, com duas mulheres. Marcenda, menina de vinte e três anos, magra, pescoço alto e frágil, queixo fino, contorno do corpo inseguro, inacabado, educada, filha do Doutor Sampaio, comendador; Lídia, mais ou menos trinta anos, bem feita de corpo, morena portuguesa, baixa, criada do

⁷³ p.361.

⁷⁴ p.388.

⁷⁵ p.199.

hotel. As duas chamam a atenção de Ricardo Reis, a primeira por ter o braço esquerdo paralisado, a segunda por ser bonita e atraente.

Entretanto, Ricardo Reis não as trata com igualdade e isso já pode ser indicado na questão do beijo, mencionada anteriormente. Marcenda é alguém do seu nível social, com educação e fineza. Por isso, chegar a Marcenda exige tato e o cumprimento de certas convenções. Em um primeiro momento, descobre, junto ao gerente do hotel, Salvador, quem são o pai e a filha; depois, planeja um modo de encontrá-los no teatro e conversarem; jantam juntos; conversam, os dois, na sala de estar do hotel; marcam encontros; trocam cartas; beijam-se; ele a pede em casamento; vai a Fátima para tentar encontrá-la; escreve um poema em sua homenagem. Com Lídia, porém, Ricardo Reis não é sutil, pois toca em seu braço, mesmo sem conhecê-la bem, o que indica o interesse na mulher, mas se recrimina por ter cedido a uma “fraqueza estúpida”⁷⁶. Depois de alguns dias, diz a ela “Acho-a bonita”⁷⁷ e se sente um sedutor ridículo por tal atitude. À noite, Lídia vem a seu quarto pela primeira vez. Suas visitas noturnas são freqüentes enquanto o senhor doutor está hospedado no Hotel Bragança; ao alugar casa, Lídia se oferece para fazer o trabalho de mulher-a-dias, faxineira, semanalmente, em seus dias de folga. E ela vai toda semana à casa de Ricardo Reis, mesmo sabendo que o que há entre os dois não durará muito. Enfim, engravida e decide criar sozinha o filho.

Fernando Pessoa ironiza Ricardo Reis por seu relacionamento com Lídia, uma criada, e Ricardo Reis lhe responde: “Veio o nome de Lídia, não veio a mulher”⁷⁸, ou seja, essa Lídia não é aquela passiva, muda, espiritual, incorpórea, delicada, mas é uma mulher de carne e osso, decidida, que se arrisca pelo que quer, de mãos ásperas, quase brutas, e uma sabedoria que lhe vem da experiência de viver. Para ele, apesar de querer a companhia de Lídia, ela o havia procurado por vontade própria e, portanto, não teria obrigação alguma com ela: “não tem quaisquer direitos, se aqui vem a casa é porque a vontade lhe puxa, não porque eu lho peça”⁷⁹. Não pensa em se casar com Lídia, por ser “mulher desigual”⁸⁰, portanto, não assumirá a criança que ela espera. Ela chora por saber que não significa nada para ele, que é e será sempre a criada, e isso é como a morte para si.

⁷⁶ p.90.

⁷⁷ p.97.

⁷⁸ p.118.

⁷⁹ p.269.

⁸⁰ p.361.

Marcenda, gerúndio do verbo latino *marceo*, que quer dizer “estar murcho, enfraquecer”⁸¹, é um nome que faz referência à situação da personagem: o braço paralisado, murcho, assim como todo o resto do corpo – inseguro e inacabado – e, mesmo sua vida, que não tem mais razão de ser, está murcha, sem esperanças. Contudo, a forma de Ricardo Reis olhar para ela se modifica ao passo que se interessa por seu problema e não se conforma com o fato de uma mulher jovem, até bonita, ter uma deficiência. Todavia, é essa personagem que incorpora as musas inspiradoras de Ricardo Reis – Lídia, Neera, Cloe. É Marcenda quem tem uma boa instrução (“sem dúvida concluiu o curso liceal e só por ter tão dramaticamente adoecido terá abandonado uma faculdade qualquer, direito ou letras”⁸²), quem é capaz de manter uma boa conversação (“uma rapariga deste país e tempo foi capaz de manter tão seguida e elevada conversa, dizemos elevada por comparação com os padrões correntes, não foi estúpida nem uma só vez, não se mostrou pretenciosa, não esteve a presumir de sábia nem a competir com o macho”⁸³), tem as mãos delicadas como as musas – “dos afuselados dedos, das cuidadas unhas, das macias palmas de Marcenda”⁸⁴. Por essa razão, a menina Marcenda está à altura de Ricardo Reis: ele a beija e faz o pedido de casamento. Ela não aceita, diz devagar, mas, prontamente: “Não, (...) Não seríamos felizes”⁸⁵. Além disso, lembra Ricardo Reis, em carta, das regras sociais a que está submetida: “a vida é este meu braço esquerdo que está morto e morto ficará, a vida é também aquele tempo que separa as nossas idades, um veio demasiado tarde, outro cedo de mais”⁸⁶; “se as coisas fossem diferentes, se eu fosse mais velha, se este braço sem remédio”⁸⁷. Apaixonado e, ao mesmo tempo, decepcionado, Ricardo Reis compõe uma ode em homenagem a Marcenda, sua musa inspiradora:

Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las (...) Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei-de errar, sem flores, no abismo rumoroso (...) E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra⁸⁸.

⁸¹ BUSSARELLO, R. **Dicionário Básico Latino-Português**. 4ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998, p.141.

⁸² SARAMAGO, J. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.133.

⁸³ Idem.

⁸⁴ p.168.

⁸⁵ p.292.

⁸⁶ p.268.

⁸⁷ p.295.

⁸⁸ p.352.

Esse poema existe no livro das *Odes* de Ricardo Reis-poeta, a diferença é que, no romance, o gerúndio Marcenda assume dimensão de substantivo, enquanto no poema do heterônimo funciona como verbo relacionado ao fato de a rosa murchar, tornar-se marcenda.

Apesar de se relacionar com duas mulheres, Ricardo Reis não tem nenhuma – Lúcia é de uma classe social inferior e Marcenda não o aceita. Em vista disso, Reis, em conversa com Pessoa, assume ter medo das mulheres. Este diz que a experiência que teve com mulheres foi a de apenas assistir e ver passar, enquanto Ricardo Reis afirma: “É grande engano o seu se continua a julgar que isso basta, é preciso dormir com elas, fazer-lhes filhos, mesmo que sejam para desmanchar, é preciso vê-las tristes e alegres, a rir e a chorar, caladas e falando, é preciso olhá-las quando não sabem que estão a ser olhadas”⁸⁹. Todavia, mesmo mais experiente nesse assunto, Reis diz que seu papel na vida das mulheres é insignificante, tanto que poderia morrer como o zangão ou o louva-a-deus, depois do papel de macho estar cumprido.

Podemos dizer que Ricardo Reis nunca amou ou foi amado de fato. As palavras amorosas não fazem parte da sua vida, assim como nunca trocou cartas de amor. Vem a se dar conta disso ao receber uma carta de Marcenda, em que esta lhe diz que não há futuro para o relacionamento dos dois. Ele, porém, gostaria que fosse uma carta, cujo conteúdo estivesse derramado de paixão, de juras de amor. Depois de tê-la lido, arrepende-se de o ter feito, porque assim poderia imaginar coisas boas a seu respeito, imaginar aquilo que gostaria que nela estivesse escrito. Se são ridículas ou não as cartas de amor, Reis reflete que ridículo é nunca ter recebido ou escrito uma: “Tens razão, nunca recebi uma carta de amor, uma carta que só de amor fosse, e também nunca escrevi uma carta de amor, nem por metade dela ou minha metade, esses inúmeros que em mim vivem, escrevendo eu, assistem, então a mão me cai, inerte, enfim não escrevo”⁹⁰.

Esse sentimento de derrota no amor, de solidão, de abandono, acompanha, a partir de então, a personagem até o fim do romance. Em sua viagem à Fátima, à procura de Marcenda, Ricardo Reis, ao ver uma senhora abraçando o neto, percebe que não há ninguém a sua espera e sente que sua vida foi vazia, sem grandes emoções, que não aproveitou os bons momentos, que não foi feliz:

(...) este pensar num rapazito visto de relance numa sossegada estação de caminho-de-ferro, este desejo súbito de ser como ele, de limpar o nariz ao braço direito, de chapinhar nas poças de água, de colher as flores e gostar

⁸⁹ p.362.

