

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

**DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA**

**A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM COMO REVELAÇÃO LÍRICA NAS ODES DE  
RICARDO REIS**

**Maringá**  
**2012**

**DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA**

**A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM COMO REVELAÇÃO LÍRICA NAS ODES DE  
RICARDO REIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez

**Maringá**

**2012**

**DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA**

**A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM COMO REVELAÇÃO LÍRICA NAS ODES DE  
RICARDO REIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. CLARICE ZAMONARO CORTEZ  
Presidente da banca – Orientadora (UEM)

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>a</sup>.NELYSE APPARECIDA MELRO SALZEDAS  
Membro convidado (UNESP)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. MARIA NATÁLIA FERREIRA GOMES THIMÓTEO  
Membro do corpo docente – (UEM)

**Maringá  
2012**

## **DEDICATÓRIA**

**A Deus, meus familiares  
e aos meus amigos...  
Companheiros de todas as horas...**

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por minha vida e família.

Ao meu esposo e minhas filhas, pelo incentivo e apoio.

A banca que tanto contribuiu com as correções e apontamentos sempre pertinentes para o enriquecimento do trabalho.

A professora Clarice Zamonaro Cortez, pela orientação, apoio e confiança. A quem agradeço grandemente não apenas pela orientação do trabalho todo, mas também pelas lições de dedicação e carinho que certamente levarei para a minha vida toda. Meu mais sincero muito obrigada.

## RESUMO

As pesquisas sobre a imagem relacionada ao texto tornam-se cada vez mais relevantes para os estudos literários. A força da representação que a imagem possui coopera com a interpretação do texto e, também, reforça o tema no momento de sua produção. Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, reafirma seu caráter de poeta epicurista e estóico por meio do jogo que faz com as palavras, criando imagens representativas de sua cultura clássica. Reis é um homem do século XX, embora o seu caráter pagão reafirme o ressentimento e o sofrimento diante da transitoriedade da vida. Drama do homem de sempre, registra em seus poemas a influência dos clássicos, como Horácio (68-8 a.C.), sobretudo, das *Odes*, da *Epístola aos Pisões* e a *Arte Poética* tanto no nível de expressão como do conteúdo. Tal como o poeta latino, as *Odes* de Ricardo Reis também sugerem a felicidade no sossego do campo (*aurea mediocritas*), criando imagens da natureza como cenário, constituindo-se em um recurso fundamental à manifestação lírica do poeta. O objetivo do trabalho é apresentar uma leitura sobre a representação da natureza nas *Odes* de Ricardo Reis como forma de revelação lírica. Para Bosi (1983), a imagem é manifestação linguística tão importante quanto a linguagem. Ligada à sensação visual, o leitor tem a primeira noção da realidade que o circunda, a partir das formas que seus olhos reconhecem como objetos que, posteriormente, serão nomeados através da linguagem. A imagem apesar de importantíssima, nunca é elemento único dentro do texto, ela apresenta uma finitude, um passado que a constitui e um presente que a mantém viva, permitindo a sua recorrência por meio do imaginário. Além desse caráter finito, apresenta mais dois aspectos que a caracterizam, a simultaneidade e o hiato. Sobre a primeira Bosi (1983) explica que, decorre do fato de ser simulacro da natureza dada. Já o caráter de hiato imagético vem de Santo Agostinho, para quem “o olho é o mais espiritual dos sentidos, pois capta o objeto sem tocá-lo” (apud BOSI, 1983, p. 17). Com relação ao texto poético, esse hiato também se faz presente, porque ela proporciona um intervalo entre imagem e som. O presente trabalho apoia-se nas ideias teóricas de Frye (1973), Bosi (1983), Moisés (1984), Paz (1982), Perrone-Moisés (1990), Reis (2007), Staiger (1997), Aguiar e Silva (1973), entre outros. A dissertação objetiva também contribuir à fortuna crítica dos estudos pessoanos, na linha de pesquisa Literatura e Historicidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ricardo Reis; lirismo; representação da natureza; revelação lírica.

## RÉSUMÉ

La recherche sur l'image en rapport avec le texte de plus en plus pertinente pour les études littéraires. La force de la représentation que l'image a coopéré avec l'interprétation du texte, et renforce également le thème au moment de sa production. Ricardo Reis, hétéronome de Fernando Pessoa, réaffirme son caractère en tant que poète stoïcien et épicurien à travers le jeu que vous jouez avec les mots, créer des images représentant sa culture classique. Reis est un homme du XXe siècle, bien que son caractère païen réaffirmer le ressentiment et la souffrance sur la fugacité de la vie, le drame de l'homme que jamais, l'enregistrement dans ses poèmes l'influence des classiques, comme Horace (68-8 avant J.-C.), en particulier les Odes, l'épître aux Pisões art poétique et à la fois le niveau d'expression du contenu. Comme le poète latin, les odes de Ricardo Reis suggèrent également le bonheur dans le calme de la campagne (l'aurea mediocritas), la création d'images de la nature comme toile de fond, devenant ainsi une ressource importante et essentielle à la révélation des odes lyriques sélectionnés corpus notre travail. Notre objectif est de fournir une lecture sur la représentation de la nature dans les Odes de Ricardo Reis comme une forme de la révélation lyrique. Pour Bosi (1983), l'image est aussi importante que la langue, car il se lie à la sensation visuelle par laquelle l'être a une première impression de la réalité environnante, à partir des moyens que vos yeux reconnaissent comme des objets que par la suite, sont nommés par le langage. L'image est certes important, jamais un seul élément dans le texte, il a un. Fini, passé et qui est un cadeau qui maintient en vie et permet leur réapparition grâce à l'imaginaire. Dans ce caractère fini, présente deux aspects qui caractérisent la simultanéité et l'écart. Sur le premier Bosi (1983) explique que, en raison du fait d'être étant donné la nature de l'imitation. Depuis le caractère de l'imagerie hiatus vient de Saint-Augustin, qui a dit "l'œil est le plus spirituel des sens, car il capte l'objet sans le toucher» (cité Bosi, 1983, p. 17). En ce qui concerne le texte poétique, cet écart est également présent, car il fournit une gamme de l'image et du son. Cette étude est basée sur des idées théoriques de Frye (1973), Bosi (1983), Moisés (1984), Paz (1982), Perrone-Moisés (1990), Reis (2007), Staiger (1997), Aguiar e Silva (1973).

**MOTS-CLÉS:** Ricardo Reis; le lyrisme; la représentation de la nature; la révélation lyrique.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	10
1. O PAPEL DO LEITOR: (EU COMO LEITORA DE RICARDO REIS) .....	13
1. 1 As Definições de Gênero na Literatura .....	19
1. 2 A Poesia Lírica .....	26
2. PORTUGAL E O MODERNISMO – BREVE REVISÃO HISTÓRICA .....	39
2. 1 O Modernismo nas Artes Portuguesas .....	40
2. 2 Fernando Pessoa: o Homem, seus Heterônimos e sua Poesia Lírica ....	42
2. 3 Ricardo Reis .....	44
2. 4 A Ode Como Forma de Representação Estrutural da Poesia Lírica .....	53
2. 5 O Espaço/ Paisagem nas Odes de Ricardo Reis – O Movimento das imagens originam o espaço .....	56
3. LEITURA DAS ODES DE RICARDO REIS: A IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO DO LIRISMO .....	67
3. 1 A Ausência do “Eu” nas Imagens do Jardim e das Flores .....	68
3. 2 A Natureza, a Musa e o espírito constante de resignação .....	75
3. 3 O Dia e a Noite: Representantes da Passagem Fugaz do Tempo ao Encontro Fatídico .....	82
3. 4 A Imagem do Mar nas Odes de Ricardo Reis .....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	97



**PARA SER GRANDE, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive.<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 223

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em meio a uma insatisfação social gerada pelos desacertos políticos e econômicos que atingiam Portugal no início do século XX, nasce um novo fazer literário, que busca, entre outros motivos, resgatar a glória já experimentada pelos portugueses, dando origem ao movimento saudosista que tem seu advento com a publicação da revista *A Águia*, em 1910. Em 1915, um grupo de jovens portugueses, liderado por Fernando Pessoa, publicou a Revista *Orpheu*. Inspirados ou influenciados pelos movimentos vanguardistas europeus que vinham adquirindo força em toda a Europa, buscavam uma forma de criar um fazer literário com características próprias que fugisse das regras já estabelecidas por outras escolas literárias, e que propiciasse uma criação original com um teor elevado de intelectualidade, lembrando tudo o que o povo português já havia sido no passado.

Nascia assim o *Orphismo*, o primeiro movimento que define novos rumos para a cultura portuguesa. É nessa busca pelo novo que a obra de Fernando Pessoa surge nos meios intelectuais e na Revista *Orpheu*. Poeta completo trouxe para seu fazer literário características únicas e dignas de estudos exaustivos, graças à sua complexidade, grau de intelectualidade e relevância.

Na obra de Fernando Pessoa como ele mesmo afirma, “dos *ismos* o que mais o influenciou foi o Futurismo”, há, no entanto, traços de todos os movimentos vanguardistas em sua obra. Segundo o próprio poeta, o Modernismo português descende de três movimentos: o Simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas sem sentidos do Futurismo, Cubismo, entre outras correntes.

A criação dos heterônimos consagrou a obra de Fernando Pessoa. Traduz o que o seu criador sente e seu projeto heteronímico atende aos anseios do mestre, a tal ponto de confundir o leitor pela sua grande complexidade. Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são tudo aquilo que Fernando Pessoa gostaria de ser. “Pessoa concebia sua criação como um ato genesíaco capaz de suprir uma falha, de preencher uma carência da realidade circundante.” (BERARDINELLI, 1995, p. 448).

Ricardo Reis, foco principal do nosso trabalho, é a representação do epicurismo ressentido, a representação do homem resignado, sabedor de todas as

coisas do mundo, ciente da incapacidade de mudança diante do *Fado*. Sua tristeza evidencia-se quando produz textos que deixam claro que o homem está submetido às leis do destino, nada pode ser feito para mudar aquilo que já foi traçado. A preocupação em mudar as coisas do mundo causa-lhe dor e sofrimento. Portanto, o melhor que se pode fazer (ou mais inteligente a se fazer de acordo com a visão de Reis) é aceitar o que a vida apresenta, aproveitando o instante, porque o tempo passa alheio aos desejos do homem.

As *Odes* de Ricardo Reis constituem o *corpus* da dissertação, objetivando estudar a representação da natureza presente nos textos como forma de revelação lírica. O trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos distintos.

Nuno Hipólito (2007), que nomeia Reis como o *heterônimo da ataraxia*, elucida as afirmações acima. A imparcialidade de Reis converge na sua escrita para criar um texto que mostra como a alma do homem permite que ele não se envolva com o cenário descrito. As imagens presentes nas odes de Reis reforçam a ideia de que o sentimento do homem fragmentado e imbuído dos conhecimentos e ideologias do seu século é de alienação. Ele cria paisagens ricas em detalhes, incluindo elementos da natureza, deuses e figuras femininas a quem dirige suas palavras. Às musas declara que a vida passa e que o tempo é célere, fugaz, aconselhando-as viver com tranquilidade, sem preocupações demasiadas e quando a morte chegar, o que vai valer é a ausência de remorso.

No que se refere aos estudos sobre os elementos da natureza presentes nas *Odes*, e acerca das teorias relacionadas com a representação da imagem, apoiamos principalmente, nas ideias de Bosi, Bachelard e Blanchot. No capítulo intitulado *O papel do Leitor: (eu como leitora de Ricardo Reis)*, nosso primeiro capítulo, apresentamos as considerações sobre a Estética da Recepção, no estudo da recepção de leitura, seguindo as propostas de Wolfgang Iser. Bem como a teoria acerca da poesia lírica.

O capítulo 2, *Portugal e o Modernismo – Breve revisão histórica*, inicialmente apresenta o contexto histórico no qual Fernando Pessoa está inserido, atentando, contudo, para o valor de sua contribuição poética no panorama da Literatura Portuguesa do século XX e ressaltando a criação poética de Ricardo Reis e o emprego das imagens nas *Odes* deste heterônimo.

Finalmente, o capítulo 3, *Leitura das Odes de Ricardo Reis: a Imagem Como Representação do Lirismo* apresenta a leitura interpretativa das odes reisianas, fundamentada nas ideias teóricas discutidas nos capítulos anteriores, configurando a representação da natureza como revelação lírica.

## 1. O PAPEL DO LEITOR: (EU COMO LEITORA DE RICARDO REIS)

*A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal.*<sup>2</sup>

De acordo com os estudos apresentados por Wolfgang Iser (1999) em seu livro *O Ato da Leitura*, o significado da obra literária situa-se, principalmente, na figura do leitor. Ele é o responsável por atualizá-la e interagir com suas ideias. Iser (1999) nomeia essa apropriação do texto por parte do leitor como “pólo estético”, em contraposição ao “pólo artístico”. Por apresentar-se como algo virtual, dependente da subjetividade de cada leitor, a obra literária pode apresentar uma gama enorme de interpretações.

No livro *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*, Umberto Eco (1994) nomeia essas interpretações de “passeios”, que serão feitos pelos “bosques”, ou segundo ele, pelos textos literários. Para Eco (1994), o leitor pode escolher qualquer um dos caminhos oferecidos pelo bosque, e conseqüentemente cada leitor interpretará a obra de acordo com o caminho escolhido. Porém, essa liberdade de fazer sua própria trilha não dá ao leitor o direito de se enveredar por um caminho muito distinto daquele que o autor tentou traçar, e será o próprio autor quem conduzirá o leitor se não ao caminho desejado, ao menos ao mais aceitável.

Os estudos apresentados por Iser (1999) levam em consideração o texto escrito. Segundo ele, a obra literária não deve ser vista com uma via de mão única, onde o ponto central está localizado na figura do autor. Para ele é necessário, centrar o texto na figura do leitor, o responsável pela atualização das estruturas textuais, de acordo com o seu repertório, e ditar a potencialidade do prazer estético da obra: Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético.” (ISER, 1999, pg.9)

Será a criatividade do autor que exigirá de cada leitor um grau maior ou menor de cooperação, contudo, cada texto já prevê o seu leitor, o que não significa que o autor deva apresentar o enredo de forma esmiuçada, porque é preciso manter

---

2 PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. 2ª Edição: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 15

espaço para a cooperação textual entre texto-leitor. Desta forma autor e leitor entram em um jogo, e o prazer do texto só entraria no jogo, caso fosse permitido ao leitor inferir suas habilidades interpretativas. A interpretação textual só é possível porque mesmo que a obra de arte seja um texto ficcional, ela mantém relação direta com a verossimilhança.

Todavia, é preciso considerar que se encararmos a interpretação textual como algo centrado na figura do leitor, ser – lher – a atribuído um caráter de alto teor subjetivo. Desta forma o ponto de vista em movimento seria responsável por designar a maneira como o leitor encontra-se presente no texto, e quais elementos de seu repertório empírico ele aplicaria na atualização do texto: O ponto de vista em movimento designa a maneira como o leitor está presente no texto. Esta presença se define como estruturação, elemento capaz de desenvolver-se nos horizontes interiores de memória e expectativa. (ISER, 1999, p. 11)

Ao inserir-se na obra, o leitor acaba se envolvendo com o texto. A este envolvimento Iser (1999) dá o nome de “vértice de protensão e retenção”, ou seja, o leitor organiza as frases apresentadas de modo a abrir os horizontes do texto. Estes seriam as perspectivas lançadas pelo leitor dentro do texto, chamadas também de “vazios” que, durante a leitura vão sendo preenchidos e outros vão surgindo, o que faz da obra uma espécie de jogo entre protensão e retenção, originando um novo horizonte e permitindo que o ponto de vista em movimento esteja sempre se renovando durante a leitura. A presença do leitor é algo não empírico, mas, sim, uma espécie de estruturação do texto que tem a capacidade de se desenvolver tanto no horizonte de memória quanto no de expectativa.