⁹⁰ p.269.

delas e esquecê-las, de roubar a fruta dos pomares, de fugir a chorar e a gritar dos cães, de correr atrás das raparigas e levantar-lhes as saias, porque elas não gostam, ou gostam, mas fingem o contrário, e ele descobre que o faz por gosto seu inconfessado, Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis⁹¹.

Uma figura recorrente no romance é o gigante Adamastor. Da janela de sua casa, Ricardo Reis pode contemplá-lo, o gigante transformado em pedra por causa do amor da ninfa Tétis. Não possui uma forma bem definida, pedra toscamente debastada, mas seus contornos exprimem o sofrimento pelo amor não correspondido. Ricardo Reis está constantemente a olhar o Adamastor e compara o seu sofrimento ao do gigante, diz ser “possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor”⁹², agora que também espera pelo seu amor – Marcenda.

Toda essa reflexão de Ricardo Reis feita a cerca de seus relacionamentos amorosos, de sua insignificância em relação às mulheres e à vida, de seu medo, de sua sensação de não ter vivido, indica um homem que está a avaliar sua existência e percebe que os pequenos gestos que deixou de realizar fazem a diferença. Escrever ou receber uma carta de amor, amar incondicionalmente, aproveitar a infância, o amor familiar, tudo isso poderia ter preenchido o vazio que Ricardo Reis sente em seu ser – tão grande que “nem o universo bastaria”⁹³ para enchê-lo – e é esse vazio, que vai aumentando gradativamente, que toma conta de si e faz com que desista de existir.

3.4.4 Religião e liberdade

O narrador, por ocasião da passagem do ano de 1935 para 1936, fala ao leitor das promessas e intenções de fim de ano, que ao cabo de alguns meses são esquecidas. Cita passagens dos evangelhos, em que Jesus morre na cruz e ironiza dizendo que, com certeza, Cristo se despediu do mundo da seguinte forma: “Adeus, mundo, cada vez a pior”⁹⁴. Isso para chegar aos deuses de Ricardo Reis, que não seria cristão, mas adepto dos deuses greco-latinos, que observam o mundo, sem preocupar-se com o que os homens fazem ou não, se é bem ou mal, deuses porque existe quem os considere como tais.

Contudo, ao longo do romance, podemos perceber que o paganismo de Ricardo Reis não vai muito além do mero uso da mitologia como recurso estilístico. Na p. 65, Ricardo Reis se recorda de alguns de seus versos: “Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu,

⁹¹ p.315.

⁹² p.244.

⁹³ p.326.

⁹⁴ p.60.

Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses”. Para ele, porém, esses versos são como “fôsseis ou restos de antigas civilizações”⁹⁵, ou seja, como se os tivesse escrito em um tempo que já não existe mais, o tempo em que os escreveu ou a época clássica. Pergunta a si próprio se terão mais sentido no corpo das odes em que se inserem ou serão já esvaziados de sentido.

A presença do imaginário cristão é muito forte no romance. Mais freqüentes que as referências mitológicas – Aquiles, Hefestos e Paris, por exemplo, (p. 88) – são as referências bíblicas tanto da parte do narrador como do próprio Ricardo Reis. Isso pode ser lido como uma herança de sua formação jesuítica, mas também como uma forma de contradizer aquilo que está escrito nas odes, indicando o que realmente compõe o homem Ricardo Reis. A onisciência divina é comparada à possibilidade de Fernando Pessoa ficar invisível e presenciar as intimidades de Reis e Lídia, mas à presença de Deus “já nos habituámos”⁹⁶. Ricardo Reis, ao conversar com Dr.Sampaio sobre o livro *Conspiração*, indicado pelo notário, compara a eficácia nacionalista do livro a um novo batismo para aqueles que o lerem. As figuras de Adão e Eva e o paraíso são contrapostas à situação de Ricardo Reis na nova casa: o paraíso era o Hotel Bragança, para onde não gostaria de voltar, pois lá se tem tudo de bom, mas não se tem liberdade; Adão e Eva são a personagem – Reis –, que, expulsa do paraíso, precisa se arranjar com aquilo que encontra, algumas frutas e bolos secos, por sua própria conta. Ironicamente, compara a Virgem Maria às mulheres portuguesas – “anjos de pureza e abnegação”⁹⁷ –, nas mãos de quem estaria a salvação da nação e a conversão dos homens, “almas masculinas transviadas”⁹⁸, ao nacionalismo e à abnegação dos ideais revolucionários – “Santas mulheres, agentes de salvação, religiosas portuguesas, sorores marianas e piedosas”⁹⁹.

Além disso, mesmo se dizendo pagão, vai a Fátima, lugar da aparição de Nossa Senhora, a procura de Marcenda. Para isso, pega um trem abarrotado de peregrinos, enfrenta fila para almoçar comida simples, anda de camioneta (ônibus), chega suado, empoeirado, sem lugar para dormir ou lavar o rosto. No caminho, encontra um homem caído à beira do caminho. Pede que a camioneta pare para que possa ajudar. Assume, aqui, a figura de “bom samaritano”, pois enquanto os outros queriam que a viagem continuasse, ele, um pagão, queria parar e fazer alguma coisa. O homem, porém, já estava morto. É então que Ricardo

⁹⁵ p.66.

⁹⁶ p.118.

⁹⁷ p.243.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

Reis se lembra da passagem da ressurreição de Lázaro e imagina que, se Jesus Cristo estivesse passando por ali e aquele homem fosse Lázaro, a ressurreição poderia se dar ali mesmo. Será que Ricardo Reis se compara a Jesus Cristo? Seria algo espetacular, uma vez que, nem na Cova da Iria, aconteceu algo semelhante.

Mesmo sem fé, Ricardo Reis, em conversa consigo mesmo ou com os muitos que estão dentro de si, admite ter ido à Fátima por esperança. Esperava encontrar Marcenda e que esta fosse curada. Entretanto, não a vê, não ouve sua voz a pedir pelo milagre e termina como um “vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira”¹⁰⁰

. Essa loucura foi movida a esperança. Mas o que diria se a encontrasse? O que ela pensaria ao vê-lo naquela situação? Agradece, por fim, a Nossa Senhora de Fátima, por não ter encontrado Marcenda. A esperança é o que move todos os peregrinos, ainda que a fé seja pouca ou nenhuma, e, ao final, encontram pelo menos um motivo de agradecimento. É o que acontece a Ricardo Reis.

Por fim, é importante destacar uma referência feita no início do romance, quando Ricardo Reis, ao retornar ao hotel, depois de um dia de andanças por Lisboa, pensa nas pessoas que estão no hotel e que verá à hora do jantar: “pensando neles sentiu um bom calor no coração, um íntimo conforto, amai-vos uns aos outros, assim fora dito um dia, e era tempo de recomeçar”¹⁰¹. Esse “mandamento” está no evangelho de João, capítulo 15, versículo 12¹⁰², com o qual Jesus vem estabelecer uma nova lei, baseada no amor fraterno. Ao se recordar disso, Ricardo Reis prova que o imaginário cristão está muito presente em sua vida e, ao admitir que “é tempo de recomeçar”, estabelece uma nova relação com esse imaginário, como se, de alguma forma, fosse retomar, resgatar esses valores, talvez esquecidos por algum tempo, em sua vida.

3.4.5 Sua relação com a pátria

Ao desembarcar no Cais de Alcântara, depois de dezesseis anos, Ricardo Reis se sente como estrangeiro em sua pátria. Busca jornais, anda pela cidade, olha as ruas, as pessoas, quer informações sobre tudo o que acontece em Portugal para se pôr a par da realidade.

Participa de vários momentos significativos da vida da cidade: acompanha a passagem do ano; o Carnaval – festas com particularidades portuguesas, como a tradição de jogar lixo pela janela, depois da meia-noite, as brincadeiras e fantasias de Carnaval; presencia a

¹⁰⁰ p. 320.

¹⁰¹ p. 45.

¹⁰² **Bíblia Sagrada**. 112ª ed. São Paulo: Ave-Maria, 1997.

distribuição do bodo do século, ajuda dada pelo governo à multidão de pobres e famintos; vai ao enterro do Mouraria, homem morto com cinco tiros, após ter enganado outro; participa de um comício. Este fato é importante porque admite que nunca teve interesse em presenciar tal evento, talvez por pudor, educação, temperamento, gosto, mas que, diante da atual situação, ficou curioso:

Mas este alarido nacional, a guerra civil aqui ao lado, quem sabe se o desconcerto do lugar onde vão reunir-se os manifestantes, a Praça de Touros do Campo Pequeno, acordam-lhe no espírito uma pequenina chama de curiosidade, como será juntarem-se milhares de pessoas para ouvirem discursos, que frases e palavras aplaudirão, quando, porquê, e a convicção de uns e dos outros, os que falam e os que escutam, as expressões dos rostos e os gestos, para homem de natural tão pouco indagador, há interessantes mudanças em Ricardo Reis¹⁰³.

Como podemos notar, Ricardo Reis começa a manifestar interesse pela vida política e social de seu país e do mundo e esse interesse faz com que tome atitudes que até então não faziam parte de seu plano de vida.

3.4.6 A morte para Ricardo Reis

Ao desembarcar no Cais de Alcântara, é como se Ricardo Reis tivesse desembarcado no início do que seria sua caminhada rumo à morte, como se esse retorno a Portugal fosse o começo de sua despedida do mundo e de tudo o que foi e poderia ter sido.

Ricardo Reis acredita que, ao ficarmos velhos,

(...) somos como as criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, é o antes, não é depois de mortos que entramos no nada, do nada, sim, viemos, foi pelo não ser que começamos, e mortos, quando o estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo¹⁰⁴.

Dessa forma, a morte não nos pode reduzir a nada, pois tivemos uma existência e esta tem continuidade dispersa no existir dos outros ou das coisas.

A volta de Ricardo Reis a Portugal foi motivada pela morte de Fernando Pessoa. Este, porém, aparece no romance de forma inusitada: morto, fantasma. Entretanto, este fantasma não anda por aí com um lençol à cabeça, assustando as pessoas. Segundo ele, os “mortos

¹⁰³ SARAMAGO, J. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.394.

¹⁰⁴ p.79.

servem-se dos caminhos dos vivos”¹⁰⁵ e, querendo, podem ser vistos ou não. Para Simas-Almeida (1998), Saramago se utiliza do realismo mágico para poder introduzir esse elemento em sua narrativa, sem se preocupar com a verossimilhança com a realidade externa à obra, contando com o pacto com o leitor, que aceita o jogo proposto e mergulha no mundo ficcional.

Fernando Pessoa-morto está passando por um processo de desligamento do mundo, ou melhor, tempo em que o mundo se desliga de quem morreu:

Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido¹⁰⁶.

De acordo com Perrone-Moisés (1998: 344), as últimas palavras de Fernando Pessoa em vida foram “Dá-me os óculos”. Por ironia, no romance, a primeira capacidade que um morto perde é a de ler, por isso não precisa de óculos, e este Fernando Pessoa anda por aí com o terno (fato) preto que foi enterrado, sem gabardina, sem chapéu, sem óculos, sem poder ler ou ver-se no espelho. Essa caracterização de Pessoa pode ser lida como uma crítica a alguém que, em vida, não demonstrou muito interesse em questões políticas e não aproveitou a vida como deveria. Depois de morto, segundo Simas-Almeida (1998), Pessoa possui a capacidade de fazer um auto-julgamento e julgar as ações de Ricardo Reis, devido ao distanciamento em que está e à experiência adquirida com a vida e com a morte. Por isso, diz que nunca se sentiu “verdadeiramente útil”¹⁰⁷, o que reforça a postura defendida por Saramago de que o artista deve ser engajado e seu trabalho deve trazer algo para a sociedade. Acrescentemos a isso o fato de que, só depois de morto, Pessoa se dá conta da inveja que sentia de Camões, fazendo com que não incluísse o *Épico* no seu livro *Mensagem*.

Juntos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa têm longas conversas sobre heteronímia, interesses políticos, mulheres, amores, arte, inspiração, identidade e morte. O narrador insere no texto muitas conversas que poderiam ter acontecido. Em uma delas, Fernando Pessoa, por usa capacidade judicativa, fala sobre o fato de não se poder, simplesmente, assistir aos fatos, mesmo estando morto. Nem mesmo os mortos têm a certeza de que assistem ao mundo, pois falam, vêem, andam, encontram pessoas e os seus gestos praticados e suas palavras proferidas

¹⁰⁵ p.82.

¹⁰⁶ p.80.

¹⁰⁷ p.227.

em vida continuam a existir e não podem ser mudados mais. No entanto, há algo pior: “porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito”¹⁰⁸, ou seja, é preciso fazer o que se pode enquanto temos tempo, porque é o que deixamos de fazer que nos mata. Isso vem de encontro à crítica feita tanto a Pessoa quanto a Ricardo Reis, que também se diz um espectador do mundo, para quem não vale a pena fazer um gesto.

Ricardo Reis faz o caminho inverso de Fernando Pessoa: enquanto este aguarda os nove meses para que o mundo se esqueça de si, aquele tem nove meses para tentar viver o que ainda não viveu, para, depois, sair do mundo. Ele tenta, sente que algo está diferente em seu modo de agir, mas, com o passar do tempo, percebe que não há lugar para ele neste mundo e começa a se desligar: não sai de casa (só para fazer as refeições), dorme o tempo todo, não se arruma, não se reconhece, precisa apalpar o seu rosto para saber que ainda está lá, as coisas ao seu redor perdem o contorno, assim como ele próprio. Nem ler consegue; reinicia a leitura de *The god of the labyrinth* várias vezes e não consegue passar da primeira página. Enfim, não tem coragem para assumir sua vida, para dar fim à sua solidão, para sentir-se mais útil.

Por isso, ao fim do romance, quando Fernando Pessoa vem se despedir, pois seu tempo acabara, Ricardo Reis ouve o relógio do andar de cima – não se lembrava mais dele, percebeu-o apenas na primeira vez que o ouviu –, agora era como se indicasse que o tempo havia terminado. É isso que entende, pois se arruma, pega o livro *The god of the labyrinth* e decide ir com Fernando Pessoa, que o questiona “Devia ficar aqui a espera de Lúcia (...) E esse livro, para que é”¹⁰⁹. Ele responde: “Não lhe posso valer”; e sobre o livro, “Deixo o mundo aliviado de um enigma”¹¹⁰, que poderia ser lido como o próprio Ricardo Reis. E assim reencontram-se criador e criatura.

3.4.7 Ricardo Reis: máscara da máscara

A proposta de Jauss (1984) é que a História da Literatura seja estabelecida, considerando-se a permanência ou não da obra no sistema literário, a partir da relação leitor-obra através dos tempos, ou seja, como se deu a relação entre os diversos leitores e a obra em momentos históricos diferenciados, e como essa obra pode se relacionar com as demais que antecede ou a precederam, apresentando em si, dentro da série literária, os horizontes de expectativa já superados pelas obras anteriores bem como novos horizontes. Essa ressonância

¹⁰⁸ p.148.

¹⁰⁹ p.415.

¹¹⁰ Idem.

de efeitos nas futuras gerações que faz com que uma obra continue a ocupar um lugar dentro da História da Literatura. Diante disso, percebemos que José Saramago experienciou a obra de Fernando Pessoa, posicionou-se e apropriou-se dela, resultando dessa relação dinâmica uma nova obra, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com ressonâncias da tradição literária pessoana, mas renovada pela nova leitura conferida por Saramago, uma vez que a interação, de acordo com Aguiar e Bordini (1993), é um ato receptivo e criativo.

Iser (1999) chama esse ato de interação entre texto e leitor de estético, pois exige do leitor que use sua imaginação e percepção para se colocar no texto e rever suas próprias atitudes. Essa é a função dos lugares vazios, instigar o leitor a usar a imaginação e a inferir, por meio do que foi determinado no texto, o que foi deixado suspenso, em aberto, agindo sobre a estrutura do texto. Saramago entra nesse jogo recepcional da obra de Pessoa, uma vez que preenche os vazios deixados por este (a biografia de Ricardo Reis, a imagem de homem apreendida por meio dos poemas) e reconstrói a imagem de Ricardo Reis a partir do efeito experimentado enquanto leitor.

Nessa perspectiva, Aguiar e Silva (1984) sublinha que todo texto é uma tessitura organizada por meio do entrelaçar de outros textos, isto é, outras vozes se fazem presentes porque fazem parte da bagagem cultural de quem o escreveu. Saramago organiza *O Ano da Morte de Ricardo Reis* por meio da constante intertextualidade com o texto pessoano, mais especificamente, com as odes de Ricardo Reis, sem falar nas outras referências literárias e históricas presentes. A intertextualidade confere ao texto saramagueano mais verossimilhança, de forma que, ao encontrarmos no corpo do romance referência às odes, às musas, à filosofia de vida de Reis, aceitamos que estamos diante de uma continuação do Reis pessoano. Santilli (1999) afirma que essa intertextualidade entre Saramago e Pessoa se dá no campo da paródia, para mexer com algo que já está sacralizado em nossa cultura literária e acreditamos que Saramago tenha intencionado fazer, sim, uma crítica a todos os que se colocam como “espectadores do mundo” na figura de Ricardo Reis e de um Fernando Pessoa-fantasma que nada pode fazer a não ser olhar e angustia-se diante da realidade. Pensando nessa inversão realizada por Saramago, vejamos qual a máscara que construiu para Ricardo Reis; que homem emerge de seu texto.