A memória e a expectativa são elementos da perspectiva textual, diferentes entre si, que se estabilizam enquanto horizonte, desenvolvendo uma relação contínua. Essa relação impulsionará as atividades sintéticas ou as sínteses, que são na verdade o agrupamento de perspectivas textuais equivalentes responsáveis por darem sentido ao texto:

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. pg. 28)

E a totalização dessas sínteses que Iser (1999) nomeia como *Gestalt*, ou de maneira mais simples, a totalização de sentido, resultante da interação entre texto e leitor:

A Gestalt enquanto interpretação consistente é fruto da interação de texto e leitor e, portanto, não pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais, nem às disposições do leitor. (ISER, 1999. p. 29)

A *Gestalt* segundo a teoria iseriana é o agrupamento de *Gestalten*, ou, elementos dotados de sentido que se convergem dando a coerência e a totalização de sentido da obra. A Gestalt não é algo explícito dentro do texto, ela surge a partir das relações dos signos que o leitor consegue projetar no horizonte de expectativas durante a leitura. Sendo assim, podemos afirmar que a *Gestalt*, nasce na consciência do leitor, e pode levá-lo a identificar no interior do texto algo que os signos não expressam de maneira direta, ou algo que deveria ser interpretado como oposto ao que foi dito. Por isso, a Gestalt está fortemente ligada às imagens, ou ao que os linguistas chamam de *significante*, porque ao ler um texto a imagem que se forma na mente do leitor é sem dúvida a imagem do objeto descrito e não a imagem do signo linguístico.

*Gestalt* é o conjunto entre fábula e trama, e o sentido surgiria a partir da união de todos esses elementos. Mas, é preciso considerar que a fábula permaneceria imutável, as inferências do leitor só seriam permitidas no que se refere à trama. Na teoria de Eco (1994) essa ideia também ganha força, sendo assim a fábula (sentido) e a trama (significado) desempenhariam um papel de reciprocidade, gerando a *Gestalten*. De acordo com Iser:

Pois a revelação de uma forma de compreensão tornada histórica precisa por sua vez da representação; desse modo, a necessidade da ilusão, indispensável para a formação de coerência- que por sua vez possibilita a compreensão-, não se deixa eliminar nem mesmo em textos que resistem à formação de ilusão nesses textos, a resistência pode ser tão incontestável que chama a atenção do leitor para o que a motiva. Este momento ilusório da formação da Gestalt é pré-requisito vital para a apreensão de um texto. (ISER, 1999. pg.3).

Isso posto, podemos dizer que a teoria de Iser (1999) dá um caráter de liberdade interpretativa ao leitor, (mesmo que essa liberdade seja vigiada). O leitor é o responsável pela atualização do texto de acordo com seu repertório. Essa atualização deve estar ligada ao horizonte de expectativa, e concomitantemente criando outro horizonte, gerando um movimento contínuo e infinito entre texto e leitor. Esse movimento não acontece de forma desordenada, surge a partir da formulação das *Gestalten*, que se agrupam gerando um todo textual originando a *Gestalt*, as inferências de cada leitor são feitas somente na trama, uma vez que a fábula deve permanecer imutável. E o elemento de ligação entre todos os outros seria a ilusão. O caráter ilusório que a obra de arte possui é responsável por dotá-la de sentido, mesmo que esse sentido encontre-se fora do mundo empírico do leitor.

Não queremos com esse breve resumo esgotar todo o texto a teoria iseriana, apresentada no livro *O Ato da Leitura*. Pelo contrário, é de conhecimento geral que a sua teoria tem frutificado trabalhos acadêmicos de alto nível, por ser ampla e atual. Umberto Eco (1994) em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, escrito após um ciclo de seis conferências na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, defendeu que o bosque, na verdade, é a metáfora do texto e os passeios, as escolhas de interpretações de cada leitor: “Bosque é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o conto de fadas mas para qualquer texto narrativo.” (ECO, 1994. pg.12). Ele explica essa metáfora, em uma breve constatação:

Mesmo que não existam num Bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore, e a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994, pg. 12)

Sendo assim, o leitor, segundo Eco (1994), teria a mesma liberdade de interpretação que defende Iser (1999) e mais uma vez, o objeto principal seria o texto escrito, responsável por deixar os vazios ou por expor as trilhas possíveis para o leitor. O autor da obra, porém, seria o responsável por essas trilhas. A interpretação da obra fica sob a responsabilidade do leitor, que tem o poder de utilizar as trilhas conforme suas preferências.

Ao atribuímos qualidade de “usufruidor” da obra ao leitor, devemos saber que toda mensagem linguística demanda uma competência linguística estabelecida por



parte do destinatário. Um texto, em sua superfície pode ser considerado como uma cadeia de elementos linguísticos que devem ser atualizados pelo destinatário. Para tanto como forma de tornar possível a interpretação do texto o leitor pode lançar mão de vários meios extra-texto, o que nos remete a outro livro de Eco (1992) *Lector in fábula*, em que ele apresenta alguns preceitos da teoria de Ducrot (1972) a respeito do caráter da língua. Segundo ele, a língua não é um simples código constituído de significados restritos e homogêneos, um instrumento fechado de comunicação. Caso aceitássemos a língua como tal, os conteúdos transmitidos por ela deveriam ser expressos de maneira explícita. Sendo assim, ou seriam ditos ou não seriam ditos de maneira alguma, recusando-se a hipótese do conteúdo implícito: Porém, um texto distingui-se de outros tipos de expressão por uma maior complexidade. O motivo principal dessa complexidade é o próprio fato de ser entretido de elementos não-ditos. (DUCROT,1972, p.36)

Serão exatamente os elementos não-ditos, ou o que Iser (1999) chama de vazios, que deverão ser atualizados pelo leitor, dando origem dessa maneira ao que Umberto Eco (1994) chama de cooperação textual. Esta cooperação permitirá que além de atualizações o leitor faça também suas inferências, pois como se sabe o texto apresenta-se repleto de espaços em branco e lacunas a serem preenchidas. Vazios estes, previstos pelo autor com duas intenções: a) um texto vive do sentido atribuído pelo destinatário; b) apesar de esperar uma interpretação una, um texto necessita da ajuda de outras interpretações para atingir seu significado:

O texto está, portanto, entretido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (...) que de vive de mais valia do sentido que o destinatário lhe introduz, e só em casos de extrema pedanteria, de extrema preocupação didascália ou de extrema repressão, o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores. ... Um texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1992, p. 55)

Eco (1992) afirma que todo texto é uma “máquina preguiçosa” que vive de mais valia do sentido que lhe atribuem. Cabe ao leitor fazer a parte do trabalho que lhe falta. Alguns autores prevêm que o leitor se perca, e assim o fazem porque

pretendem mostrar que o leitor muitas vezes faz uma escolha equivocada e acabam perdidos na leitura, por isso se vêm forçados a retomar o fio condutor da obra e voltam ao ponto em que se perderam, sendo obrigados então a escolherem outro caminho de interpretação. A interpretação mais aceitável para Eco (1992) seria a do leitor-modelo que consegue distinguir o que é história (fábula): Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenados temporalmente. (ECO, 1992, p. 85-86)

E consegue distinguir o que é enredo (trama):

O enredo pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás [...], descrições, digressões, reflexões parentéticas. (ECO, 1994, p. 85-86)

A fábula, segundo Iser (1999), é imutável, algo fixo, ou um conjunto das estruturas textuais. A trama, por sua vez, permite a entrada do leitor no texto, podendo ser traduzida para os sistemas semióticos, mas sempre mantendo o caráter de ficcionalidade e ligando-se à realidade, mesmo que a história narrada não tenha união com o bom senso. Sendo assim, podemos concluir que o leitor é livre para apreender da obra somente os horizontes que ele conseguiu preencher. Podemos dizer que ele é livre para reproduzir o texto conforme calha, desde que ele mantenha o liame entre a obra que ele interpretou e a obra que ele produziu depois dessa leitura.

Com estas breves considerações, pretendemos destacar a importância da cooperação do leitor para o entendimento da obra. Ressaltar a ideia de que as imagens criadas pelo poeta servem como estímulo para que o caminho trilhado por ele seja o mesmo do leitor. Fernando Pessoa soube trabalhar muito bem todos estes fatores em sua obra, e demonstra com seus artifícios quais as trilhas certas para se seguir na leitura de seus versos. Especificamente, nas *Odes reisianas*, a imagem suscitada pela leitura nos leva para um único caminho, a resignação diante do mundo. Resignação que figura uma das muitas máscaras de Reis. Daí a necessidade de se estudar a imagem como forma de revelação lírica, assunto do capítulo que se segue.

## 1. 1. As Definições de Gênero na Literatura

Sabemos que graças as suas características metamórficas, seria ingênuo pensar que existe uma maneira indiscutível para se enquadrar determinado texto em um único gênero, afinal algumas arestas insistem em extrapolar ou em não preencher toda a figura. A literatura como ciência passou e passa por discussões relevantes que buscam direcionar como proceder na hora de classificar um texto dentro de um determinado gênero e não em outro. Podemos afirmar, no entanto, que a literatura agrupa várias tipologias. E como forma de organização, desde a Antiguidade Clássica, os filósofos estudiosos da arte escrita dividiram a Literatura em partes, ou seja, Gêneros Literários. Nosso intuito não é criar um tratado acerca deste assunto, contudo se fez necessário um breve estudo dessas divisões, baseado na teoria de críticos que se dedicaram ao tema.

Platão foi o primeiro a buscar uma maneira de dividir os textos literários, de acordo com as suas semelhanças. Ele dá origem à primeira tripartição da Literatura: gênero dramático, épico e lírico. Conforme a teoria platônica, os gêneros deveriam ser puros, livres de qualquer influência de um gênero em outro. Explica-nos Aguiar e Silva:

Assim Platão lança os fundamentos de uma divisão tripartida dos gêneros literários, distinguindo e identificando o gênero imitativo ou mimético, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero narrativo puro, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o gênero misto, no qual avulta a epopeia. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 341)

Desta forma as características de cada um deles deveria ser rigorosamente respeitada para que se pudesse realizar uma classificação. Platão é indispensável, porque foi o primeiro a pensar na divisão da Literatura, entretanto, ao expulsar o poeta de sua república, de certa forma, passa a não concordar com aqueles que buscam estudar a poesia.

Aristóteles, ao mesmo tempo em que retoma os estudos de seu mestre, também os contesta. Ele aceita a tripartição da Literatura, mas em sua *Poética*,

suscita a discussão acerca de algo extremamente importante, a mímese. Este conceito aristotélico torna-se de extrema importância para os estudos poéticos e literários, segundo ele, “a matriz e o fundamento da poesia consistem na imitação”, (Apud AGUIAR e SILVA, 1973, p. 342). A mímese é a representação do mundo, não do mundo inteligível real, mas daquele criado com base na verossimilhança com a realidade. Para nosso trabalho torna-se relevante, pois admite a presença do poeta e principalmente, aceita que sua figura desperte sentimentos de quem lê a sua obra.

Estas afirmações ganham força nos estudos teóricos de Aguiar e Silva (1973). A arte da criação, segundo o estudioso, tem despertado discussão em vários meios acadêmicos. Também se volta às teorias lançadas pelos filósofos mais significativos no estudo da poesia como Platão e Aristóteles, especificamente, ao conceito de mímese. De acordo com o crítico, para Platão a imitação é um jogo de brincadeira, não um elemento que represente o apuro formal de um poeta. Podemos pensar que o descrédito de Platão, quanto ao papel da imitação na criação poética, deve-se ao próprio conceito que o filósofo faz da figura do artista em *A República*. Para Aristóteles, a imitação caracteriza e justifica a criação poética. Partindo dos preceitos aristotélicos, podemos dizer que o poeta capta a realidade que o cerca e a transforma de acordo com sua inspiração. Contudo, apesar do grau de importância atribuído pelos dois filósofos serem diferentes, segundo Aguiar e Silva (1973), eles conservam um ponto fundamental – o liame entre a obra de arte e a realidade:

Apesar das diferenças profundas que distinguem as doutrinas da mímese em Platão e Aristóteles, um elemento fundamental é comum a ambas as teorias: a noção de que toda a obra poética – como toda a obra de arte – tem de manter uma relação de semelhança e de adequação com uma realidade natural já existente. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 143 a 144)

Moisés (1984) explica que a imitação não significa apenas copiar, mas inovar, criar algo original, mantendo os preceitos de qualidade das obras anteriores. Aborda o tema da criação literária definindo qual deve ser o material que deverá servir para apoiar os estudos do crítico de literatura. Afirma que a obra oral se assemelha ao folclore, servindo de suporte para o crítico apenas o texto escrito. Assim, literatura

são publicações em livros, revistas e textos impressos. Ressalta também que em se tratando de literatura podemos falar apenas em conceitos, não em definição, afinal de acordo com seus apontamentos, isto implicaria um raciocínio lógico ou racional, no entanto, a literatura está mais ligada a impressões subjetivas.

Segundo a definição que Moisés (1984) faz de conhecimento, compreendemos que literatura é ciência, mas, está longe de ser algo fechado e esgotado de discussões. Conhecimento implica alguma coisa experimentada, um sujeito ou um objeto, por exemplo, mas a literatura é um tipo de conhecimento expresso por meio de palavras polivalentes, que podem ser interpretadas de maneira diferente de acordo com quem as interpreta. Literatura é a expressão dos conteúdos da ficção ou da imaginação, por meio de palavras de sentido múltiplo ou pessoal. Literatura é ficção. (MOISÉS, 1984, p. 38)

Sendo toda a criação poética um conjunto de fatores que permitiram sua criação, podendo ser fruto da inspiração, do apuro do artista, do trabalho intelectual, não importa quais elementos estejam representados em maior ou menor grau dentro da obra, mas o elemento fundamental que serve como ligamento de todos os outros se encontra na mimese. Ao imitar algum traço da realidade do seu criador e da sociedade que o cerca, o poeta aproxima a obra da realidade e, conseqüentemente, do leitor. A criação através da imitação, muitas vezes, aproximou a poesia da pintura, porquanto as imagens da natureza suscitadas pelo texto poético encontram-se tão bem representadas que, por vezes, se assemelham a um quadro, ou retrato do real. Apesar disso, devemos atentar para o fato de que na estética clássica a imitação não deveria ser o único meio de criação, mas concomitante à originalidade de cada poeta, limitada a copiar apenas o ideal. Aguiar e Silva (1973) defende a arte que imita a realidade, mas que possui vida própria. A grandiosidade do poeta encontra-se justamente no poder que ele tem de transformar a realidade, de acordo com sentimentos e impressões do real, criando uma realidade que lhe pertence, bem como aos que compartilham da mesma sensibilidade na leitura de seus versos. Uma realidade “irreal”, que existe apenas na obra. Moisés (1984) defende a crítica literária que leva em conta a funcionalidade da obra, e afirma que literatura não é algo neutro ou isento de subjetividade por parte de quem a crítica ou a classifica.

Aguiar e Silva (1973) discute ainda que mesmo reconhecendo-se o real na

obra poética, não podemos relacionar as interpretações possíveis com base na vida ou no comportamento psicológico do autor. Nem sempre os traços que um poeta transparece em sua poesia condizem com a realidade que ele vive, ou com as atitudes que toma enquanto ser social. Entretanto, os poetas, principalmente, os líricos estão tomados pela inspiração que vem daquilo que sentem no momento da criação. Citando Pessoa, Aguiar e Silva (1973) lembra que ele foi o grande exemplo de dissimulação da poesia moderna:

Raramente um poeta, em qualquer literatura, teve tão lúcida consciência do problema do “fingimento” poético como Fernando Pessoa. A invenção dos seus heterônimos, embora envolva outros aspectos, representa fundamentalmente um desenvolvimento extremo da natureza imaginária de toda a criação. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 155)

Essa facilidade para dissimular faz com que, por vezes, a leitura de determinada obra poética identifique-se com fatos apreendidos da vida do autor, ou da realidade que o cerca, ou sua personalidade demonstrada perante o meio social. Isso torna superficial a análise, se pensarmos pelo mesmo viés teórico de Aguiar e Silva (1973), uma vez que a obra acabada não se identifica com a realidade. Pelo contrário, a criação literária proporciona a fuga do real. Este fato talvez seja o mais importante tanto para quem cria um texto poético, quanto para quem lê o poema ou o conjunto de uma obra, o poeta foge da realidade e cria um mundo que existe apenas em sua alma.