Quanto à sua filosofia de vida, epicurismo e estoicismo (desapego do mundo, das paixões, dos prazeres transitórios, dos problemas e preocupações), Ricardo Reis se mostra indiferente a essa postura de vida, pois apresenta apego a hábitos rígidos, obedece convenções sociais e diz sempre ter sido sério. Esses elementos não remetem a alguém que vive a leveza de estar longe dos acontecimentos e problemas cotidianos, mas a realidade de quem está sob o

jugo de uma sociedade cheia de regras e comportamentos pré-determinados. Além disso, sente-se alguém dispensável, cujos gestos e palavras não são verdadeiros, mas vazios. Ao reler suas odes, não consegue se ver nelas, como se fossem de um outro tempo, de uma pessoa que já não existe mais. O romance é perpassado por muitos fatos históricos, personalidades, lugares reais, e o Ricardo Reis-personagem é colocado justamente nesse meio, do qual não consegue se manter distante e acaba por se envolver.

Prova disso são seus relacionamentos amorosos com Lídia e Marcenda. Nesse ponto, mais uma vez Ricardo Reis se distancia do heterônimo clássico e se revela um homem preconceituoso, ao contrário de Horácio, e apegado à sua condição social: o romance com Lídia não passa de satisfação de um instinto biológico, por ser criada de hotel e não desejar assumir, por isso, compromisso com ela; a paixão que sente por Marcenda, porém, já é possível de ser realizada porque a moça está no mesmo nível social que ele. Para alguém que pregava a renúncia às paixões, Ricardo Reis se envolve rapidamente com essas mulheres, na tentativa de fugir da solidão. Diz a Fernando Pessoa que não basta olhar para as mulheres para as conhecer, é preciso se envolver com elas e é isso o que faz no romance. Entretanto, sente que, até então, não vivera porque não amara, não fora amado, não realizara gestos que fazem a diferença na vida das pessoas. Assim, os sentimentos de derrota, solidão, abandono, esquecimento começam a tomar conta de seus dias até o fim do romance.

Em relação à religiosidade de Reis, percebemos que, apesar de declarar-se nas odes pagão, descendente da religião greco-latina, apresenta, no romance, falas, pensamentos, atitudes relativas ao cristianismo, como citações bíblicas, referências a rituais e costumes cristãos como o batismo, a peregrinação a lugares sagrados (Fátima). Quando relê trechos de odes que criticam a fé em Cristo, sente que tudo aquilo ficou muito distante, esquecido em outro tempo, tempo este que pode ser o da Antiguidade clássica ou o tempo em quem escreveu os poemas.

Sempre declarou ser estrangeiro onde quer que estivesse. É assim que se sente quando desembarca no Cais de Alcântara, ao retornar a Portugal. Todavia, sua relação com a pátria se modifica ao passo que busca, a cada dia, rever a cidade de Lisboa, ler os jornais, ouvir as notícias da rádio, conversar com as pessoas, interessar-se pela política nacional e internacional, realizar ações que nunca imaginara, como participar de um comício. Por isso, precisa prestar depoimento à polícia, chora quando a revolução dos marinheiros fracassa e, mesmo que não queira, sempre está ligado a momentos de turbulência política onde quer esteja (proclamação da república em Portugal, revolução no Rio de Janeiro, revolução dos marinheiros, guerra civil espanhola).

Por fim, a morte para o Ricardo Reis-personagem não é o nada, existir não é nada. O nada é o que há antes de nascermos, mas, depois que passamos pelo mundo, deixamos um pouco de nós nele, ou seja, viver é imprimir a nossa marca onde estivermos e morrer é continuar a existir por meio daquilo que fizemos. Ao descobrirmos que Ricardo Reis vai embora com Fernando Pessoa ao final do romance, percebemos que, desde o início, sua trajetória é de despedida: tenta viver, ser, realizar tudo aquilo que ainda não havia experimentado fazer (amar, ficar a vontade, sujo, barba crescida, casar-se, pensar em política, sentir emoções...), como se, até aquele momento, não tivesse vivido realmente, não tivesse deixado, de fato, a sua marca no mundo, visto que sua carreira de poeta e seus poemas não eram conhecidos, não poderia ocupar o lugar de Fernando Pessoa, não tinha alguém para amar e ser amado por ela, alguém que o esperasse, um lugar para morar, pacientes que dependessem dele, filhos. Ele tenta fazer tudo isso, mas entende que já não há tempo para tanto e entende também que seu lugar não é no mundo, mas junto daquele que deu sentido à sua vida, por isso, deixa o mundo livre de um enigma e se junta a Fernando Pessoa.

Assim como José Saramago, a partir de sua experiência com a obra do heterônimo, recriou uma máscara para a máscara deixada por Pessoa, a nossa leitura dessa recriação também pode ser vista como uma máscara, ou seja, uma possibilidade de realização, baseada em nossa experiência enquanto leitores, de forma que novos pontos de vista podem emergir a cada leitura. É importante salientar que o Ricardo Reis saramagueano é uma dessas possibilidades de realização e, como tal, apresenta-se como o outro lado do Reis pessoano, um homem com sentimentos, frustrações e necessidades palpáveis, ligado ao tempo e ao espaço em que se encontra inserido.

3.5 Quadro comparativo

	Reis-poeta	Reis-personagem
Filosofia de vida	Tenta viver a ataraxia; busca a tranquilidade, a moderação dos prazeres, a indiferença em relação ao espetáculo do mundo; não vale a pena fazer um gesto, apenas contemplar a vida. Diz.	Não vive os ideais do epicurismo e do estoicismo, pois se mostra apegado a hábitos rígidos, convenções e preconceitos sociais; sente-se vazio, fútil; suas palavras são sem profundidade, sem sinceridade; não se reconhece nos poemas que escreveu e os vê como produto de um outro homem; não consegue permanecer impassível diante das notícias sobre Portugal e o

		<p>mundo, apaixona-se, faz projetos para o futuro, enfim, envolve-se com a realidade em que é inserido. Sente.</p>
Influência de Horácio	<p>Horaciano na forma e no estilo; anti-horaciano na filosofia e na ideologia, pois faz uma releitura dos temas horacianos como a passagem do tempo e o aproveitar o presente (<i>carpe diem</i>), mas, ao mesmo tempo, não fazer nada, porque não vale a pena; o aceitar o que a vida oferecer (<i>aurea mediocritas</i>), desconhecido, ignorado, calmo, dono de si; a certeza da morte; o amor, as mulheres, a guerra, a pátria, a religião (religião saturniana), o vinho, a perenidade da poesia.</p>	<p>Não vive o <i>carpe diem</i>, pois está sempre preocupado com o amanhã; não vive o <i>aurea mediocritas</i>, é apegado a seus bens materiais, à sua posição social; não aceita se relacionar com pessoas de uma classe social mais baixa – é preconceituoso.</p>
Religião e liberdade	<p>Pagão da decadência, em um tempo distante da Antigüidade clássica, fazendo uso da mitologia apenas como recurso retórico e motivo poético. Seria adepto da religião olímpica, sem crença na transcendência, no misticismo; os deuses estariam presentes na natureza, nas coisas e nos seres. A liberdade consiste em crer-se livre; crer que as escolhas feitas são vontade própria, quando, na verdade, deuses e homens vivem sob o determinismo do Destino, sem poder sobre si e sobre os acontecimentos. Além disso, a alma está presa ao corpo e o ser humano está preso à vida. Deseja ser livre de qualquer forma de prisão: sentimentos, glória, riqueza, fama, poder.</p>	<p>É marcado pela cultura judaico-cristã, conhecedor da doutrina, dos ritos e dos costumes. Viaja a Fátima por esperança e por amor a Marcenda, sente seu coração ansioso por viver o mandamento do amor. As críticas que fez ao cristianismo em suas odes ficaram relegadas a um passado distante.</p>
Mulher e amor	<p>Suas musas inspiradoras são homônimas às de Horácio, mas são motivo poético. A mulher em Reis é incorpórea, passiva, interlocutora a quem o heterônimo dirige seus ensinamentos e é indiferente. O amor é uma prisão e as paixões perturbam a alma; não quer amar nem ser amado.</p>	<p>Procura se relacionar com mulheres – Lídia, a criada, por satisfação do desejo; Marcenda, por paixão. Não basta olhar para as mulheres, é preciso se envolver com elas. O amor não é visto como uma prisão, mas uma forma de dar sentido à existência. Sente que deveria ter amado, realizado gestos que fazem diferença e marcam as outras pessoas. Por isso, a frustração, a solidão, o abandono tomam conta de si.</p>
A pátria	<p>Sente-se como estrangeiro onde quer que esteja; ignora o mundo ao seu redor. É</p>	<p>Ao retornar a Portugal, sente-se como estrangeiro, mas tenta ficar a par de</p>