Pessoa representa essa ideia, porque conseguiu fugir do real dando vida a outros poetas. Precisou se dividir, para se sentir uno. Ele mesmo afirma que seu fingimento, ou talvez o fascínio pela poesia e a imortalidade de uma obra insiram-se neste traço tão marcante. Nesse sentido, o texto criado é uma dissimulação, mas, ao mesmo tempo, nos toca tão profundamente quando nos reconhecemos nele, fazendo calar a dúvida de que estamos diante da realidade sentida, ou seja, um simulacro da verdade.

Em sua obra poética, Pessoa afirma:

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem por reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. (PESSOA, 1981, p. 105)

Compreendemos que não existe uma forma exata e objetiva de se caracterizar a criação poética. O poeta é uma espécie de ser que não permite uma definição concreta a seu respeito, o ato de criar é algo único, envolve inspiração e cuidado formal. O poeta é dotado de uma visão que nem todos os outros têm e parece estar sempre à frente de seu tempo, sua poesia manifesta esta sensibilidade com que ele sente o mundo e as coisas ao seu redor. Pessoa tem um mundo que é só dele. Ao contrário dos neuróticos, sabe a hora de abandonar este mundo e voltar ao real, mesmo que isso lhe provoque dor. Juntamente com os anseios expressados em sua poesia, são consideradas as suas próprias dores e também as dos outros, mas, que também podem ser de ninguém, não passando de um simples fingimento.

Quanto à divisão dos gêneros literários, Aguiar e Silva (1973) afirma se tratar de um tema que tem passado por grandes questionamentos, pois que tal divisão engloba outros elementos que se ligam mais ao ponto de vista de quem as propõem do que apenas aos elementos da literatura. Mais uma vez, ele busca suporte nas teorias dos filósofos Platão e Aristóteles. Do primeiro, ressalta as três divisões: poesia mimética ou dramática; poesia não mimética ou lírica e poesia mista ou épica. Explica-nos Aguiar e Silva (1973) que:

A bipartição aristotélica de poesia dramática e poesia narrativa foi substituída por uma tripartição da poesia em dramática, épica e lírica, esquema este destinado a vasta e duradoura fortuna. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 207).

No livro X de *A República*, Platão refuta esta tripartição e será Aristóteles, segundo Aguiar e Silva (1973), o responsável por estudar mais profundamente a questão dos gêneros literários. Ele sugere uma divisão que leva em conta alguns aspectos: os meios, os objetos e os modos que realizam a mimese. Aristóteles teoriza, a partir do conteúdo e da forma com que a poesia foi escrita, para caracterizá-la. Outro nome importante, de acordo com Aguiar e Silva (1973), é o de Horácio que propõe em sua *Arte Poética*, a divisão da poesia, levando em conta o

metro e o conteúdo, atribuindo à poesia um caráter de tradição formal.

Fica evidente que, para Aguiar e Silva (1973), a contribuição mais significativa para a divisão dos gêneros é a de Aristóteles, a tripartição apontada nos estudos precedentes.

Essa tripartição de Aristóteles passou por modificações e cada gênero foi subdividido em outras vertentes. Alerta-nos para o fato de que a divisão dos gêneros não deve ser estanque, considerando que nenhuma obra de arte é livre da influência de outros gêneros, ou da presença de outros gêneros. Por vezes, alguns críticos se deparam com a difícil tarefa de classificar e diferenciar uma obra como pertencente a um determinado gênero e não a outro. Esse fato é válido para a organização dos estudos de literatura enquanto ciência, porém, não deve servir como classificador de valores, dando um alto grau de valor para determinadas obras que se enquadram em determinado gênero, menosprezando outros, por que não estão inseridas neste mesmo gênero.

Segundo Moisés (1984):

A questão do gênero literário, que interessa tanto à história e à filosofia como à teoria da Literatura, está longe de se considerar esgotada e da mesma forma que outros problemas literários, continua viva e em pauta. (MOISÉS, 1984, p. 45)

A discussão acerca dos gêneros ficou um pouco esquecida durante a Idade Média, e ressurgiu com o Renascimento. Moisés (1984) considera essa questão um tanto quanto abstrata. Enquadrar uma obra dentro de uma categoria é algo vago, pois mesmo que determinada obra apresente um grau maior de relação com outra, é temerário dizer que ela é apenas representação de um único gênero, afinal, literatura é imitação e renovação, traços que podem ser deixados de lado em um determinado período e serem representativos em outro. Um movimento não teria sido criado, mas reinventado, concluindo-se que não foi dito algo novo, apenas reincorporado em outra época. Moisés (1984) sugere, assim, uma possível divisão de gênero literário: Poesia (lírica e épica) e Prosa.

Segundo ele, a poesia é mais filosófica que a história, seu conteúdo principal não é a forma, mas sim o tema, que é de caráter universal e íntimo. O “eu” é o



objeto da poesia, a palavra proferida por este eu-poemático perde o sentido lato do dicionário para ganhar conotação de algo velado, indeterminado. Já a prosa se vale do “não-eu”, o romancista é uma espécie de repórter social, a realidade que o cerca forma sua obra.

Podemos incluir as ideias de gênero, segundo Staiger:

Como, entretanto, nas frases podem prevalecer ora as relações das partes, ora noções isoladas, ora os elementos sonoros, também numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso faltem os demais, nem possa jamais estar totalmente ausentes. (STAIGER, 1997, p.162)

Para Staiger (1997), a questão de gênero também se mostra longe de estar esgotada. Percebemos que ele defende a ideia de que não existe um gênero puro, livre de influências, pelo contrário, os gêneros podem coexistir numa mesma obra. Apesar disso, algumas vezes, encontramos textos que são representação máxima de um determinado gênero, mas o que não podemos é afirmar qual gênero é mais ou menos importante. A única certeza é que todos os possíveis traços de cada um deles são relevantes para o enriquecimento da obra. A divisão dos gêneros para Staiger (1997) apenas serve como forma de organização para o crítico, e como fim didático, nada, além disso. Ele parece defender a discussão da divisão dos gêneros, desde que essa discussão não seja extremista e excludente.

A leitura dos conceitos de gênero em todos os críticos orienta para o tema de maior relevância para o nosso trabalho que tem como ideia central a lírica. Aguiar e Silva (1973) inicia afirmando:

A lírica, com efeito, não representa o mundo exterior e objectivo, nem a interação do homem e deste mesmo mundo, assim se distinguindo fundamentalmente da narrativa e do drama. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 227)

As diferenças são perceptíveis entre os gêneros e cada um dos gêneros desvelados pelos filósofos da Antiguidade e hoje estudados, ressaltam determinadas características. O gênero épico, por exemplo, ao mesmo tempo em que expõe um herói representante de toda uma nação, digno de feitos extraordinários, dignifica-o,

pouco importa se baseado no real ou no imaginário. O gênero dramático, por sua vez, é caracterizado por revelar ao leitor e a plateia, um texto principal, permeado por vários outros textos secundários, que necessitam ainda da colaboração do cenário e dos diálogos entre as personagens. O gênero lírico ressalta a ambiguidade, porque o poeta não cria seu texto para um outro e sim para um eu, que, no entanto, significa um nós, pois os sentimentos expressos por ele são universais, ao se reconhecer não se sabe mais se a materialidade do eu continua existindo. De acordo com os versos de Fernando Pessoa, “ O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que de veras sente.” (PESSOA, 1981, p. 103).

## 1. 2. A Poesia Lírica

A poesia lírica geralmente não se apoia na realidade e nem no conhecimento empírico do poeta. Pelo contrário, ela é a expressão máxima do subjetivismo, do conhecimento e do sentimento individual do ser. O poeta lírico representa em sua poesia todos os seus anseios, alegrias, tristezas e sentimentos que o cercam e formam-no enquanto indivíduo. Mesmo que ele trate em sua poética de algum elemento ligado ao real, não o faz de maneira objetiva. Aguiar e Silva (1973) afirma que os acontecimentos externos servem como um *pretexto*, para o poeta:

O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um *pretexto* em relação à estrutura e ao significado desse texto: o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graça à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjetividade do poeta. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 584)

A linguagem direta descritiva não cabe na poesia lírica, a menos que essa descrição sirva apenas para mostrar quais são os sentimentos despertados por essas imagens na figura do eu-lírico. O movimento simbolista muito se valeu desse caráter de refutação da descrição, adotando a palavra enquanto símbolo, que não descreve

o objeto, deixa-o suspenso, sugere.

Depreendemos que poesia lírica é a que o poeta discorre sobre os objetos e acontecimentos, de maneira a figurar neles nada mais do que suas próprias impressões, evidenciando suas reflexões, transparecendo as ideias e os ideais do eu poemático.

Moisés (1984) afirma que:

Por isso pouco ou nada lhe importa o mundo circundante: “o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si”, daí que “a poesia lírica se nos revele como arte solitária, uma arte que unicamente se percebe entre duas almas harmonizadas em idêntica solidão”. (MOISÉS, 1984, P. 230 e 231)

Para Staiger (1997), a linguagem da poesia lírica é algo crepuscular, não desvenda o mistério da obra lírica. O valor da palavra dentro do verso lírico se dá ao passo que ele vela e não revela de forma clara o sentimento do poeta. A métrica, a rima e o ritmo surgem em uníssono com o verso; não podemos separar forma e conteúdo. O poeta lírico não cria, ele se entrega à inspiração, como explicam Moisés (1984) e Staiger (1997), o poeta lírico é solitário, cria para si. A poesia lírica do ponto de vista da análise de Staiger é singular e irreproduzível: “O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. As palavras “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo.” (STAIGER, 1977, p.54)

Frye (1973) em sua obra *A anatomia da crítica* explica que

Mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou, louçã, fato que muitas vezes dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional. (FRYE, 1973, p. 277)

Evidencia-se que existe uma preocupação dos teóricos quanto à divisão da literatura em gêneros, por vezes essa divisão se mostra contraditória e equivocada, contudo, se faz necessária para que se estabeleça uma organização dos estudos acerca da literatura. Também parece que existe um consenso de que o lirismo é poético, tanto se apresentado em prosa ou poesia, de conteúdo subjetivo, o lírico é a expressão máxima do eu, sem preocupação com o mundo que o cerca.

De acordo com Frye (1973), a música se faz presente na poesia lírica, manifestando-se no ritmo e na métrica que determinam a leitura que deverá ser feita do poema. O gênero lírico é o que permite ao poeta dar vazão aos seus sentimentos mais íntimos, e de certa forma, universais. É na musicalidade e no jogo de sentidos das palavras que o poeta lírico expressa seus sentimentos, sem se preocupar com quem vai ler sua obra. O universalismo destes sentimentos aproxima o leitor da obra e reconhece-se nela e não permanece distante, pelo contrário, vê-se inserido no contexto ali representado. Essa realidade também foi revelada nos versos de Fernando Pessoa:

Por isso escrevo em meio  
Do que não está de pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!  
(PESSOA, 1981, p. 17)

No livro *Poesia Lírica*, de Salete de Almeida Cara (1985), encontra-se um percurso histórico da poesia lírica desde seu advento até a modernidade. Logo no início do livro a autora explica que seu objetivo é deixar claro que a divisão e a classificação exatas da poesia lírica não são estanques, mas regidas por regras fechadas. Argumenta que, desde os filósofos clássicos, busca-se construir uma teoria sobre o exato enquadramento dos gêneros literários, mas, essa possibilidade está bem distante de se efetivar. Explica-nos a autora que:

Este volume chama-se *A poesia lírica* mas, ao contrário do que o título sugere, não supõe ser possível fechar a questão sobre o tema, e muito menos procurar auxílio de normas preceitos ou regras. O leitor que chegar ao fim da leitura vai observar que o caminho é o seguinte: partir de uma visão histórica da questão da poesia lírica e, assim, ir abandonando qualquer pretensão classificatória. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 5)

Como os demais críticos já estudados, a questão dos gêneros é retomada a partir das ideias dos pensadores da Antiguidade Clássica, mais precisamente, no que se refere à mimese. Segundo Almeida Cara (1985), para Platão a imitação tem

suas raízes na realidade humana, que se afasta do mundo que ele considerava “ideal”. Ao passo que para Aristóteles criar imagens é natural ao ser humano, ou seja, a própria obra de arte é uma realidade, podendo ser ainda maior e mais importante que a própria história. Para a autora, a imitação vai muito além da simples cópia, imitar seria preservar o que se fez de bom, enriquecendo o que já se fez. Para enfatizar esta ideia cita Camões, seguidor dos preceitos clássicos, mas, inovador da forma e do conteúdo da língua portuguesa.

No que se refere à poesia lírica, afirma a autora que a principal diferença entre os gêneros está na lírica, o poeta se apresenta em primeira pessoa ou como ela explica, em primeira voz. Os versos do heterônimo pessoano Ricardo Reis, objeto de nosso trabalho, retratam essa ideia

Se recordo quem fui, outrem me vejo  
 E o passado é o presente na lembrança  
 Quem fui é alguém que amo  
 Porém somente em sonho  
 E a saudade que me aflige a mente  
 Não é de mim nem do passado visto,  
 Senão de quem habito  
 Por trás dos olhos cegos.  
 Nada, senão o instante, me conhece.  
 Minha mesma lembrança é nada, e sinto  
 Que quem sou e quem fui  
 São sonhos diferentes  
 (PESSOA, 1981, p.119)

A escolha semântica desta ode corrobora os preceitos anteriormente citados do texto de Almeida Cara (1985). Temos no texto acima a predominância de vocábulos que expressam a voz em primeira pessoa. A memória do eu pertence a um “eu-lírico” que assume uma posição no texto: “Se recordo quem fui, outrem me vejo”. Expõe o sujeito lírico os seus sentimentos e angústias diante de uma realidade que só é ideal em seus sonhos, porque a sua realidade (quem ele é) não o agrada: “Quem fui é alguém que amo/ Porém somente em sonho”. Contudo, a clareza com que se expressa, mostra sua lucidez acerca de sua condição no mundo. Na verdade, ele sente saudade de quem ele não foi e do poderia ter sido. Afinal, tinha olhos que enxergavam a realidade, mas a “cegueira” estava dentro dele: “Por trás

dos olhos cegos”. Instala-se, assim, a contradição – tenho olhos e sei que quem sou, mas poderia ser muito mais do que fui: “Que quem sou e quem fui/ São sonhos diferentes”. Representando a fragmentação do ser, mais de maneira serena e calma, vivendo o hoje, deixando-se conhecer apenas pelo instante e aproveitando o tempo presente: “Nada, senão o instante, me conhece.”

Retomando as ideias acerca da poesia lírica, segundo Almeida Cara (1985), faz-se necessária uma volta às origens da poesia lírica. Começando na poesia que ela chama de *verso medieval*, criado na região da Provença, a autora ressalta a influência que esses versos tiveram sobre a poesia do ocidente. Porém, ela não se detém na questão da musicalidade, como outros críticos. Segundo os seus preceitos a musicalidade é algo inerente ao trato dado pelo poeta às palavras. Em sua viagem pela história da literatura, há o resgate da importância que as cantigas tiveram na formação da literatura portuguesa, mais especificamente, como representantes da poesia produzida em Portugal:

As cantigas portuguesas, de influência provençal, eram cantadas com acompanhamento musical e, muitas vezes, dançadas com coreografia, como nos provam alguns dos manuscritos coligidos nesses cancioneiros. As cantigas de amigo, onde o poeta falava em nome da mulher, enquanto as cantigas de amor apresentam um trovador que idealiza a relação amorosa e repetem o tema do amor cortês provençal. Já a linhagem mais erótica e realista da poesia amorosa aparece nas chamadas cantigas de escárnio e maldizer, valorizadas pela história literária, apenas pelo seu caráter de registro da época e da vida social mundana. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 22 e 23)

A grande ruptura da poesia lírica, segundo a autora, acontece no Romantismo, quando deixa de ser justificada como imitação e atinge o grau de *expressão inspirada da alma*. E durante a era literária chamada de moderna, ou modernidade, o lirismo da poesia toma outro aspecto:

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

Depreendemos que o poeta agora já não se reconhece mais no mundo. Ao expor o mundo que o cerca ele sabe que é só linguagem, e tem consciência de que o que está ao seu redor não cabe em seu texto. A representação do mundo exterior ocorre de maneira parcial, por isso, ele se apropria da língua, dando-lhe o aspecto que deseja. Porém, seu sentimento transborda o sentido do signo e a complementação de suas ideias depende do sentimento que seu texto suscita e faz calar aquele que o sente.

O lirismo do poeta moderno é diferente, tenta refletir através da própria sintaxe, tomando o lugar do sujeito da poesia. O texto é a representação do próprio sujeito lírico, e o poeta se transforma em sujeito lírico através do texto. O poema proporciona a liberdade, a viagem da sua imaginação. A poesia lírica foge de explicações, pois reflete a alma do artista, plena de dúvidas, medos e de todas as angústias que cercam o ser humano. Nesse sentido, a autora conclui que a divisão da literatura em três gêneros é insuficiente, porque a produção de um texto literário está muito além de um mero enquadramento das características intrínsecas ao texto. A literatura serve não apenas educar e divertir, ela dá a possibilidade ao homem de ampliar sua própria essência. “Destá maneira a lírica também não pode ser vista como um gênero fechado, mas sim como um conjunto de preceitos, que desempenham papéis mútuos dentro do quadro da crítica literária.” (ALMEIDA CARA, 1985, p. 68)

T. S. Elliot (1972), em sua obra *A essência da poesia*, considera a poesia como a sintetização dos sentimentos que não conseguimos exteriorizar. Estamos sempre em mudança, não somos iguais aos nossos pais e também não somos hoje como ontem, modificamos constantemente. Somente a poesia pode expressar isso, segundo o autor:

Na poesia “há sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade (ELLIOT, 1972, p. 32)

Elliot (1972) procura contrariar as estéticas e as críticas literárias vigentes em seu tempo, justifica-se, assim, essa busca pela mudança de olhar lançado sobre a

poesia. Também não podemos esquecer que a sua visão não é apenas de um crítico, mas sim de um crítico que também é poeta. Ele segue afirmando que:

As pessoas [...] são com mais facilidade levados a dizer que não consideram aquilo poesia quando discordam do ponto de vista em questão [...] devo dizer que [...] a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram o poeta. (ELLIOT, 1972, p. 31)

Ao mesmo tempo em que a poesia pertence apenas ao “eu” que a produz, de alguma forma, ela conversa com os outros “eus” que estão em contato com ela, expressando os sentimentos mais íntimos e quase inexprimíveis do poeta. Compartilha objetos comuns a uma mesma comunidade ou sociedade. De acordo com o autor a:

Distinção da poesia com outras artes: por ter para o povo da mesma raça e língua do poeta um valor que não tem para os outros [...] que a poesia é muito mais local do que a prosa [...] está primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das emoções, e que sentimentos e essas emoções são particulares, embora isso seja geral. (ELLIOT, 1972, p.33)

As emoções e os pensamentos, então, expressam-se melhor na língua comum ao povo – ou seja, a língua comum a todas as classes, *a estrutura, o ritmo, o som, o idioma de uma língua expressam a personalidade do povo que a fala.* (ELLIOT, 1972, p. 34).

Quanto à parte formal do poema, Elliot (1972) explica que não existe uma maneira de se enquadrar um poema de maneira metódica, pelo contrário, algumas vezes parece ser contra o enquadramento de versos, rimas, ritmos e métricas em regras fechadas. Na verdade, ele quer transmitir a ideia da liberdade de criação:

A complexidade em si mesma não é um objetivo adequado: seus propósitos devem ser, em primeiro lugar, a expressão precisa de tonalidades mais requintadas de sentimentos e pensamento; em segundo lugar, a introdução de um maior refinamento e variedade



musical.". Ou seja, quando um autor diz algo de maneira elaborada, que seria mais eficaz dizer de maneira simples, o autor perde o contato com a língua falada, limita seu "âmbito de expressão." (ELLIOT, 1972, p. 88)

O texto poético possui a capacidade de envolver o leitor de tal forma que ele se torna capaz de captar elementos que não se encontram explícitos no texto. Muitos são os recursos estilísticos utilizados pelos poetas como instrumentos que possam gerar a cooperação textual entre autor-obra-leitor no ato da leitura. A utilização de imagens que formam o cenário é um desses recursos. Para Bosi (1983), a imagem é tão importante quanto a linguagem, uma vez que se liga à sensação visual que o ser vivo tem a primeira noção da realidade que o circunda, a partir das formas que seus olhos reconhecem como sendo os objetos que, posteriormente, serão nomeados através da linguagem:

A experiência da imagem, anterior a palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 1983, p. 13)

Segundo Elliot (1972), podemos concluir que a poesia difere do texto em prosa graças à ambiguidade linguística que comporta. Os elementos que a compõem são relevantes, porém, a capacidade de transformar a linguagem deve ser o fator mais importante para o leitor no momento de interpretar um texto poético. Devemos também, ressaltar que os tempos mudam e junto com ele as pessoas, portanto, o olhar do crítico que será lançado sobre o texto poético também deve ser diferente de acordo com a época que ele se insere.

De acordo com Octavio Paz (1982), o crítico lança uma visão sobre a função e o trabalho do poeta que transcende à arte de escrever. A poesia desenvolve um papel de ser portadora do conhecimento, salvação, poder, abandono, bem como serve para revelar este mundo em que estamos que, ao mesmo tempo, cria outros. Desta forma podemos encarar a poesia como uma espécie de cópia, não apenas do

real, mas, também, do Ideal. De acordo com Paz (1982) o poeta lança mão de recursos como métrica e rimas para apresentar ao leitor a música que ele ouve e que vem da orquestra do mundo: o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. (PAZ, 1982, p. 137)

Paz (1982) também proporciona uma distinção entre poesia e poema. A poesia se apresenta quando percebemos que algo deixa de ser visto como mero utensílio e passa a carregar consigo uma carga de significado que ultrapassa sua funcionalidade. Desta maneira há poesia na música, em uma paisagem natural ou representada nas artes plásticas. Ela se encontra onde o *eu* se reconhece de forma diferente do convencional, despertando um sentimento que o cotidiano não o faz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; a poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. (PAZ, 1982, p. 15)

O poema é a maneira, a forma que o poeta trabalha a palavra, além de todos os outros recursos que ele dispõe para retratar a poesia. É através do trato com as palavras que o poeta constrói o poema e revela a poesia. O poema é uma espécie de máscara que expõe e oculta, ao mesmo tempo, a representação do mundo que nos cerca. E por meio do elemento verbal - as palavras - o poema transmite a poesia ao leitor. O texto de Paz (1982) defende o ofício de escrever, de nomenclaturas e classificações:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-las para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. (PAZ, 1982, p. 18)

Compreendemos que o crítico defende a ideia de que o trabalho do poeta encontra-se além das classificações sugeridas pelos estudiosos que tentam

organizar a poesia em uma ciência que se explica em si mesma. Nesse sentido, a classificação poética serve apenas para fins didáticos, não explica com clareza e com exatidão o verdadeiro objetivo do poeta quando ele parte para o papel em busca de expressar seus anseios através das palavras. Lembremos que este texto teórico foi escrito por Octavio Paz que, além de produzir obras de que contribuíram para a teoria literária, também se consagrou como poeta, registrando em seu texto a defesa de um ofício também desempenhado por ele – o de ser poeta.

Paz (1982) não descarta a importância da biografia para se compreender o poema, considera-a mais importante que o conhecimento da história, por exemplo, pois a essência do homem não segue regras regidas pela história, ou padrões que possam ser reduzidos a classificações e nomenclaturas, a essência humana está além de tudo isso. Desta maneira o poeta é um ser inspirado, que cria a partir de sua originalidade. O leitor, por sua vez, busca no poema o reconhecimento de seu próprio ser, porque traz dentro de si aquilo que o poema apenas o ajudou a revelar, e quando se reconhece e se sente tocado pelo poema é que a poesia se revela, diferenciando o que é utensílio de obra de arte. Esse conjunto de fatores é responsável por revelar o mundo e o eu. Explica-nos Paz (1982) que:

Enquanto não se opera essa mudança (reconciliação do homem com o mundo), o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original. (PAZ, 1982, p. 45)

É através das palavras que o poeta se expressa e busca revelar seus segredos. A palavra por ele registrada na poesia ultrapassa a linguagem comum, é como se duas forças distintas habitassem a linguagem do poema. Uma dessas forças faz com que se distancie da realidade e do tradicionalismo da língua, já a outra faz com que permaneça ligada ao real. Desta forma a linguagem é tida como *seres caprichosos* que possuem uma autonomia e servem para nomear “isto e o outro” e ao mesmo tempo “aquilo e o outro mais além” (PAZ, 1982, p. 59). O poeta se expressa como o ser comum e o ser que é capaz de trabalhar a linguagem de maneira a nomear o que até então permanecia inominado. E por não contar com os mesmos recursos da prosa, ele nomeia e significa seus objetos através do ritmo e

do trato que dá às palavras, agrupando aquelas que se correspondem e distanciando as que se repelem, mas trabalhando com ambas de maneira que se correspondam e de alguma maneira revelem a própria ambivalência humana.

E se através da linguagem a poesia e o poema se estruturam, o ritmo torna-se algo indispensável para a compreensão do poema. É o ritmo que diferencia o poema da prosa, sendo essencial para a existência do primeiro:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundada no ritmo. (PAZ, 1982, p. 67)

O ritmo é responsável por manter a expectativa, ele significa algo. O ritmo e a frase poética são a mesma coisa e possuem importância idêntica na poesia. O ritmo representa muito mais que uma simples medida, é expressão da visão de mundo do poeta. Traduz o mundo que este tem como modelo, o qual de acordo com os gregos deve ser inspirado na natureza. A imitação da natureza encontra-se muito além da simples cópia, o poeta imita, mas ao imitar dá à realidade o seu toque de originalidade. O significado do poema encontra-se entre o jogo que o poeta faz do ritmo e da imitação de um mundo que é nomeado por ele de acordo com o que a sua originalidade mostra e revela para ele. Ritmo e metro são vistos distintamente para Paz (1982), o ritmo vai além da simples classificação de acentos e pausas, sendo responsável por suscitar a imagem e o sentido no poema. Já o metro, segundo Paz, (1982, p. 85) “o metro nasce do ritmo e a ele retorna (...) é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta.”

Quanto ao uso das imagens, o poeta as apresenta de maneira quase independente do real. Sua preocupação se centraliza na nomeação dos seres e do mundo, um mundo que lhe pertence, e só ele pode traduzi-lo de forma tão clara de modo que nos faça sentir diante do real, que apesar de se mostrar insólito é incontestável, pois o poeta diz mais que a realidade, ele cria sua própria realidade. A criação poética é ambígua e se revela através da inspiração, que não é nem a voz do poeta e nem a voz do outro, mas sim a abertura deixada pelo texto para que a ambiguidade surja.

O poeta, considerado por Platão um ser possuído, se expressa com palavras e vozes que antes de lhe pertencerem, foram do mundo. O poeta transformou-as e apropriou-se delas, dando-lhes ritmo, imagem e formas, uma nova significação, ao mesmo tempo, nova expressão de um mundo que pertence apenas ao poeta. As palavras re/significam o mundo, criam a poesia que se transforma em poema.

Hugo Friedrich em sua obra *Estrutura da Lírica Moderna*, afirma que:

(...) na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras, isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. (FRIEDRICH, 1978, p. 18)

Ele afirma ainda que:

(...) a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com a transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p. 20)

É como se o poeta pudesse se apropriar da realidade e moldá-la de acordo com sua necessidade. De maneira mais específica, o fazer poético de Ricardo Reis heterônimo de Fernando Pessoa, exemplifica as ideias acima apresentadas.

A liberdade de criação através da lírica de seu tempo (século XX) permitiu-lhe criar textos que representam um sujeito lírico que está sempre à margem de – do mundo e da vida. Ele não sente, ele poupa seu ser de sentir qualquer coisa; afinal, sentimentos (principalmente os mais arrebatadores) causam sofrimento e dor, e geralmente culminam na tristeza da alma que acompanhará quem os cultivou durante sua vida. Mesmo os deuses estão submetidos aos mandos do Fado, que determinam o tempo que temos, por isso muito mais proveitoso é viver sem se preocupar:

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.  
(PESSOA, 1981, p. 73 e 74)

Na ode acima o poeta está em conformidade com as imposições do destino. O tempo é célere: “Tão cedo passa tudo quanto passa!”. Os próprios deuses nada podem fazer diante da verdade de que a vida acontece sem que nossas vontades ou sonhos sejam realizados, a morte é a única certeza que temos: “Morre tão jovem ante os deuses quanto/ Morre!”. O mundo todo é insignificante diante da realidade única de todos os seres: “Tudo é tão pouco!”. Nossa única reação deve ser de aceitarmos passivamente o nosso destino: “Circunda-te de rosas, ama, bebe e cala/ O mais é nada.”, conforme nos ensina os versos que encerram a ode.

A necessidade de buscar uma realidade, na qual se viva o ideal e não o real é uma dentre tantas facetas de Fernando Pessoa. Poeta que precisou se dividir e criar outros com personalidade, pensamentos e ideologias diferentes para tentar encontrar-se, sem, contudo, perder-se de si próprio. Com isso ele simboliza em sua obra a fragmentação do homem moderno, da qual ele mesmo foi vítima. Ele pode transbordar o seu ser e a sua alma com a ajuda do artifício da heteronímia.

## 2. PORTUGAL E O MODERNISMO – BREVE REVISÃO HISTÓRICA

*Fernando Pessoa é dos casos mais complexos e estranhos, senão único dentro da Literatura Portuguesa, tão fortemente perturbador que só o futuro virá a compreendê-lo e julgá-lo como merece.<sup>3</sup>*

Para que possamos compreender o que acontecia com o homem português no início do século XX, é preciso recorrer aos fatos da história de Portugal, principalmente, no que se refere à última década do século XIX. Em 1870, toda a Europa foi abatida por uma recessão econômica que desestabilizou a prosperidade que Portugal que havia alcançado com as grandes descobertas. Durante essa recessão temporária, Portugal teve dificuldades em exportar seus produtos (como o vinho, por exemplo) e a importação deu lugar ao incentivo de fabricação própria, resgatando, mais uma vez, a discussão sobre a possibilidade de industrialização do país.

A crise política e financeira levou os governantes portugueses a cogitarem a possibilidade de se reiniciar as grandes navegações como forma de conquistar territórios. Surge o plano de se construir um novo império na África, ligando os velhos portos de tráfico de escravos das costa oriental e ocidental, por meio de um “mapa cor-de-rosa” que cruzaria o continente. Uma forma de resgatar um passado próspero, voltar ao início de tudo para tentar garantir um melhor futuro para o país.

No entanto, estes planos de reiniciar um novo período colonizador não obtiveram êxito, porque foram vetados primeiramente pela Bélgica, e depois pela Inglaterra que, em Janeiro de 1890, publica um ultimato obrigando Portugal a retirar-se da região central da Zambézia. Portugal fica, com apenas os territórios de Moçambique e Angola. E é a questão colonial que dará origem à uma crise de confiança na Coroa, gerando distúrbios provocados pelos republicanos, que ganham mais ascensão na década de 1890-99, durante o período mais duro da recessão econômica em Portugal.

Concomitantemente ao aumento do movimento republica, crescia também a consciência política nas forças armadas e os oficiais subalternos organizavam-se em

---

3 MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. Cultrix: São Paulo, 1977, p. 296

segredo conhecidos como “carbonários”, para enfrentarem os oficiais mais elevados. Em 1908, os republicanos mais extremistas assassinam o rei D. Carlos e seu filho. Dois anos mais tarde, é declarada a República Portuguesa. A *inteligência* assume o comando do país, mas suas tentativas de reerguê-lo são minadas pela Primeira Guerra mundial.