	<p>indiferente à guerra, não vale a pena lutar; não importa quem ganha ou quem perca; diante da guerra e de seus sofrimentos recomenda a impassibilidade.</p>	<p>tudo o que acontece em sua pátria e no mundo. Participa de momentos significativos na vida da cidade e das tradições portuguesas. Presta depoimento à polícia, interessa-se pela política, pelas guerras e revoluções que acontecem na Europa. Chora pelo fracasso do levante dos marinheiros contra a Ditadura, mesmo não tendo participado do movimento, apenas assistido. Percebe que não é possível permanecer indiferente em relação ao mundo.</p>
<p>A morte</p>	<p>Certa e inevitável. Por isso, não vale a pena fazer um gesto; “viver é durar”, aproveitando o presente para passar sem grandes preocupações. Morrer é deixar de ver, de sentir e enfrentar o desconhecido, diante do qual Reis se sente impotente. Quem morre não deixa nada aos vivos.</p>	<p>A morte é certa, logo, é preciso fazer o que se pode, enquanto há tempo. Mesmo mortos, algo de nós continua a existir nas pessoas e coisas que ficam, é a marca que deixamos no mundo. A morte chega para Ricardo Reis quando compreende que não há sentido para sua existência de solidão e frustrações, que não conseguiu deixar sua marca no mundo.</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler é um trabalho de construção conjunta entre o autor, o texto e o leitor. Não há autor sem texto ou texto sem leitor, pois é na interação entre esses três elementos que o texto ganha caráter de acontecimento e passa a existir de fato. Nesse processo interativo, cada leitura se apresenta como única, pois cada sujeito-leitor age de uma forma diferente em contato com o material literário devido aos conhecimentos prévios que possui e, mesmo que vá à obra duas ou mais vezes, há sempre uma perspectiva nova pela qual pode ser lida.

O trabalho desenvolvido com a presente pesquisa é fruto de uma reflexão acerca da estética da recepção, que considera as diversas recepções da obra literária tanto no momento presente (aspecto sincrônico) quanto sua recepção através dos diversos momentos históricos (aspecto diacrônico) e concebe a leitura como um efeito a ser experimentado, propiciando ao leitor viver aquilo que não viveu e influenciar o seu modo de ver o mundo e se ver nele. A estética da recepção orientou a leitura das *Odes* do heterônimo pessoano, Ricardo Reis, tendo em conta que somos leitores atuais a experimentar a obra de Reis hoje. Também consideramos o fato de que Ricardo Reis foi leitor de Horácio, e isso fica evidente em seus poemas, enquanto José Saramago foi leitor de Ricardo Reis, interação da qual nasceu o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Dessa forma, podemos afirmar que Fernando Pessoa produziu um reflexo, uma imagem, seu heterônimo Ricardo Reis, que reflete a obra de Horácio; Saramago, em contato com essa imagem, cria uma nova, o Reis-personagem; o leitor, ao se deparar com esses diferentes reflexos, por meio da imaginação, espelha novas imagens, em um contínuo processo de *mise en abîme*, ou seja, de gerar ficção na ficção, como destaca Simas-Almeida (1998).

Tivemos por objetivo, nessa pesquisa, entrar nesse jogo de composição de imagens para compreender como o homem Ricardo Reis interage com as diversas situações do cotidiano (filosofia de vida, amor, mulheres, pátria, religião, liberdade, vida, morte, passagem do tempo etc.), por meio de seus poemas, e comparar essa imagem de homem no mundo com aquela recriada por Saramago em seu romance, momento em que o heterônimo pessoano sai da serenidade da Antiguidade e se vê inserido em uma realidade diferente daquela imóvel e tranqüila que retrata em suas odes: revoluções, guerras, polícia, paixões, desejos, solidão, decepção, filhos, decisões. Devido a essa inserção em um momento histórico e em meio a acontecimentos que exigem de si mais que observar, o Reis-saramagueano não consegue se manter impassível, “espectador”.

Enquanto o Reis-pessoano, de acordo com Perrone-Moisés (1988), contempla à distância o que está à sua volta como um quadro imóvel, sempre repetível – as estações, o mar, as flores, o vento, a vida, os deuses são sempre os mesmos – e procura ver claramente “até deixar de ver” as formas, os objetos, enfim, aquilo que lhe é exterior, o Reis-saramagueano se encontra envolvido por um turbilhão de informações que lhe chegam por meio dos jornais, por uma multidão em busca da ajuda do governo, que acompanha um enterro, que assiste ao comício ou que vai em romaria a Fátima, por espanhóis que enchem ao hotel Bragança, fugindo da guerra civil, por um governo ditatorial que investiga sua vida e por mulheres que requerem seus pensamentos e seus sentimentos. Diante disso, a personagem passa a olhar para seu interior, demonstra interesse, curiosidade, desejo, esperança, simpatia, medo, insegurança, amor, desilusão, solidão. O homem que procurava se manter alheio ao “espetáculo do mundo” acaba se tornando personagem dele.

Há uma diferença, portanto, crucial entre o poeta e o protagonista do romance: o dizer e o sentir. O poeta fala de mulheres, de solidão, de não amar nem ser amado, de ser dono de si, de conhecer as coisas, os seres. O Reis do romance diz ser necessário conversar, deitar-se com as mulheres, fazer-lhes filhos para conhecê-las realmente; a solidão é algo que pesa e não cabe em palavras, é preciso agüentar estar só; percebe que sua vida não teve sentido ao entender que não amou nem foi amado, não deixou algo de seu no mundo; não consegue se reconhecer fisicamente (fitar-se no espelho e ver seu rosto) ou psicologicamente, pois não é capaz de se enxergar no que escreveu em tempos anteriores.

Podemos afirmar, portanto, que Saramago trata os assuntos das odes do Reis-poeta narrativamente em seu romance e coloca a sua personagem a refletir sobre o que foi dito poeticamente por meio da vivência de eventos narrativos que contradigam o verbo poético. Ao passo que o Reis pessoano propõe gestos estéticos, que considera inúteis, como por flores na jarra, coroar-se com rosas, jogar xadrez, para solucionar os problemas, o Reis saramagueano torna prosaico o heterônimo, confrontando a vivência estética refletida nos poemas com o enfrentar a realidade cotidiana, com guerras, amores, pessoas, questões reais que precisam de sua interferência. Diante disso, vemos, nos poemas, um homem que acredita não valer a pena fazer um gesto; no romance, temos um homem que se pergunta “Quando foi que vivi”, que reflete, avalia sua vida e entende que o vazio que está dentro de si é justamente pela falta de realizar os pequenos gestos cotidianos, os quais fazem a real diferença e dão sentido à existência.

Além de Ricardo Reis, outro elemento narrativizado, de modo irônico e parodístico, é Fernando Pessoa, ao aparecer no romance como um fantasma desmemoriado, que já não pode

ler, de calças curtas, sem óculos, a refletir sobre sua vida e a julgar as ações de Reis, dizendo que mesmo para os mortos não é possível ficar indiferente ao que acontece todos os dias. Isso vem contradizer a figura de um Pessoa alheio ao momento histórico em que viveu. Junte-se a isso o fato de Fernando Pessoa-fantasma ter oito meses, quando chega Reis a Portugal, para perambular por Lisboa e ir se desligando aos poucos do mundo dos vivos, ou melhor, para os vivos irem se esquecendo daquele que morreu, o grande poeta do século XX.