Em 1916, a Grã-Bretanha pressiona Portugal a declarar guerra à Alemanha, mas conhece a derrota e a desmoralização. Os civis republicanos tentam sem sucesso reconstruir o país no período conhecido como pós-guerra e durante um curto período de tempo se instaura uma enérgica ditadura do tipo militar. No entanto, em 1926, os oficiais conservadores aplicam um golpe de Estado, até que em 1930, o poder já está nas mãos de ditadura tecnocrática que enfrentará uma grande depressão mundial e a crise econômica que assolará Portugal. Depois destes acontecimentos, António de Oliveira Salazar, autocrata monetarista, assume a chefia do Governo, e fará dos moldes fascistas italianos de governo o seu modelo de governar. Ele se manteve no cargo durante mais de quarenta anos.

A força política que impulsionou a modernização de Portugal foi a do Partido Regenerador, que tinha por mentor e dirigente Fontes Pereira de Melo, que além de planejar as melhorias para Portugal, viajou pela Europa pleiteando empréstimos para a realização de obras públicas. Houve uma grande explosão industrial nos últimos anos da ditadura, era impressionante o crescimento econômico salazarista, os vestuário e os tecidos substituíram a cortiça e a pasta de papel estava em primeiro lugar nas exportações. Portugal volta a conhecer a prosperidade novamente, mesmo que de forma bem mais modesta.

## **2. 1. O Modernismo nas Artes Portuguesas**

O Modernismo em Portugal bem como em toda a Europa tem seu início entre a euforia dos avanços tecnológicos e a tensão e a rivalidade entre países europeus. O Modernismo representa na história da literatura a tomada de uma consciência de ruptura com as escolas literárias e artísticas que o precede. E é a busca por esta liberdade de criação que faz com que as Vanguardas Europeias alcancem com êxito a sua importância no meio literário da época.



O surto de Vanguardas em Portugal está relacionado com o advento do Modernismo, sobretudo com o surgimento da *Revista Orpheu* em 1915. As Vanguardas têm início na França, os principais movimentos vanguardistas foram: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e o Surrealismo. Seus objetivos eram negar a cópia e cultivar a liberdade formal.

Nos anos 1920 e 1940 surge uma vanguarda em Portugal que oscila entre as ideologias pós-simbolista e modernista e a aceitação de uma tradição que de certa forma regressa ao Romantismo, conhecido como Movimento Saudosista. Voltava ao passado para lembrar os grandes feitos dos portugueses, como forma de resgatar o brilho do povo que já teve o domínio dos mares.

No entanto, por influência futurista, surge em 1915 um grupo de jovens que buscam propostas literárias originais e novas estéticas. Como marco inicial a publicação do primeiro número da revista *Orpheu*, inaugurando o Orfismo. Entre seus colaboradores estavam Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, responsável pela parte financeira da revista, também incumbido de noticiar as novidades que surgiam na França, José Sobral de Almada Negreiros, o brasileiro Ronald de Carvalho, entre outros. Segundo Massaud Moisés, eles produziam uma literatura com o intuito de "... provocar o burguês, símbolo acabado da estagnação em que se encontrava a cultura portuguesa." (MOISÉS, 2006, p. 54)

Com a morte precoce de Sá-Carneiro, desaparece a revista *Orpheu*, mas fica o espírito inovador gerado pelos idealizadores. Novas revistas surgem e com elas novos nomes de escritores portugueses como Florbela Espanca e Aquilino Ribeiro.

Em 1927, é fundada por um grupo de estudantes a Revista *Presença*, que segue a mesma linha da *Revista Orpheu*. Seus idealizadores defendem uma literatura viva que fugisse da literatura livresca, buscando a originalidade. Entre seus colaboradores está José Régio, ao lado de João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, entre outros.

A obra de Fernando Pessoa nasce em meio a todas essas transformações culturais e políticas, tendo sido responsável direto pelas realizações de novos feitos da literatura moderna. Mais do que qualquer autor, expressou com sensibilidade os sentimentos gerados pela dualidade do homem moderno que, ao mesmo tempo em que exaltava as novas descobertas da tecnologia, sentia-se oprimido e

desambientado na nova sociedade que os avanços vinham formando. A Europa vive a Primeira Guerra Mundial; os meios artísticos estão fortemente influenciados pelas vanguardas europeias. Portugal está entre as agitações do período republicano, tomado por um clima nacionalista. E é este o cenário para o início das produções literárias de Fernando Pessoa.

## **2.2 Fernando Pessoa: o Homem, seus Heterônimos e sua Poesia Lírica**

As primeiras publicações de Fernando Pessoa coincidem com o auge do nacionalismo em Portugal (1910-1915), neste período ele colaborou na revista *A Águia* que era dirigida por Teixeira de Pascoaes, considerada o órgão da “Renascença Portuguesa”. Trazia consigo um forte sentimento saudosista, buscando resgatar o brilho da pátria portuguesa. Pessoa, de acordo com essa ideia, publica em 1912, uma série de artigos “A nova poesia portuguesa”.

Em 1915 ocorre o início da poesia moderna em Portugal, com a publicação da revista *Orpheu*. O primeiro número apresenta um drama escrito por Fernando Pessoa e dois poemas de autoria de Álvaro de Campos. O seu último número traz a publicação de “Ode marítima”, de Álvaro de Campos e “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. Sua produção literária é intensa, no que se refere aos heterônimos, chegando-se ao ponto de confundir sua vida particular com as suas criações.

Como poeta mais representativo do Modernismo português, sua criação literária é complexa e original, de alto teor pessoal, representativa de sua inovação literária. Sua marca principal é o fenômeno da heteronímia, ponto mais original, considerado por alguns críticos como puro recurso estilístico, demonstra a riqueza de sua personalidade criadora. A cada um de seus “outros eus” atribuiu uma personalidade, pensamentos, princípios e uma vida muito próxima à real que, por vezes, remete ao próprio Pessoa.

Não podemos afirmar que sua busca era apenas um ponto diferencial para sua obra ou se os heterônimos constituíam, na verdade, a exteriorização de sua capacidade criativa. O que sabe ao certo é que nem mesmo o poeta soube definir o advento dos heterônimos, expressando sua indefinição na carta que escreve ao

amigo Adolfo Casais Monteiro. A leitura da carta explica detalhes sobre o projeto heteronímico de Pessoa. No entanto, não soluciona a questão sobre a sua verdadeira intenção ao criar essas novas personalidades. Esclarecemos que o nosso objetivo não é discutir, ou apresentar uma resposta lógica e concreta sobre este assunto. Natália Gomes (2005) também explica a questão da heteronímia:

Surge assim, para Pessoa, a base que fornecerá todo o “fingimento”, conseguido através da intersecção entre a sensibilidade e o pensamento. É no eixo sentir/pensar que se constituem os heterônimos pessoanos e também o pessoa ortônimo, quando afirma que “o que em mim sente *’sta pensando.*” Ricardo Reis dirá “severo narro. Quando sinto, penso.” Caeiro por sua vez preconiza que “sou um guardador de rebanhos./ O rebanho é os meus pensamentos/ e os meus pensamentos são todos sensações.” E Campos traduzirá o seu cansaço de sentir: “Sentir demais para continuar a sentir” e também o cansaço de pensar: “símbolos.../ estou cansado de pensar...” E ainda: “como à força de sentir, fico só a pensar.” (GOMES, 2005, p. 141)

A obra de Casais Monteiro (1958), *Estudo sôbre a poesia de Fernando Pessoa*, contribui didaticamente na compreensão da vida e da obra de Fernando Pessoa, principalmente, ao leitor iniciante de sua obra poética. Ele apresenta um percurso quase que histórico da poética deste autor. Sua proximidade com Pessoa facilita este didatismo, suas experiências acerca da obra pessoana são aquelas que ele próprio viveu ao lado do autor e das cartas trocadas entre eles.

Ao explicar a gênese dos heterônimos, por exemplo, o ponto de vista de Casais Monteiro (1958) é o mesmo contido na carta que Pessoa lhe escreve. Na realidade, sua definição do livro é bem clara, desde o início da obra: “É este livro uma tentativa de interpretação e não de explicação. Tanto à personalidade quanto à obra de Pessoa, não se pretende ao longo destas páginas dar a “chave” que tornaria visíveis os elementos constitutivos duma e da outra, nem as “causas” das ideias, dos atos e das obras”. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 13). E com a leitura da obra percebemos que esta afirmação não foi uma manifestação de falsa modéstia do autor.

Ele também estabelece como os principais heterônimos Reis, Caeiro e Campos. Toma cuidado em afirmar que esta foi a maior criação e o maior artifício

inovador de Fernando Pessoa, dividir-se em vários outros, que tinham cada qual sua característica própria de produção e ele próprio estava em todos e em nenhum ao mesmo tempo.

Uma contribuição importante da obra também é a reafirmação de que a biografia seja a do ortônimo ou a imaginada dos heterônimos pouco importa para se interpretar a poética de Pessoa ou de Reis (heterônimo aqui estudado), a verdadeira explicação para os versos de todos eles está na própria poesia. Ele ainda deixa claro que existe uma relação da poesia pessoana com o próprio leitor, a qual Casais Monteiro (1958) se inclui. E esta relação é que estabelece o que cada poesia de Pessoa significa no momento da leitura.

O sentido múltiplo das palavras poéticas também é notado no livro em questão. A própria linguagem poética é duvidosa, o poeta diz algo para esconder aquilo que realmente queria dizer configurando algo que já é de senso comum aos leitores de Pessoa: “O poeta é um fingidor.” (PESSOA, 1981, p. 164). Este verso parece rodear toda e qualquer intenção de análise ou interpretação da poesia de Pessoa. Ele exime o poeta de qualquer responsabilidade com aquilo que ele escreve, e ao mesmo tempo explica tudo e nada, afinal podemos esperar a dissimulação do real o do imaginário, mas ao mesmo tempo não podemos afirmar onde começa um e termina o outro.

Segundo Casais Monteiro, “Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas das do autor delas. Cada uma forma uma espécie de drama; e todas juntas formam outro drama.” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 77). Ou seja, mais uma vez, cada heterônimo desempenha um papel importante para o conjunto da obra de Pessoa, e que o conjunto que eles formam, valorizam a sua obra.

### **2.3 Ricardo Reis**

Fernando Pessoa, homem e poeta de grande sensibilidade, precisou se dividir em vários para experimentar as muitas realidades vividas. Ao Alberto Caeiro deixou o legado do sensacionismo e a Ricardo Reis preferiu atribuir o equilíbrio e a sobriedade dos clássicos, arraigando suas convicções no passado, criando um

homem que se mantinha afastado de qualquer tipo de entrega mais profunda. Opondo-se a ele, Álvaro de Campos, um engenheiro que viveu, sentiu, experimentou e cantou o futuro, o século XX.

Eduardo Lourenço em sua obra *Fernando Pessoa Revisitado* busca mostrar que a obra de Pessoa é uma espécie de demonstração de genialidade diante das inúmeras possibilidades que a leitura de sua poesia possa apresentar. O fato de o autor buscar um viés que não o leve ao deslumbre, não significa necessariamente uma depreciação da obra de Fernando Pessoa. Pelo contrário, o autor reconhece o valor da obra e sua preocupação é dar-lhe o valor merecido de acordo com seu ponto de vista, sem cair no lugar comum das críticas anteriores.

Para Lourenço (1973) uma leitura que não demonstre ingenuidade acerca da obra pessoana deveria se desvencilhar da preocupação em compreender sua poesia, a partir da tentativa de explicar cada um de seus heterônimos, deixando de lado a figura do próprio Fernando Pessoa. Esta divisão em vários autores foi, na visão de Lourenço (1973), a maneira que o poeta encontrou para manifestar sua poética de forma original e que se caracterizasse como obra pertencente à modernidade da época. De acordo com o crítico, a explicação ou a retomada do fenômeno da heteronímia significa “A solução que Pessoa encontrou para as dificuldades pessoais, espirituais e literárias -... - só nos interessa na medida em que é de princípio ao fim, *criação poética*.” (LOURENÇO, 1973, p. 24).

Desta maneira, ao longo da explicação do crítico, somos levados a acreditar que os heterônimos e o próprio ortônimo existem, habitam, explicam-se e revelam-se nos poemas, ou como Lourenço (1973) afirma: “esses heterônimos não têm outra realidade que *a poesia que são*.” (LOURENÇO, 1973, p. 28). A heteronímia pode ser comparada com um “quebra-cabeça” e os heterônimos, a representação de um todo fragmentado. Ou seja, cada heterônimo não existe de maneira isolada ou independente. O conjunto e o agrupamento de todos eles constituem a chave para a interpretação da obra de cada um, revelando em seu conjunto a figura do próprio Fernando Pessoa.

Contudo, ao reconhecermos que as afirmações de Lourenço (1973) são verdadeiramente pertinentes, as afirmações acerca da poética de Ricardo Reis, “o *pagão inacessível*” representam a relação entre a consciência e a infelicidade. Reis

tem consciência das coisas do mundo e se desespera, mas seu desespero permanece velado, disfarçado em uma tranquilidade falsa: “Assim meus dias seu decurso falso/ Gozarão verdadeiro.” (PESSOA, 1981, p. 287).

Ricardo Reis, médico de perfil conservador, adepto da monarquia, possuía formação clássica. Interessado pela Antiguidade Greco-romana, mitologia e escrevia odes. Seus temas prediletos versam sobre a passagem do tempo, a fugacidade da vida e a inexorabilidade da morte, lembrando, em alguns aspectos, a proposta do Arcadismo. Suas musas inspiradoras Lídia, Neera e Cloe, três nomes que também aparecem na obra de Horácio, a quem Reis tem como modelo. Nos poemas que apresentam a figura feminina, Reis vale-se de uma leveza de imagens afetivas, ao construir uma ponderada melancolia acerca da relação amorosa, preferindo evitar os impulsos das paixões. A produção não apenas de Reis, mas a de seu criador Fernando Pessoa, pode, por vezes, nos remeter a vários outros textos, conforme SEABRA (1988):

A transtextualidade pessoana é feita, poieticamente, de uma transposição e transformação de elemento que transmigram, numa cadeia citacional circulante, de um “autor” para outro, sem falar das correntes filosóficas, estéticas e literárias de que alguns deles se reclamam. (SEABRA, 1988, p. 20)

Reis é o poeta clássico, da serenidade epicurista, que aceita com calma e lucidez a relatividade e a fugacidade de todas as coisas. “Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio”, “Prefiro rosas, meu amor, à pátria” ou “Segue o teu destino” são poemas que nos mostram que este discípulo de Caeiro aceita a antiga crença nos deuses, enquanto disciplinadora das nossas emoções e sentimentos, mas que defende, sobretudo, a busca de uma felicidade relativa alcançada pela indiferença à perturbação. Ricardo Reis ampara a filosofia de um epicurismo triste, de acordo com Frederico Reis<sup>4</sup>: “A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer.” (PESSOA, 1990, p. 148).

Reis sofre porque tem o conhecimento da incapacidade do homem diante da morte. E o não conhecer a morte o desespera: “Lídia, a vida mais vil antes que a

---

4 Frederico Reis heterônimo de Fernando Pessoa e segundo seu criador, primo de Ricardo Reis, escreve alguns apontamentos acerca da obra de Reis na obra em prosa de Pessoa.

morte,/ Que desconheço, quero;...” (PESSOA, 1981, p. 281). A personalidade do homem calado e calmo é um disfarce que cria a imagem de estóico e não passa de puro fingimento. Na realidade ele sofre, e tem medo que esse sofrimento seja uma carga muito pesada quando chegar a hora inevitável, por isso ele considera Caeiro um mestre, porque de certa forma conseguiu fingir o que Reis não consegue, a felicidade diante das coisas não modificáveis.

Ricardo Reis disfarça seus medos em cenários que remetem à felicidade extrema, cercado pela amada e pela natureza, símbolo de perfeição: “Olha os campos, Neera,/ Verdes campos, e penso”. (PESSOA, 1981, p. 278). Mas, tudo isso é representação, tanto faz a figura da amante e quem ela pode ser: “Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe”. (PESSOA, 1981, p. 281), ele nem ao menos está falando com ela verdadeiramente, sua intenção é apenas utilizá-la para que se pense que ele fala com alguém. A verdade é única e imutável: “Não temos mais decerto que o instante”. (PESSOA, 1981, p. 280). E por mais que a beleza possa nos cercar, temos um único fim do qual nem os Deuses puderam escapar: “O que pensamos, seja amor ou deuses, / Passa, porque passamos.” (PESSOA, 1981, p. 287).