Conclui-se, ao fim dessa pesquisa, que o poeta Reis se difere da personagem romanesca recriada por Saramago quanto ao modo de se relacionar com o mundo. Perrone-Moisés (1998) salienta que a literatura, ao contrário da História, não se ocupa somente do passado, mas é composta de passado e presente, porque os acontecimentos voltam a ocorrer a cada leitura e, dessa forma, há uma releitura do passado com os olhos do presente. É o que faz Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: deixa-se afetar pelo passado, pela tradição literária que Fernando Pessoa representa, ao que acrescenta elementos do seu próprio horizonte de expectativa (SOARES, 2004), preenche os espaços vazios no momento da recepção da obra do heterônimo, complementando, continuando ou modificando o que já era consagrado, do que resulta uma nova forma de se ler Ricardo Reis: narrativizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGUIAR, V.T.; BORDINI, M.G. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2ªed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- AGUIAR E SILVA, V.M. **Teoria da Literatura**. 6ª ed. vol.1. Coimbra: Almedina, 1984.
- BÍBLIA Sagrada**. 112ª ed. São Paulo: Ave-Maria, 1997.
- BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BRANDÃO, J.J.L. O Orfismo no mundo helenístico. *In*: CARVALHO, S.M.S. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990.
- BRÉCHON, R. **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamem. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BUENO, A.F. Das *Odes* ao romance: a construção do personagem em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. *In*: **Veredas 2: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1999, pp. 195-211.
- BUSSARELLO, R. **Dicionário Básico Latino-Português**. 4ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- COSTA, H. José Saramago: o despertar da palavra. *In*: **CULT – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, n.17, p.16-24, dez/1998.
- FERREIRA, A.B.H. **Dicionário Aurélio Básico de Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.
- GALHOZ, M.A. Fernando Pessoa, encontro de poesia. *In*: PESSOA, F. **Ficções do Interlúdio/ 2: Odes de Ricardo Reis/3: Para além do outro oceano de C[oelho]Pacheco**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- GARCEZ, M.H.N. **O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990 (Criação & Crítica; v.2).
- GLAWINSKI, M. **Leitura, interpretação, recepção**. Tradução Vânia Corrêa dos santos Clementino. Bauru: UNESP, 1995 (**Reading, Interpretation, Reception**. New Literary History, vol.XI, number I, Autumn 7, The University of Virginia, Charlottesville, Virginia, U.S.A.).
- GUIMARÃES, F. **Simbolismo, Modernismo & Vanguardas**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1992.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol. 1. Ed. 34, 1999.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol.2. tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1999.

JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, L.C. O leitor demanda (d) a literatura. *In: A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Hans Robert Jauss...et al.; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOTMAN, J.M. Point of view in a text. *In: New Literary History*. vol.VI, Winter, 1975, number 2; The University of Virginia, Charlottesville, Virginia, U.S.A.

MELO, F. **A vida segundo José Saramago**. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago.htm>>. Acesso em: 21 jul.2004, às 15h47min. Publicado em *Visão*, Lisboa em 10 de dezembro de 1998.

MOISÉS, M. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. *In: NOVAES, A. ...[et al.]. O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, F. **Ficções do Interlúdio 2: Odes de Ricardo Reis/ 3: Para além do outro oceano de C[oelho] Pacheco**. Anotações e estudo crítico-biográfico sobre o poeta de Maria Aliete Galhoz, 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SANTILLI, M.A. Saramago, mago: *imago* de Ricardo Reis. *In: BERRINI, B. (org.). José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

SARAMAGO, J. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. O autor como narrador. *In: CULT – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n.17, p.25-27, dez/1998.

SEIXO, M.A. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SILVA, A.S. **O ritmo nas Odes de Ricardo Reis**. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus de Bauru, 1983.

SIMAS-ALMEIDA, L. **Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis**. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago.htm>>. Acesso em: 21 jul.2004, às 15h47min. Publicado em *Visão*, Lisboa em 10 de dezembro de 1998.

SOARES, M.A. **José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis**. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2004.

TRINGALI, D. O Orfismo. *In*: CARVALHO, S.M.S. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990.

_____. **Horácio poeta da festa: navegar não é preciso**. São Paulo: Musa Editora, 1995.

VECHI, C.A. Orpheu – o primeiro momento do Modernismo em Portugal. *In*: **Boletim Informativo**. Publicação do Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo – Cidade Universitária, 1981.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CABRAL, A.S. **Introdução à leitura de Fernando Pessoa e Heterónimos**. Lisboa: Sebenta, 1998.
- CALBUCCI, E. **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia (São Paulo): Ateliê Editorial, 1999.
- CAMOCARDI, E.M. Neoclassicismo nas odes de Ricardo Reis. *In: Rev.Let.*, n. 30, p. 161-171, São Paulo, 1990.
- CARVALHAL, T.F. De fantasmas e poetas: o pessoano Saramago. *In: BERRINI, B. (org.). José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- COELHO, J.P. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1985.
- CURTY, M.G.; CRUZ, A.C. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. Maringá: Dental Press, 2001.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LOPES, T.R. **Pessoa por conhecer – roteiro para uma expedição**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- LOURENÇO, E. **Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente**. Coleção Civilização Portuguesa, vol.17. Porto: Editorial Inova, 1973.
- REDONDO, F.G. **El lenguaje literario: teoría y práctica**. Madrid: Autoaprendizaje, 1994.
- SARAIVA, A.J. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, s/d.
- SEABRA, J.A. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SILVEIRA, F.M. Um fingido exercício de felicidade: à beira-mágoa, à beira-mundo. *In: Boletim Informativo*. Publicação do Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo – Cidade Universitária, 1981.
- www.pt.wikipedia.org/wiki/intentona_comunista_de_1935. Consultado em 15/09/06, às 14h42min.

ANEXO

MESTRE, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perde-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranqüilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranqüilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

OS DEUSES desterrados.
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no crepúsculo
Vêm espreitar a vida.

Vêm então ter conosco
Remorsos e saudades
E sentimentos falsos.
É a presença deles,
Deuses que o destroná-los
Tornou espirituais,
De matéria vencida,
Longínqua e inativa.

Vê, inúteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mãos,
Como a um bêbedo mole,
A taça da alegria.

Vêm fazer-nos crer,
Despeitadas ruínas
De primitivas forças,
Que o mundo é mais extenso
Que o que se vê e palpa,
Para que ofendamos
A Júpiter e a Apolo.

Assim até à beira
Terrena do horizonte
Hiperion no crepúsculo
Vem chorar pelo carro
Que Apolo lhe roubou.

E o poente tem cores
Da dor dum deus longínquo,
E ouve-se o soluçar
Para além das esferas...
Assim choram os deuses.

COROAI-ME de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas –
Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tão cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
E basta.

O DEUS PÃ não morreu,
 Cada campo que mostra
 Aos sorrisos de Apolo
 Os peitos nus de Ceres –
 Cedou ou tarde vereis
 Por lá aparecer
 O deus Pã, imortal.

Não matou outros deuses
 O triste deus cristão.
 Cristo é um deus a mais,
 Talvez um que faltava.
 Pã continua a dar
 Os sons da sua flauta
 Aos ouvidos de Ceres
 Recumbente nos campos.

Os deuses são os mesmos,
 Sempre claros e calmos,
 Cheios de eternidade
 E desprezo por nós,
 Trazendo o dia e a noite
 E as colheitas douradas
 Sem ser para nos dar
 O dia e a noite e o trigo
 Mas por outro e divino
 Propósito casual.

VEM SENTAR-TE comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, que não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódio, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio.
Pagã triste e com flores no regaço.

AO LONGE os montes têm neve a sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,
Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.

SÓ O TER flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve.

De todo o esforço seguremos quedas
As mãos, brincando, pra que nos não tome
Do pulso, e nos arraste.
E vivamos assim,

Buscando o mínimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos,
Translúcidos como água
Em taças detalhadas,

Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.

Pouco tão pouco pesará nos braços
 Com que, exilados das supernas luzes,
 ‘Scolhermos do que fomos
 O melhor pra lembrar

Quando, acabados pelas Parcas, formos,
 Vultos solenes de repente antigos,
 E cada vez mais sombras,
 Ao encontro fatal

Do barco escuro no soturno rio,
 E os nove abraços do horror estígio,
 E o regaço insaciável
 Da pátria de Plutão.

A PALIDEZ do dia é levemente dourada.
 O sol de inverno faz luzir como orvalho as curvas
 Dos troncos dos ramos secos.
 O frio leve treme.

Desterrado da pátria antiqüíssima da minha
 Crença, consolado só por pensar nos deuses,
 Aqueço-me trêmulo
 A outro sol do que este.