Se esta tristeza, porém, é real ou apenas mais uma das infinitas máscaras que Pessoa utiliza não sabemos, pois como o próprio Lourenço (1973) afirma:

Nem na ordem estética nem na ordem mais importante da existência, a ficção heteronímica se revelou uma *solução*. (...). As quatro clivagens fundamentais da sua existência ideal permanecerão para sempre *separadas* umas das outras, e é inútil buscar na sua impossível soma “a unidade” que não podem constituir. (LOURENÇO, 1973, p. 203 e 204.)

Depreende-se que a questão de valorizar a natureza e o espírito estóico dos clássicos tem o significado de dissimular a consciência da impotência do homem diante da verdade inevitável da vida, a morte. Reis adota enquanto leitor de Horácio, algumas características estabelecidas pelo poeta latino, como comportamentos e rituais que incidem ao homem de sua época. São regras que deixam transparecer a crença em Baco, que teria deixado os festins para o homem como uma dádiva que os aproximaria dos deuses. Uma pedra de salvação, uma forma de alcançar a libertação das coisas terrenas, mesmo que isso trouxesse uma relativa e

momentânea felicidade. Este momento era para todos e para todas as classes, e deveria acontecer cercado de amigos, rosas, perfumes e música. Vivia-se durante o festim, a vida sem preocupações ou sobressaltos.

Defende também o prazer do momento, o *carpe diem* como busca do caminho da felicidade, mas não cede aos impulsos dos instintos. Apesar desta satisfação em procurar a felicidade que deseja alcançar, considera que nunca se obtém a verdadeira calma e tranquilidade. Segundo Seabra (1988), todas essas características de Reis são inspiradas em Pessoa por conta da leitura de muitos escritores que, não só determinam a produção de cada heterônimo, também cada heterônimo é influenciado pelo outro: “Sabe-se como Pessoa concebeu cada heterônimo segundo um ou vários modelos de referência (Horácio e Epicuro para Reis,...)”. (SEABRA, 1988, p. 20)

Ricardo Reis adquiriu a lição do paganismo espontâneo de Caeiro, cultivava um neoclassicismo neopagão (crê nos deuses e nas presenças quase divinas que habitam todas as coisas), para tanto recorre à mitologia greco-latina, sempre considerando a brevidade, a fugacidade e as transições da vida, pois sabe que o tempo passa e tudo é efêmero. Daí fazer menção à apologia da indiferença diante do poder do destino inelutável. Considera que a verdadeira sabedoria de vida é viver de forma equilibrada e serena, “sem desassossegos grandes”.

A precisão verbal e o recurso à mitologia, associados aos princípios da moral e da estética epicuristas e estoicas ou à tranquila resignação ao destino, são marcas do classicismo erudito de Reis. Poeta clássico da serenidade, Ricardo Reis privilegia a ode, o epigrama e a elegia. A frase concisa e a sintaxe clássica latina, frequentemente com a inversão da ordem lógica (hipérbatos), favorecem o ritmo das suas ideias lúcidas e disciplinadas:

Negue-me tudo a sorte, menos vê-la,  
Que eu, stóico sem dureza,  
Na sentença gravada do Destino  
Quero gozar as letras  
(PESSOA, 1981, p.118)

Ricardo Reis, certamente, interpretou essas características de maneira correta enquanto leitor horaciano, transformando-as e adaptando-as ao seu tempo.



Reis ao utilizar-se de temas clássicos continua sendo um homem moderno (bem como seu criador), que vive todas as crises de seu tempo. Testemunha a fragmentação da humanidade e provavelmente transpõe essa fragmentação, essa crise com o outro e com o mundo para sua obra. É algo paradoxal o movimento que Reis faz – ao mesmo tempo em que aproxima suas odes também as distancia da obra clássica.

Portanto, quando reproduz a obra horaciana, transforma os preceitos lançados de acordo com o ponto de vista de ser dividido e apresenta o conhecimento da insignificância do “eu” diante da vida. O caminho do bosque que ele nos apresenta, assim como o de Horácio, nos estimula a aproveitar o dia, tendo consciência de que a vida é fugaz, e que devemos ser felizes pelo menos naquele instante: “Como se cada beijo/ Fora de despedida, / Minha Cloe, beijemo-nos, amando.” (PESSOA, 1982, p. 278). Porém, a alegria do instante não vale a pena, só os momentos felizes não bastam. Reis nos faz lembrar a verdade indiscutível, tudo passará de maneira célere sem ao menos termos aproveitado como desejamos: “Tão cedo passa tudo quanto passa! / Morre tão jovem ante os deuses quanto/ Morre! Tudo é tão pouco!”. (PESSOA, 1981, p. 277). E a verdade absoluta e o cenário triste e, algumas vezes aterrador, nos lembram de que somos apenas: “Cadáveres adiados que procriam.” (PESSOA, 1981, p. 289).

A filosofia de Reis rege-se pelo ideal do “Carpe Diem” – a sabedoria consiste em saber aproveitar o presente, pois para ele a vida é breve. E o melhor é nos contentarmos com o que o destino nos traz. O melhor é vivermos com moderação, sem nos apegarmos às coisas, e por isso as paixões devem ser comedidas, para que a hora da morte não doa demais:

Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive.  
(PESSOA, 1981, p. 103)

Esta ode é um canto que Reis faz ao distanciamento e à indiferença com as

coisas do mundo. Indiferença que não pode ser levada como verdadeira. Afinal, sabemos que ele mostra um ressentimento por ficar à margem do mundo.

Todavia, como afirma Frye (2000), *“o aprendizado de literatura é progressivo, e ensinado diretamente, flanqueada pela filosofia de um lado e pela história de outro”*. Segundo nossa perspectiva da obra de Reis percebemos que são esses dois elementos (filosofia e história) que desenvolveram diretamente o fazer literário de Reis. Não uma filosofia e uma história apenas com o caráter científico das duas ciências, mas uma filosofia e uma história vistas pelo prisma de um poeta que conseguiu se transbordar e inundar toda uma obra, imprimindo em seu tempo uma figura de gênio.

Ricardo Reis é, sem dúvida alguma, o heterônimo pessoano que mais apresentou em sua poética as influências clássicas. Representando em sua obra temas clássicos como a passagem do tempo, a fugacidade das coisas e a morte, ele buscou inspiração nos escritos de poetas gregos e latinos, principalmente, em Horácio.

Segundo Leyla Perrone - Moisés:

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.  
(PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 25)

Podemos afirmar com base nas palavras de Perrone-Moisés (1990) que, mesmo uma obra de arte sendo nova, não consegue se separar totalmente das influências sofridas pelas produções anteriores. Tudo que se produz no campo literário apresenta traços de algo que se produziu, mesmo que se inove a produção, algum resquício de produções anteriores é identificado no texto. No caso de Reis, ele não se afirma horaciano, porque se sobrepõe o espírito de homem moderno revolucionário e contestador, contudo, também não nega essa predileção pelo clássico, que o inspira a escrever odes inspiradas em temas da Antiguidade.

Nesse sentido, Reis nem afirma e nem refuta as ideias horacianas porque é eminente à sua personalidade não tomar partido, evitando envolver-se em assuntos

que possam gerar um conflito à sua personalidade de homem resignado e estoico.

Conclui-se que Reis é horaciano pela sua escolha temática e, ao mesmo tempo, moderno em sua manifestação ideológica. Prefere os clássicos na produção de uma arte pura, de estilo rebuscado e perfeito, porém, foge das ideias e dos ideais gregos, mantendo-se longe de assuntos que fragmentam ainda mais a alma humana evitando, segundo sua maneira, o sofrimento. Percebemos claramente a questão da religião; Horácio busca proteção dos deuses e os invoca para iniciar seu festim, Reis nem os ignora ou exalta-os, não dá a devida importância às figuras divinas como essenciais à obra, tanto quanto aos outros elementos que a constituem. Frye (2000) explica que “Deus para a crítica não importa, se no Paraíso perdido ou na Bíblia é um personagem numa história humana.” (FRYE, 2000, p. 24)

O poeta não encara a morte como algo desesperador ao atribuir-lhe um sentido negativo, ao contrário, parte da premissa que vamos morrer e devemos, por essa fatalidade, gozar ao máximo a vida, buscando artifícios que distraiam a realidade não para esquecer que se morre, mas porque vamos, inevitavelmente, morrer. O ato de beber seria uma forma de ganhar forças para enfrentar os problemas fatais de maneira serena, com a tranquilidade necessária para aproveitar os momentos felizes que a vida propicia. O vinho é a representação da imagem dos festins de Baco e também a representação da fuga que o estado de embriaguez pode proporcionar. De acordo com seus versos: *Mas tal como é, gozemos o momento, / Solenes na alegria levemente, E aguardando a morte / Como quem a conhece.* (PESSOA, 1981, p. 82).

Para o poeta, a morte (tema recorrente de sua obra) é inevitável e presentifica-se em todos os outros temas das *Odes*. Reis, assim como Horácio, também se rende à fugacidade da vida ao refletir sobre a ideia do gozo. Para ele não importa se usufruímos do momento ou não, porque tudo passa independente da nossa vontade. Até mesmo os subterfúgios não valem nada, pois a sensação provocada por eles também é passageira, não dura mais que o tempo de suas durações. Se por um lado Horácio busca a felicidade do momento possível, Reis o considera como um jogo, aconselhando-nos a permanecer alheios:

A doutrina de Horácio não convence Ricardo Reis que propõe, por

isso, uma saída mais humana, de certa maneira, mais democrática, pois a felicidade em Horácio supõe, pelo menos, posses médias, ao passo que a proposta de Ricardo Reis não se condiciona a nada. (TRINGALI, 1995, p. 50)

Depreendemos que Reis prefere se conservar submetido aos mandos do destino, sem resignar-se ou criar qualquer tipo de expectativa. A leitura de seus versos sobre o fato de aproveitar a vida, segundo o poeta latino, não se identifica totalmente com a ideia da intensidade. Nos momentos de festins, segundo Horácio, cercado de amigos e servido de vinho, poderia o homem deleitar-se com os prazeres que aquelas reuniões ofereciam. Reis, porém, não aceita esta influência clássica e afirma que a intensidade do momento, para ele, liga-se à não aceitação, à rejeição dos fatos. Aproveitar é ter a mente livre de qualquer tipo de preocupação, o gozo ocorre na passagem das horas sem questionamentos sobre a fatalidade da vida.

Os deuses são as “coisas do mundo”, elementos da natureza como o sol, a lua e as árvores. Vivem nos campos e nos rios:

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

(...)

Os deuses são os mesmos,  
Sempre claros e calmos,  
Cheios de eternidade  
E desprezo por nós.  
(PESSOA, 1981, p. 59).

Os deuses não interferem no destino dos homens, na verdade pouco se importam com os homens. E quando colocados como reféns do destino, assim como os homens, igualam-se. Reis é, sem dúvida, um leitor de Horácio no século XX, embora o paganismo do poeta latino possuísse como base um paganismo totalmente diferente do heterônimo pessoano, homem cercado pelos preceitos religiosos da era moderna. Se para Horácio tudo o que acontecia era desejo dos

deuses e a contestação não existia, para Reis não é assim, porque as ciências e as tecnologias já colocavam as teorias e os preceitos religiosos sob contestação.

O Deus Cristão então seria apenas mais um deus em meio aos outros. Esta ideia concretiza a temática de Reis que contesta a ideologia cristã bem como a figura de Cristo. Os versos: “Os deuses são os mesmos/ Cheios de eternidade/ E desprezo por nós”, mostram que segundo a visão do heterônimo o sentimento de amor declarado pela religião, principalmente a cristã, não passa de falsidade, na realidade os deuses pouco se importam com as pessoas.

Ricardo Reis, homem do século XX, aproveitou as ideias de Horácio e transformou-as, adaptou-as ao seu tempo. Utilizou temas clássicos, apesar de estar inserido em meio ao auge daquilo que se convencionou a chamar de modernidade e viveu todas as crises de seu tempo, exemplificou a fragmentação pela qual o homem desta época passou. Testemunhou a fragilidade humana, transpondo-a para sua produção poética representada na gênese de seus heterônimos, que sintetizam crise com o *eu*, com o outro e com o mundo.

Portanto, quando reproduziu a obra horaciana, transformou os preceitos ali lançados para o homem do seu século XX, a concluir que ele mesmo sendo um homem moderno e sensível apreendeu o mundo a seu modo. Sem dúvidas afirmamos que ele assim como Horácio, incita-nos a aproveitar o dia – *carpe diem* - tendo sempre em mente que a vida é breve e o tempo é célere. Porém, nos ensina que quer gozemos ou não ela passa. A atitude correta é a de espectadores resignados com as vontades do fado, que rege e guia a nossa vida, levando-nos ao mesmo fim, a morte.

## **2.4 A Ode Como Forma de Representação Estrutural da Poesia Lírica**

A cultura clássica é continuamente revisitada pelo homem moderno (considerando moderno tudo o que não é clássico), ele busca constantemente elementos de um passado perfeito de produção literária, para valorizar sua produção literária no presente. Portanto consideramos difícil de conceber uma literatura como totalmente nova sem influência de algo que já foi dito ou escrito. É como se a palavra e as características dessa época dourada, ganhassem eco e força para

continuar resistindo ao tempo. Não podemos deixar de mencionar é claro que a nosso ver a Antiguidade clássica continua presente e resistente ao tempo deus que a todos devora, porque possui qualidade artística para isso.

A palavra poesia vem do verbo *poiéo*, que em grego significa fazer, criar, compor; lírica remete ao instrumento lira, que segundo os gregos despertava os sentimentos humanos, e que acompanhava o poeta durante a declamação do poema. E mesmo perdendo o acompanhamento do instrumento ao longo dos séculos, a poesia conservou em sua essência, a musicalidade e o ritmo. E como representante desta herança, nasceram vários estilos poéticos, entre eles a ode.

A palavra vem do grego *odé* e desde Homero faz referência à um poema destinado a ser cantado, significa também qualquer forma de canto alegre ou triste, ou mesmo o próprio ato de cantar. Os significados para esta palavra são bem abrangentes e podiam na antiguidade significar por exemplo o canto de louvor, o canto fúnebre, canto religioso, canto mágico, canto de guerra ou hino e pressupunha o acompanhamento de instrumentos musicais. Dentro da Literatura no entanto, o sentido da palavra passou a designar uma poesia rimada de assunto elevado, normalmente escrita em forma dedicatória de acordo com um estilo e sentimentos nobres. A ode era, na antiguidade clássica, um poema lírico extenso, que tratava de um assunto nobre e elevado expressava sentimento e celebrava algum evento especial.

Podemos observar a predominância de dois tipos de odes: a ode pública e a ode privada. A primeira destinava-se aos cerimoniais (funerais, aniversários e eventos estatais). A ode privada destinava-se a celebração de acontecimentos pessoais e subjetivos, de caráter reflexivo. Na Antiguidade as odes que possuem um destaque maior são as de Safo, que se enquadram mais nas características das odes privadas, pois apresentam um tom mais subjetivo, a de Alceu, que retratam a vida social de sua cidade, portanto, representam mais fidedignamente as odes públicas. Píndaro também se faz muito relevante como exemplo das odes, era por meio dela que ele celebrava vitórias, sempre seguidas por um festim. Desta maneira ela produzia odes Olímpicas, Píticas, Nemeias ou Ístmicas, tendo como modelo as canções gregas.

No período do Renascimento, temos as odes anacreônticas, que serviram

como modelo para os seguidores de Anacreonte. Em Roma, Horácio foi o principal introdutor do gênero, conferindo um grau de importância muito relevante para sua obra. A imortalidade das odes produzidas de acordo com os moldes horacianos serviram de exemplo e inspiração para seus sucessores, como os humanistas e garantido-lhe o posto de as mais importantes para a literatura romana.

Em Roma, o nome e o poema são de origem grega e a sua latinização deve-se a Horácio, o introdutor e principal seguidor da ode latina, sendo a ode horaciana a mais importante de toda a literatura romana.