O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole
 O que alumia os passos lentos e graves
 De Aristóteles falando.
 Mas Epicuro melhor

Me fala, com a sua cariciosa voz tereestre
 Tendo para os deuses uma atitude também de deus,
 Sereno e vendo a vida
 À distância a que está.

NÃO TENHAS nada nas mãos
 Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
 Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-te as mãos
 Nada te cairá.

Que trono te querem dar
 Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem
 Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem

Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.

SÁBIO é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E marcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou roas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase a bebedor tranqüilo,
E apenas desejando
Nem desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.

AS ROSAS amo dos jardins de Adônis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.
A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida *um dia*,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.

CUIDAS, ÍNVIO, que cumpres, apertando
 Teus infecundos, trabalhosos dias
 Em feixes de hirta lenha,
 Sem ilusão a vida.
 A tua lenha é só peso que levas
 Para onde não tens fogo que te aqueça,
 Nem sofrem peso aos ombros
 As sombras que seremos.
 Para folgar não folgas; e, se legas,
 Antes legues o exemplo, que riquezas,
 De como a vida basta
 Curta, nem também dura.
 Pouco usamos do pouco que mal temos.
 A obra cansa, o outro não é nosso.
 De nós a mesma fama
 Ri-se, que a não veremos
 Quando, acabados pelas Parcas, formos,
 Vultos solenes, de repente antigos,
 E cada vez mais sombras,
 Ao encontro fatal –
 O barco escuro no soturno rio,
 E os novos abraços da frieza stígia
 E o regaço insaciável
 Da pátria de Plutão.

NÃO CONSENTEM os deuses mais que a vida.
 Tudo pois refusemos, que nos alce
 A irrespiráveis píncaros,
 Perenes sem ter flores.
 Só de aceitar tenhamos a ciência,
 E, enquanto bate o sangue em nossas fontes,
 Nem se engelha conosco
 O mesmo amor, duremos,
 Como vidros, às luzes transparentes
 E deixando escorrer a chuva triste,
 Só mornos ao sol quente,
 E refletindo um pouco.

DA NOSSA semelhança cm os deuses
 Por nosso bem tiremos
 Julgarmo-nos deidades exiladas
 E possuindo a Vida
 Por uma autoridade primitiva
 E coeva de Jove.

Altivamente donos de nós-mesmos,
 Usemos a existência
 Como a vila que os deuses nos concedem
 Para esquecer o estio.

Não de outra forma mais apoquentada

Nos vale o esforço usarmos
 A existência indecisa e afluyente
 Fatal do rio escuro.

Como acima dos deuses o Destino
 É calmo e inexorável,
 Acima de nós-mesmos cosntruamos
 Um fado voluntário
 Que quando nos oprima nós sejamos
 Esse que nos oprime,
 E quando entremos pela noite dentro
 Por nosso pé entremos.

SÓ ESTA liberdade nos concedem
 Os deuses: submetermo-nos
 Ao seu domínio por vontade nossa.
 Mais vale assim fazermos
 Porque só na ilusão da liberdade
 A liberdade existe.

Nem outro jeito os deuses, sobre quem
 O eterno fado pesa,
 Usam para seu calmo e possuído
 Convencimento antigo
 De que é divina e livre a sua vida.

Nós, imitando os deuses,
 Tão pouco livres como eles no Olimpo,
 Como quem pela areia
 Ergue castelos para encher os olhos,
 Ergamos nossa vida
 E os deuses saberão agradecer-nos
 O sermos tão como eles.

AQUI, NEERA, longe
 De homens e de cidades,
 Por ninguém nos tolher
 O passo, nem vedarem
 A nossa vista as casas,
 Podemos crer-nos livres.

Bem sei, ó flava, que inda
 Nos tolhe a vida o corpo,
 E não temos a mão
 Onde temos a alma;
 Bem sei que mesmo aqui
 Se nos gasta esta carne
 Que os deuses concederam
 Ao estado antes do Averno.

Mas aqui não nos prendem

Mais coisas do que a vida,
Mãos alheias não tomam
Do nosso braço, ou passos
Humanos se atravessam
Pelo nosso caminho.

Não nos sentimos presos
Senão com pensarmos nisso,
Por isso não pensemos
E deixemo-nos crer
Na inteira liberdade
Que é a ilusão que agora
Nos torna iguais dos deuses.

O MAR JAZ; gemem em segredo os ventos
Em Eolo cativos;
Só com as pontas do tridente as vastas
Águas franze Netuno;
E a praia é alva e cheia de pequenos
Brilhos sob o sol claro.
Inutilmente parecemos grandes.
Nada, no alheio mundo,
Nossa vista grandeza reconhece
Ou com razão nos serve.
Se aqui de um manso mar meu fundo indício
Três ondas o apagam,
Que me fará o mar que na atra praia
Ecoa de Saturno?

ANTES DE NÓS nos mesmos arvoredos
Passou o vento, quando havia vento,
E as folhas não falavam
De outro modo do que hoje.

Passamos e agitamo-nos debalde.
Não fazemos mais ruído no que existe
Do que as folhas das árvores
Ou os passos do vento.

Tentemos pois com abandono assíduo
Entregar nosso esforço à Natureza
E não querer mais vida
Que a das árvores verdes.

Inutilmente parecemos grandes.
Salvo nós nada pelo mundo fora
Nos saúda a grandeza
Nem sem querer nos serve.

Se aqui, à beira-mar, o meu indício
Na areia o mar com ondas três o apaga,

Que fará na alta praia
Em que o mar é o Tempo?

ANJOS OU DEUSES, sempre nós tivemos,
A visão perturbada de que acima
De nós e compelindo-nos
Agem outras presenças.

Como acima dos gados que há nos campos
O nosso esforço, que eles não compreendem,
Os coage e obriga
E eles não nos percebem,

Nossa vontade e o nosso pensamento
São as mãos pelas quais outros nos guiam
Para onde eles querem
E nós não desejamos.

TIREM-ME os deuses
Em seu arbítrio
Superior e urdido às escondidas
O Amor, glória e riqueza

Tirem, mas deixem-me,
Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres.

Pouco me importa
Amor ou glória,
A riqueza é um metal, a glória é um eco
E o amor uma sombra.

Mas a concisa
Atenção dada
Às formas e às maneiras dos objetos
Tem abrigo seguro.

Seus fundamentos
São todo o mundo,
Seu amor é o plácido Universo,
Sua riqueza a vida.

A sua glória
É a suprema
Certeza da solene e clara posse
Das formas dos objetos

O resto passa,
E teme a morte.
Só nada teme ou sofre a visão clara

E inútil do Universo.

Essa a si basta,
Nada deseja
Salvo o orgulho de ver sempre claro
Até deixar de ver.

BOCAS ROXAS de vinho,
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços,
Deixados sobre a mesa;

Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses.

Antes isto que a vida
Como os homens a vivem,
Cheia de negra poeira
Que erguem das estradas.

Só os deuses socorrem
Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das coisas.

OUVI CONTAR que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados,
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário.
Um púcaro com vinho refrescava
Sobriamente a sua sede.

Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Traspassadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...
Mas onde estavam, perto da cidade,
E longo do seu ruído,

Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo do xadrez.

Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao refletir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa distância próxima,
Inda que, no momento em que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na frente alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.

Quando o rei de marfim está em perigo
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?
Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca.
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei do adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.

Mesmo que, de repente, sobre o muro
Surja a sanhuda face
Dum guerreiro invasor, e breve deva
Em sangue ali cair
O jogado solene de xadrez,
O momento antes desse
(É ainda dado ao cálculo dum lance
Pra a efeito horas depois)
É ainda entregue ao jogo predileto
Dos grandes indiférentes.

Caiam cidades, sofram povos, cesse
A liberdade e a vida
Os haveres tranquilos e avitos
Ardem e que se arranquem,
Mas quando a guerra os jogos interrompa,
Esteja o rei sem xeque,
E o de marfim peão mais avançado
Pronto a comprar a torre.

Meus irmãos em amarmos Epicuro
E o entendermos mais
De acordo com nós-próprios que com ele,
Aprendamos na história
Dos calmos jogadores de xadrez
Como passar a vida.

Tudo o que é sério pouco nos importe,

O grave pouco pese,
 O natural impulso dos instintos
 Que ceda ao inútil gozo
 (sob a sombra tranqüila do arvoredo)
 De jogar um bom jogo.

O que levamos desta vida inútil
 Tanto vale se é
 A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,

Como se fosse apenas
 A memória de um jogo bem jogado
 E uma partida ganha
 A um jogador melhor.