Alguns séculos mais tarde, a *canção* provençal e a *canção italiana* irão se aproximar da ode clássica. No entanto, os renascentistas Tricínio, Minturno e Alamanni que fortalecerão esta modalidade poética, e Tasso, Chiabrera, Manzoni, Leopardi, Carducci e D'annunzio seguiram-se-lhes, sendo os dois primeiros influenciados pelo poeta francês Ronsard. O Romantismo também cultua o gênero, com Lamartine, Musset e Victor Hugo. Mais recentemente destacam-se Verlaine e Valéry. Na Alemanha, a ode foi estabelecida por Weckherlin no início do século XVII com *Oden und Gesänge* (1618/19). O uso dos modelos clássicos foi revivido no século seguinte por Goethe, Klopstock e Schiller. Hölderlin também produziu algumas odes.

As diferentes formas de ode, sob a luz do estilo pindárico ou do estilo horaciano têm sido imitadas de configuração variada na literatura mundial. Em Portugal, a ode inspirada em Horácio ocupa o seu lugar de destaque desde António Ferreira, que a introduziu no século XVI. Desde então, foram inúmeros os poetas que cultivaram esta forma, utilizando várias combinações de estrofes métricas e rimas adequadas a uma multiplicidade de temas e assuntos. As regras elaboradas, a preocupação formal e o *decorum* atraíram mais do que em qualquer outro período os poetas do século XVIII, especificamente, os da Arcádia Lusitana como Correia Garção e António Diniz da Cruz e Silva, entre outros como Bocage e Filinto Elísio.

Durante o Romantismo, a ode cai no esquecimento. Mesmo na era conhecida como moderna na Literatura, não temos uma revisitação constante ao gênero, contudo, os poetas que o fizeram, deixaram como legado uma vasta e qualitativa obra, entre eles Eugênio de Castro, Fernando Pessoa, representado pelos heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e Miguel Torga. De alguma maneira

conseguiram associar um tema clássico aos assuntos da atualidade.

## **2.5 O Espaço/ Paisagem nas Odes de Ricardo Reis – O Movimento das Imagens Originam o Espaço**

As imagens na poesia são recursos estilísticos que permitem ao poeta a liberdade de direcionar a sua poesia por vários caminhos interpretativos. É a expressão máxima daquilo que sente o poeta, as palavras transcendem sua função primeira de apenas relatar e ganham o atributo de revelar o que está por trás, velado pela convenção linguística. As respostas para a interpretação da poesia devem ser buscadas no significado das palavras e no contexto, mesmo que essas ações sejam permitidas apenas na utilização da língua, e na linguagem específica da poesia.

Segundo Bosi (1983): “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual.” (BOSI, 1983, p. 13). Primeiro vemos, depois nomeamos, e essa experiência alcançada pela visão do objeto é interiorizada, ligando-nos a ele. A imagem serve para substituir o contato direto com o objeto, não seria mais necessário ver ou tocá-lo, ele já existiria dentro de cada um de nós, e para cada indivíduo o mesmo objeto se mostraria de maneira particular. Cada ser possui sua memória, e a ocupa com o que melhor lhe convém, ou dito de outra maneira, cada indivíduo traz na memória aquilo que maior significado teve para ele em determinado momento da sua vida, a carga de representatividade do objeto é atribuída individualmente pelos seres que a experimentaram.

Buscamos com base nas leituras, delinear a função do cenário no texto poético. Este possui a capacidade de envolver o leitor de tal forma que ele se torna capaz de captar elementos que nem mesmo encontram-se explícitos dentro do texto. Esta ideia ganha força nos escritos de Bachelard (2008), que mesmo reconhecendo os *perigos* subentendidos em sua escrita, afirma que a imagem do texto poético está ligada com o psiquismo, rompendo qualquer ligação da imagem criada pela poesia com aquilo que é considerado racional. Sendo assim a carga de subjetividade atribuída à imagem é muito grande.

A alma, que segundo Bachelard (2008), é uma palavra *esquecida*, seria a



principal motivadora da produção do poeta, em quem quiser compartilhar da sua inspiração no momento da produção, deve necessariamente levar em conta que aquilo que foi produzido por ele, nasceu no campo mais abstrato do ser humano, ou seja, nasceu em sua alma.

Essa ligação da poesia com a alma tem uma função bem marcada na teoria de Bachelard (2008). Ele delinea uma estreita relação entre o texto poético e o leitor. Deprendemos que o poema nos pertence, ouvimos (ressonância) e falamos (repercussão), motivados pelo sentimento de renovação que o poema nos proporciona. Esses dois elementos unem-se no momento da leitura para despertar em nós o sentimento que a imagem revelada pelas palavras é responsável por criar. Como se pudéssemos ter experimentado da mesma sensação do poeta, porque com as nossas reminiscências já evidenciamos e vivemos o que o texto desenhou na nossa imaginação:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado.... Aqui a expressão cria o ser. (BACHELARD, 2008, p. 7 e 8)

Muitos são os recursos estilísticos utilizados pelos autores como forma de obtenção de uma leitura que possa gerar a cooperação textual entre autor-obra-leitor. O uso de imagens que formam o cenário é um exemplo desse recurso. Para Bosi (1983), a imagem é tão importante quanto à linguagem, uma vez que se liga à sensação visual por meio da qual os seres têm a primeira noção da realidade, a partir das formas que seus olhos reconhecem como sendo os objetos que, posteriormente, serão nomeados através da linguagem.

A imagem apesar de importantíssima, nunca é elemento único dentro do texto. Apresenta uma finitude, um passado que a constitui e um presente que a mantém viva, permitindo a sua recorrência por meio do imaginário. Além desse caráter finito, a imagem apresenta mais dois aspectos que a caracterizam, a simultaneidade e o hiato. Sobre a primeira, Bosi (1983) explica que decorre do fato de ser simulacro da natureza dada: “A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas não sob as espécies da figura que é, por força, da construção, um todo

estável”. (BOSI, 1983, p.17). Já o caráter de hiato imagético proposto por Santo Agostinho: “*o olho é o mais espiritual dos sentidos, pois capta o objeto sem tocá-lo*” (apud BOSI, 1983, p. 17). Com relação ao texto poético, esse hiato também se faz presente, uma vez que ela proporciona um intervalo entre imagem e som. A diferença é que o código verbal parece mover-se dentro do texto, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é construído num segundo momento e a semelhança do som-imagem resulta de um encadeamento de relações no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

Ainda com relação à imagem vejamos o que nos afirma Frye (2000): “A poesia busca a imagem em vez da ideia e, mesmo quando lida com ideais”. (FRYE, 2000, p. 67). Ele atesta ainda que:

As “ideias” que os poetas usam, portanto, não são proposições reais, mas formas de pensamentos ou mitos conceituais, que lidam geralmente com imagens em vez de abstrações e, portanto, são normalmente unificados pela metáfora, ou pelo fraseado imagético, em vez da lógica. (FRYE, 2000, p.68)

As afirmações de Frye (2000) presentificam-se na leitura do fragmento da ode:

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,  
Trespasadas de lanças, as crianças,  
Eram sangue nas ruas...  
Mas onde estavam, perto da cidade,  
E longe do seu ruído,  
Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo do xadrez  
(PESSOA, 1981, p. 51)

Este fragmento evidencia a especial escolha de palavras e as imagens

retratadas que levam o leitor a um verdadeiro impacto. A imagem de duas figuras apáticas, que não se importam com os acontecimentos à sua volta permanecem sentadas, sob uma árvore, jogando xadrez. As palavras utilizadas desenvolvem um embate direto com a imagem descrita acima, a coexistência da tranquilidade e do aterror: “Ardiam casas, saqueadas eram/ As arcas e as paredes, / Os jogadores de xadrez jogavam/ O jogo do xadrez”. É surpreendente como a representação imagética dos jogadores condiz com o estoicismo moderno, presente na obra de Ricardo Reis. Os jogadores apenas aceitam o destino, conservam a serenidade, certos de que as leis naturais são justas.

Há nos versos de “Os jogadores de xadrez” o distanciamento do eu-poemático. Primeiro, destaca-se a imagem que compõe o cenário do primeiro verso: “À **sombra de ampla árvore**<sup>5</sup> fitavam”. Os jogadores permanecem sob essa sombra e abre-se diante de nós um campo, ambiente descrito como ideal para os poetas clássicos. A árvore está ao mesmo tempo protegendo e assistindo a partida dos jogadores, como se fosse personagem do texto. Essa relação de interatividade com a natureza é comum na produção reisiana, embora permaneça distante, sem ligações estreitas, como se a figura da natureza fosse um quadro estático.

“Um púcaro com vinho refrescava”. O vinho é a bebida clássica por excelência e Horácio propõe o código do vinho. Reis não segue esse código, mas sua representação se aproxima muito da proposta horaciana. Para Horácio o vinho era um presente dado por Baco, representa o papel de herói do festim, responsável por reconfortar a alma, livrando o ser humano da dor e levando-o a gozar os prazeres. Para Reis, o vinho não é um subterfúgio, bebe-se, simplesmente, pelo fato de que o vinho mata sua sede, evitando que sinta necessidade de outra bebida. Nas odes de Reis, o vinho perde o valor religioso apresentado por Horácio em seu código.

A antítese entre os versos *perto da cidade X longe do seu ruído* reafirma a imagem de pessoas afastadas do real, alheias aos acontecimentos. O jogo de xadrez representa a metáfora da vida. Assim sendo, os jogadores encontram-se fora dela como espectadores, alheios aos problemas, permanecendo afastados, atitude existencial desprendida. Para Reis (1990):

---

<sup>5</sup> Grifo nosso

Jogar xadrez numa posição de alheamento em relação ao que rodeia os jogadores (a guerra, a disputa violenta que implica a destruição) acaba por ser uma atividade que metaforicamente remete para uma atitude existencial feita de desprendimento, de prazer moderado e de disciplinado equilíbrio.” (REIS, 1990, p.200)

Essas duas estrofes do poema mostram como o poeta escolhe as palavras e as figuras de acordo com sua vontade de impactar o leitor. Na primeira estrofe, duas figuras apáticas não se incomodam com o que ocorre à sua volta, apenas permanecem sentados sob a árvore. Na segunda estrofe, a escolha das palavras leva o leitor à representação de duas pessoas alienadas. Um embate direto com a imagem descrita acima, a tranquilidade aparente antecede a descrição do desespero que será descrito depois.

Algo que surpreende também é a representação imagética dos jogadores, que condiz com a temática da obra de Ricardo Reis. O estoicismo representado pelo texto é inerente à leitura de seus versos. Os jogadores apenas aceitam o destino, conservam a serenidade, certos de que as leis naturais são justas. A ausência de afeto pelo outro permite ao homem a não entrega às paixões, aproximando-o dos deuses que, segundo Reis, permanecem alheios aos problemas humanos, tudo é determinado pelo destino.

A imagem de alienação é tão explícita no texto, não havendo qualquer interação entre os jogadores. Uma recorrência comum na obra de Reis é a sua subserviência aos mandos do destino, sem resignar-se ou criar qualquer tipo de expectativa. Aceita dessa forma o destino, gozando as coisas do mundo, sem questionamentos ou perguntas sem respostas.

As imagens na criação poética ganham uma espécie de vida própria, independente da vontade real do poeta, porque são elaboradas e ganham uma densa carga de originalidade e subjetivação. O objeto se faz presente e o poeta vai transformar essa aparição de acordo com o que lhe parece relevante. Ao elaborar o jogo entre a imagem do objeto e a imagem interiorizada por ele, a escolha semântica exerce papel fundamental para descrever o objeto do autor que, após a leitura, se tornará objeto do leitor. Caracterizando essa escolha como primordial à interpretação, o jogo gerado pelas palavras do texto torna-se responsável pela

exteriorização daquilo que está por trás das palavras.

A imagem da poesia não está ligada ao real, mas com as impressões que o poeta tem do objeto descrito: “Outro caráter da imagem (...) é a simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da natureza dada”. (BOSI, 1983, p. 17). A imagem representa, assim, as sensações e apreensões do poeta diante ao objeto. Sua significação não se liga à realidade, tendo em vista que cada ser apreende o que melhor representa sua experiência de vida e de leitura.

A imagem do poema não deve ser pensada como um simples ícone do objeto fixado na retina, nem tampouco como um fantasma, porém, como um conjunto de palavras que se articula para indicar os seres ou evocá-los. Moldar essa linguagem é trabalho do poeta, visando despertar no leitor sensações que não seriam iguais, caso ele apenas descrevesse a estrutura do objeto. Essa similaridade com o real e não o real posto como tal, exige do leitor a capacidade de fazer analogias.

Na teoria de Candido (1977) encontramos alguns aspectos ligados a estas analogias:

E vimos que mesmo quando usa linguagem direta, o poeta acaba por lhes dar uma força poética especial, devida à transfiguração operada pelo sentido geral do poema (...). Neste caso, é como se a figuração estivesse no intuito do poeta e emprestasse as suas virtudes transfiguradoras (1) a cada palavra ou (2) ao efeito geral das palavras. (CANDIDO, 1977, p. 77)

O crítico caracteriza o artifício do poeta de transformar as palavras em figuração de sentido, as imagens (surgiriam daí) seriam como se o poeta as utilizasse para atribuir à palavra um significado que está além do sentido semântico, como a comparação: “Como vidros às luzes transparentes” (PESSOA, 1981, p. 133). Uma maneira mais fácil de identificar o objeto comparado é a metáfora, figura que mantém a intenção do autor menos explicitamente, demandando um pouco mais de atenção do leitor. Esses elementos se convergem para criar uma linguagem menos lógica, mais rica em representações. Sendo assim, podemos entender que a imagem é responsável por introduzir um sentido analógico, simbólico e metafórico num texto. E quando assumidas e recodificadas pelo discurso criam uma textura, situando-o entre o pensamento e a intuição. Desta forma a linguagem frásica serve

como forma de levar o leitor a realizar analogias que recuperam o sabor da imagem desde os nomes, aos elementos sensíveis ao referente.

As odes de Ricardo Reis possuem uma elaboração muito precisa. O heterônimo se vale de seu conhecimento poético clássico ao transpor sua sensibilidade para o papel. É a expressão máxima dos sentimentos que revelam o eu-poemático, no momento da produção do texto, as imagens da poesia (no caso, as odes), estão intimamente ligadas ao sentimento de quem as produz. Vejamos então a Ode XI:

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

(PESSOA, 1981, p.34)

Nestes versos percebemos claramente que as sensações que o dia causa nos são apresentadas pela visão poética do eu-lírico. A imagem aqui suscitada retrata um dia que, apesar de pálido, se mostra timidamente dourado: “A palidez do dia é levemente dourada.” O ar de tristeza não se apresenta tão reinante assim, porque o eu-lírico consegue perceber certo brilho que o faz dourado, apesar de declarar que o sol é de inverno: “O sol de inverno faz luzir como orvalho as curvas”. Retrata a imagem de um dia típico em que o sol não brilha tão forte como no verão, mas, também não se esconde como nos dias de chuva. A metáfora “palidez do dia” representa a imagem de meia luz diurna que o despertar do dia provoca no nosso ânimo.

Nos versos: “A palidez do dia é levemente dourada”. “O sol de inverno faz luzir como orvalho as curvas”. A palavra “palidez” opõe-se a “sol” e “luzir”, cuja carga semântica ameniza o sentido e a imagem de luz, brilho e vida. Comprova-se que a escolha semântica viabiliza a expressão do sentimento do autor, que poderia descrever o objeto (uma suposta manhã de inverno), lançando mão de toda sua originalidade e inspiração, bem como dos recursos estilísticos que a língua literária lhe oferece para reportar o leitor ao cenário de um dia de inverno.

Essa alienação do mundo e das coisas que o cercam é uma das características da obra de Reis. Ele é o heterônimo que se declara à beira rio, à

beira estrada, não se entrega aos sobressaltos da vida. O epicurismo de Reis está ligado ao ato de aproveitar o momento, ter a mente livre de qualquer tipo de preocupação, ver as horas passar sem maiores questionamentos. Quem descreve a cena não se insere nela, permanece à margem e apenas descreve aquilo que vê.