A glória pesa como um fardo rico,
 A fama como a febre,
 O amor cansa, porque é a sério e busca,
 A ciência nunca encontra,
 E a vida passa e dói porque o conhece...
 O jogo de xadrez
 Prende a alma toda, mas, perdido, pouco
 Pesa, pois não é nada.

Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,
 Com um púcaro de vinho
 Ao lado, e atentos ao à inútil faina
 Do jogo de xadrez
 Mesmo que o jogo seja apenas sonho
 E não haja parceiro,
 Imitemos os persos desta história,
 E, enquanto lá fora,
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
 Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nós
 Sob as sombras amigas
 Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
 A sua indiferença.

PREFIRO ROSAS, meu amor, à pátria,
 E antes magnólias amo
 Que a glória e a virtude.

Logo que a vida me não canse, deixo
 Que a vida por mim passe
 Logo que eu fique o mesmo.

Que importa àquele a quem já nada importa
 Que um perca e outro vença,
 Se a aurora raia sempre,

Se cada ano com a primavera

As floras aparecem
E com o outono cessam?

E o resto, as outras coisas que os humanos
Acrescentam à vida,
Que me aumentam na alma?

Nada, salvo o desejo da indiferença
E a confiança mole
Na hora fugitiva.

SEGUE o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos.
Só nós somos sempre
Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.
Grande e nobre é sempre
Viver simplesmente.
Deixa a dor nas aras
Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.

SEGURO ASSENTO na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela.

DIA APÓS DIA a mesma vida é a mesma.
 O que decorre, Lídia,
 No que nós somos como em que não somos
 Igualmente decorre.
 Colhido, o fruto deprece; e cai
 Nunca sendo colhido.
 Igual é o fado, quer o procuremos,
 Que o 'speremos. Sorte
 Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa
 Forma alheio e invencível.

MELHOR DESTINO que o de conhecer-se
 Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,
 Ser nada, que ignorando:
 Nada dentro de nada.
 Se não houver em mim poder que vença
 As Parcas três e as moles do futuro,
 Já me dêem os deuses
 O poder de sabê-lo;
 E a beleza, incriável por meu sestro,
 Eu goze externa e dada, repetida
 Em meus passivos olhos,
 Lagos que a morte seca.

TÃO CEDO PASSA tudo quanto passa!
 Morre tão jovem ante os deuses quanto
 Morre! Tudo é tão pouco!
 Nada se sabe, tudo se imagina.
 Circunda-te de rosas, ama, bebe
 E cala. O mais é nada.

PRAZER, mas devagar,
 Lídia, que a sorte àqueles não é grata
 Que lhe das mãos arrancam.
 Furtivos retiremos do horto mundo
 Os depredandos pomos.
 Não despertemos, onde dorme, a Erínis
 Que cada gozo trava.
 Como um regato, mudos passageiros,
 Gozemos escondidos.
 A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos.

COMO SE cada beijo
 Fora de despedida,
 Minha Cloe, beijemo-nos, amando.
 Talvez que já nos toque
 No ombro a mão, que chama

À barca que não vem senão vazia;
 E que no mesmo feixe
 Ata o que mútuos fomos
 E a alheia soma universal da vida.

TUAS, NÃO MINHAS, teço estas grinaldas,
 Que em minha frente renovadas ponho.
 Para mim tece as tuas,
 Que as minhas eu não vejo.
 Se não pesar na vida melhor gozo
 Que o vermo-nos, vejamo-nos, e, vendo,
 Surdos conciliemos
 O insubsistente surdo.
 Coroemo-nos pois uns para os outros,
 E brindemos uníssonos à sorte
 Que houver, até que chegue
 A hora do barqueiro.

OLHO os campos, Neera,
 Campos, campos, e sofro
 Já o frio da sombra
 Em que não terei olhos.
 A caveira ante-sinto
 Que serei não sentindo,
 Ou só quanto o que ignoro
 Me incógnito ministre.
 E menos ao instante
 Choro, que a mim futuro,
 Súbdito ausente e nulo
 Do universal destino.

O SONO É BOM pois despertamos dele
 Para saber que é bom. Se a morte é sono
 Despertaremos dela;
 Se não, e não é sono.

Conquanto em nós é nosso a refusemos
 Enquanto em nossos corpos condenados
 Dura, do carcereiro,
 A licença indecisa.

Lídia, a vida mais vil antes que a morte,
 Que desconheço, quero; e as flores colho
 Que te entrego, votivas
 De um pequeno destino.

O RASTRO breve que da erva mole
 Ergue o pé findo, o eco que oco cõa,
 A sombra que se adumbra,
 O branco que a nau larga –
 Nem maior nem melhor deixa a alma às almas,
 O ido aos indos. A lembrança esquece.
 Mortos, inda morremos.
 Lídia, somos só nossos.

NOS ALTOS RAMOS das árvores frondosas
 O vento faz um rumor frio e alto,
 Nesta floresta, em este som me perco
 E sozinho medito.

Assim no mundo, acima do que sinto,
 Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma,
 E nada tem sentido – nem a alma
 Com que penso sozinho.

QUANDO, LÍDIA, vier o nosso outono
 Com o inverno que há nele, reservemos
 Um pensamento, não para a futura
 Primavera, que é de outrem,
 Nem para o estio, de quem somos mortos,
 Senão para o que fica do que passa –
 O amarelo atual que as folhas vivem
 E as torna diferentes.

NÃO SÓ quem nos odeia ou nos inveja
 Nos limita e oprime; quem nos ama
 Não menos nos limita.
 Que os deuses me concedam que, despido
 De afetos, tenha a fria liberdade
 Dos píncaros sem nada.
 Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada
 É livre; quem não tem, e não deseja,
 Homem, é igual aos deuses.

NÃO QUERO, Cloe, teu amor, que oprime
 Porque me exige amor. Quero ser livre.

A ‘sperança é um dever do sentimento.

NO MUNDO, só comigo, me deixaram
 Os deuses que dispõem.

Não posso contra eles, o que deram
 Aceito sem mais nada.
 Assim o trigo baixa ao vento, e, quanto
 O vento cessa, ergue-se.

AZUIS OS MONTES que estão longe param.
 De eles a mim o vário campo ao vento, à brisa,
 Ou verde ou amarelo ou variegado,
 Ondula incertamente.
 Débil como uma haste da papoila
 Meu suporta o momento. Nada quero.

Que pesa o escrúpulo do pensamento
 Na balança da vida?
 Como os campos, e vário, e como eles,
 Exterior a mim, me entrego, filho
 Ignorado o Caos e da Noite
 Às férias em que existo.

LÍDIA, IGNORAMOS. Somos estrangeiros
 Onde quer que estejamos.

Lídia ignoramos. Somos estrangeiros
 Onde quer que moremos. Tudo é alheio
 Nem fala língua nossa.
 Façamos de nós mesmos o retiro
 Onde esconder-nos, tímidos do insulto
 Do tumulto do mundo.
 Que quer o amor mais que não ser dos outros?

NINGUÉM a outro ama, senão que ama
 O que de si há nele, ou é suposto.
 Nada te pese que não te amem. Sentem-se
 Quem és, e és estrangeiro.
 Cura de ser quem és, amam-te ou nunca.
 Firme contigo, sofrerás avaro
 De penas.

NADA FICA de nada. Nada somos.
 Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
 Da irrespirável treva que nos pese
 Da humilde terra imposta,
 Cadáveres adiados que procriam.

Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
 Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
 A que um íntimo sol dá sangue, temos

Poente, por que não elas?
Somos contos contando contos, nada.

QUERO ignorado, e calmo
Por ignorado, e próprio
Por calmo, encher meus dias
De não querer mais deles.

Aos que a riqueza toca
O ouro irrita a pele.
Aos que a fama bafeja
Embacia-se a vida.

Aos que a felicidade
É sol, virá a noite.
Mas ao que nada 'spera
Tudo que vem á grato.

UNS, COM OS OLHOS postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Por que tão longe ir pôr o que está perto –
A segurança nossa? Este é o dia,
Esta é a hora, este o momento, isto
É quem somos, e é tudo.

Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.

MEU GESTO que destrói
A mole das formigas,
Tomá-lo-ão elas por de um ser divino;
Mas eu não sou divino para mim.

Assim talvez os deuses
Para si o não sejam.
E só de serem do que nós maiores
Tirem o serem deuses para nós.

Seja qual for o certo,
Mesmo para com esses
Que cremos serem deuses, não sejamos
Inteiros numa fê talvez sem causa.