Na construção de imagens as rosas são constantes nas *Odes*. Representam a fugacidade da vida, mas o poeta prefere deixá-las nos jardins. Se as colhe adquirem o significado de passagem tranquila da vida, sem sobressaltos: “Prefiro rosas,/ meu amor, à pátria” (PESSOAS, 1981, p. 54). Quando o eu-lírico se apresenta cercado pela natureza, em companhia da musa, as rosas desempenham um importante papel. No texto:

As rosas amo dos jardins de Adónis,  
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.  
(PESSOA, 1981, p.13)

Bosi (1983) ensina que o texto poético possui a capacidade de envolver o leitor de tal forma que ele se torna capaz de captar elementos que nem sequer foram ditos. Os recursos estilísticos e a cooperação do leitor dão formas ao que está sendo escrito graças às experiências visuais antes vividas. O autor caracteriza a imagem como um fator tão importante quanto à linguagem, liga-se à sensação visual por meio da qual o leitor tem a primeira noção da realidade que o circunda, a partir das formas que seus olhos reconhecem como sendo os objetos que, posteriormente, serão nomeados através da linguagem.

A metáfora que para Candido (1993) sugere sem descrever, atribuindo um sentido de maior grau de criatividade ao texto poético, foi utilizada pelo poeta que compara a vida das rosas com a vida humana. Como elas, sentimos o passar do tempo sem nosso consentimento. A beleza da rosa acaba no mesmo dia em que ela

nasce e de nada adianta o belo, ou o seu perfume agradável, ela fenecerá assim que o sol se pôr: “Que em o dia em que nascem/ Em esse dia morrem/ .../ Antes que Apolo deixe/ O seu curso visível”. (PESSOA, 1981, p. 13)

As imagens provocadas pela poesia levam-nos a direções diversas, possibilitam a exteriorização daquilo que permanece guardado no interior da alma do poeta, elementos que auxiliam a interpretação do texto poético. Que a linguagem é importante para a expressão das artes é inegável, mas ela permite que leitor visualize aquilo que ele viveu e se veja ali representado, permitindo uma interação entre obra e leitor, ligando-os no mesmo instante à uma realidade que só se possível graças ao reconhecimento dos objetos representados no texto. Segundo Iser (1999), consegue-se ver a imagem dentro do texto lido e assim acaba tomando o seu lugar de direito, criando imagens e a (re) significação do que foi escrito.

O espaço no texto poético é o agrupamento de todas as imagens que o poeta utiliza para dar origem ao cenário. De acordo com Bachelard (2008) o autor lança mão de todo seu conhecimento, bem como sua vivência para dar forma ao “cenário”. Desta maneira a vivência dá origem ao que imagina, ou seja, o espaço imaginado. A imagem que formamos para completar o sentido do texto escrito é considerada espaço imaginário. Esta teoria é muito ampla, portanto, buscaremos ao longo deste capítulo traçar comentários que exponham mais estes conhecimentos.

Para compreender o espaço nas odes de Ricardo Reis, primeiro se faz necessário entender que Pessoa realmente se mostrou um visionário no campo da Literatura, deixando para seus estudiosos os desafios de desvendar o fenômeno da heteronímia. Sabemos que cada heterônimo possui sua própria maneira de criação, mas devemos manter bem claro que Fernando Pessoa está por trás de todos eles, portanto o conhecimento da alma deste poeta é de extrema importância para estudar qualquer um de seus heterônimos.

O estudo do espaço está ligado ao subjetivo. Segundo Bachelard (2008), o *calendário de nossa vida é produtor de imagem*, então toda a biografia do autor seria de fundamental importância para o estudo do cenário. Fato que nos remete a uma discussão entre diferentes teóricos (da qual não tomaremos partido), *um autor não tem biografia, sua obra é sua biografia*, ou não, *o ser social não se separa do ser artístico?* Nosso posicionamento talvez seja tema de discussão em trabalhos futuros,



mas neste trabalho específico permaneceremos atentos a representação do espaço como manifestação do lirismo do poeta.

As funções exercidas pelo espaço são numerosas: “A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas.” (BACHELARD, 2008, p. 1). Este crítico afirma ainda que:

(...) o valor humano dos espaços de posse, dos espaços definidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espaços louvados*. (BACHELARD, 2008, p. 19)

Nas odes de Reis, percebemos que o espaço corrobora o sentimento do “eu-lírico”. Em momentos de extrema tristeza o cenário aponta para um jogo de imagens que confirmam a solidão do eu-lírico que prefere a estação do inverno, os dias frios e brancos de neve. Na presença da musa, ele busca sempre o conforto e a tranquilidade do campo, em meio a natureza cercado de flores, ouvindo apenas o barulho do rio. Mas todo este cenário permanece estático dentro das odes, de nada servem estes elementos diante da impassibilidade do eu-lírico. Por isso os dias não são intensos, nem as estações bem marcadas.

Quando trata de seu tema mais recorrente a morte, o espaço se apresenta mais obscuro, impera a incerteza, nestas odes os vocábulos preferidos do eu-lírico são aqueles que ilustram insignificância do eu diante da verdade da vida como por exemplo: *nada, nada somos, não esperamos nada...*(PESSOA, 1981, p. 25). O cenário sempre será de lugares frios, onde nem mesmo a natureza com toda sua perfeição pode provocar mudanças.

Todos estes elementos que permeiam o texto de Reis nos são apresentados apenas como um cenário/paisagem. O estoicismo de Reis não permite qualquer envolvimento do “eu-lírico” com o cenário que os versos registram. É como se ele apresentasse um cenário estático, fixo, mas são as imagens suscitadas por ele que nos revelam o lirismo, afinal nossas maiores e mais marcantes impressões entram pelos nossos olhos, são eles os responsáveis por nos revelar o mundo. E se o espaço está estreitamente ligado ao íntimo do poeta, são as imagens que temos dele que nos revelam seus anseios, suas emoções, seus desejos, seus resinos e

suas vontades. Desta maneira, nossa ideia inicial ganha força, afinal nosso maior objetivo é provar que as odes de Reis significam aquilo que o heterônimo queria expressar para seu leitor, toda sua fragmentação diante das coisas do mundo. Alguém que procurou viver uma vida calma sem sobressaltos, buscava evitar o sofrimento e as decepções da vida, que segundo ele acontecem independentemente das nossas vontades. Esperar a morte inevitável para todos os seres que possuem vida é o nosso papel. Desta maneira, revela sua face de homem (português) sensível às mudanças do mundo em sua época.

No próximo capítulo apresentamos nossas considerações acerca da representação da imagem nas Odes de Ricardo Reis.

## REPRESENTAÇÃO DO LIRISMO

*O mar jaz. Gemem em segredo os ventos  
Em Eolo cativos,  
Apenas com a ponta do tridente  
Franze as águas Neptuno,  
E a praia é alva e cheia de pequenos  
Brilhos sob o sol claro.*<sup>6</sup>

Buscamos mostrar ao longo de nossa exposição teórica nossas considerações sobre o gênero lírico, a representação imagética do texto poético, a obra e da vida de Pessoa na figura de seu heterônimo Ricardo Reis. Esses temas não estão esgotados, mas serviram de suporte para a leitura das Odes.

Cada objeto que forma a imagem é devidamente pensado para causar efeito no ato da leitura. Segundo Paz (2009):

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações (...) designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema. (PAZ, 2009, p. 37)

Ricardo Reis demonstra nas odes o seu caráter de homem conformado com o destino, sua capacidade de manter-se distante e imparcial. Álvaro de Campos define a poesia de Reis num apontamento solto e sem data:

O nosso Ricardo Reis teve uma inspiração feliz se é que ele usa inspiração, pelo menos fora das explicações, quando reduziu a seis linhas a sua arte poética (...) a sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio (...). (PESSOA, 1981, p. 185)

Com essas palavras Campos reitera a ideia de que para Reis só o pensar é possível, mas sentir não, por este motivo toda a imagem é pretensamente impassível, o cenário e seus componentes não alteram a apatia do “eu”, característica relevante da criação poética de Fernando Pessoa, o fingimento

---

6 PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 204

poético. A imagem em Reis é a poesia, ele constrói um cenário que engloba elementos da natureza unidos com a figura da amada: “Olho os campos, Neera,” (PESSOA, 1981, p. 278), deixando o leitor diante de uma paisagem tranquila, mas, no final ele se afasta e prefere viver sua natureza de homem triste: “Campos, campos, e sofro” (PESSOA, 1981, p. 278). Veremos na continuação da exposição de nossas leituras o que cada elemento pode representar nas odes selecionadas.

### 3.1 A ausência do “eu” nas imagens do jardim e das flores

Ricardo Reis tem consciência de que o homem não é nada diante da vontade do Fado. Suas odes o representam sempre num campo na companhia de suas musas, cobertas de flores, enfeitando um monte ou uma campina, onde ao longe avista a neve. Ou um copo de vinho como cenário perfeito dos cultos dionisíacos pintados por Horácio. Mas tudo isso é uma simples distração, que dura o tempo da leitura de poucos versos. Afinal, os versos concluem que o ser é nada, que coisa nenhuma muda e a beleza do lugar é o cenário para a ausência, a desesperança. No final de tudo a única verdade imutável é a morte. Este é o fim do ser humano, não importa se ele viveu ou não grandes contestações do universo. Todos morrerão, então mais vale aproveitar o momento.

Nos versos “Só o ter flores pela vista fora”, do Livro I de Odes, escrito entre 1914 e 1915, de acordo com o projeto de 1914, segundo Hipólito<sup>7</sup> (2010, p. 6):

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, para 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,

---

7 O primeiro “plano” de Pessoa, ele passou a publicar os poemas de Reis no *Livro I de Odes* (1914 - 1915).

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,  
 ‘Scolhernos 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.  
 (PESSOA, 1981, p. 32)

Esta ode representa o fazer poético de Ricardo Reis, considerada “a última ode no projeto de 1914”, de acordo com Hipólito (2010). O poema apresenta sete quartetos, com versos decassílabos e hexassílabos, graves e agudos. A sibilante **s** empregada nos substantivos marca o ritmo leve, arrastado, tranquilo e calmo. Apesar de não ter um esquema de rimas bem marcado, a sonoridade das palavras se correspondem e convergem para uma leitura que denota conformismo. O primeiro vocábulo **Só**<sup>8</sup> dá início a uma leitura, que tem sua conclusão já na primeira estrofe pelo uso do verbo - **Basta**. Todas as palavras que se seguem sugerem a condição de meros espectadores da vida, e o melhor é passarmos de maneira calma.

Os elementos ligam-se à natureza para delinear a imagem provocada pelos versos 1 e 2 da ode. O primeiro elemento natural são as **flores**. De acordo com o dicionário de símbolos, o vocábulo “flor” pode ser representante de vários tipos simbólicos de flores, mas sua função geral é de princípio passivo. Símbolo utilizado por muitas culturas, a flor pode representar o receptáculo do licor celeste, e aí se incluem as dádivas divinas gratuitas como o orvalho e a chuva. Pode gerar virtudes da alma ou o alcance da perfeição espiritual. Simboliza o amor e a harmonia. Nos arranjos orientais as posições das flores em direção ao céu indicam proximidade

---

8 Grifo nosso

com o divino. As lendas celtas ligam a beleza da flor com a instabilidade da alma humana, e para os maias ela está ligada às características sexuais humanas. Pode servir apenas como ornamento para o deleite dos deuses e representar a primavera, a juventude e a virtude. As flores são símbolos importantes para Reis – representações visíveis das suas ideias. Elas consubstanciam uma adoração do fixo, que é simultaneamente belo. As flores não lutam contra a vida, apenas existem na sua afirmação plena e bela. O ideal estético (as flores) sobrepõe-se à realidade imanente (a vida). Assim Reis idealiza a vida para aceitá-las.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (1998), a rosa é reconhecida principalmente por sua beleza e perfume. A simbologia cristã atribuiu-lhe o papel de cálice do sangue vertido por Jesus, ao passo que a cultura mística dos povos orientais remete às crenças cabalísticas. A sociedade Rosa-Cruz, movimento do qual Pessoa era adepto, inclui a rosa na crucificação de Cristo, substituindo o coração desta imagem por uma rosa. Símbolo de beleza e perenidade, o perfume da rosa embriaga, entorpece, assim como o amor, mas o amor puro, do qual ela é figurante.

Na ode nº 371 “Só o ter flores pela vista fora” de 16/06/1914, as flores remetem à imagem do jardim, no segundo verso da primeira estrofe: “*Nas áleas largas dos jardins exactos.*” O jardim representa o conjunto de todos estes elementos para pagãos e cristãos. Considerado o lugar da morada ideal, os deuses habitavam os jardins. Lugar dos eleitos (como Adão e Eva), neles se concentra toda a perfeição, nada falta, nada exacerba. Os jardins em oposição às cidades representam tranquilidade paradisíaca, que não se encontra no barulho das suas oponentes.

Reis cria uma imagem lírica de tranquilidade: “Basta para podermos achar a vida leve.” O eu-lírico imerso na beleza dos jardins floridos e perfumados pelas rosas, expressa a busca pela serenidade nas estrofes seguintes. “Os jardins exactos”, lugar onde se vive tranquilamente, “buscando o mínimo de dor ou gozo”. Afinal, “são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores” (PESSOA, 1981, p. 25). A contemplação da natureza desta imagem basta para que a vida seja leve, sem sobressaltos.

Segundo Bosi, seria “um nunca acabar dizer tudo quanto a mão pode consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho

humano foi inventando na sua contradição de precisões e desejos”.(BOSI, 1983, p. 55). Por isso é importante manter “... quedas / As mãos, brincando, para que nos não tome/ Do pulso, e nos arraste”, porque a vida deverá ser vivida serenamente como uma criança (brincando), para não correr o risco de ser bruscamente retirado dessa medida: “para que não nos tome/ Do pulso e nos arraste./”. Ideia que se completa nas estrofes seguintes, como no verso: “Bebendo a goles os instantes frescos,/ Translúcidos como água./” Será esse instante que o eu-lírico deseja guardar – a vida marcada pela serenidade e moderação.

A vida é fugaz, bem como os raros momentos: sorrisos vagos/ rápidas carícias/ instantes volúveis, assim como as rosas são *breves*. Daí a busca pela tranquilidade – imagem dos “jardins exatos” de “águas largas” - suavidade, passividade, indiferença.

O caráter de ataraxia diante da vida é bem representado nesta ode. O sujeito lírico não quer dor, afasta-se dela, mas também não quer o gozo, não procura a felicidade, mantém-se alheio do mundo de todos sentimentos mais profundos que a vida oferece. Afasta-se de tudo o que possa trazer impaciência, tristeza, apreensão para a sua alma: “Pouco me importa/ Amor ou glória. / A riqueza é um metal, a glória é um eco/ E o amor uma sombra”. (REIS, p.55). Este afastamento dos sentimentos sugere a vontade de permanecer longe do próprio ser, por isso as carícias são rápidas e os instantes volúveis.

Outro elemento que faz parte da paisagem, além das flores e das rosas, é a água. A água tem três significações básicas segundo Chevalier & Gheerbrant (1998). A primeira seria fonte de vida, a segunda meio de purificação e a terceira regenerescência. Como a imagem criada na ode é de “água translúcida”, podemos entender que o sentimento do eu-lírico é de busca pela purificação. A água é servida em “taças detalhadas”, objetos de amplo simbolismo. Na religião cristã, a taça está diretamente ligada com a crucificação de Cristo, o Graal, tema recorrente nas narrativas da Idade Média. Nos rituais pagãos, ela era essencial para conter os líquidos considerados dádivas dos deuses. A verdade é que ela é responsável por conter e, ao mesmo tempo, revelar.

Todo cenário de flores, rosas e jardins dão espaço ao sentimento de tristeza que vai se solidificando no texto. Essa tristeza sempre presente nas odes reisianas

pode ser explicada por Frederico Reis:

Cada qual de nós – opina o Poeta – deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros, e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas. (PESSOA, 1990, p. 143)

É com essa tristeza diante das coisas mais belas do mundo, o movimento de brincadeira do início da leitura dá lugar ao movimento das águas do rio. Contudo, não é um rio de água cristalina, que sugere a passagem do tempo. O rio aqui representado é o derradeiro rio que nos conduzirá ao único caminho certo de nossas vidas, ele é cercado pelo “horror do estígio”. Apresenta uma imagem em contraposição com a taça, que servirá água purificada. A imagem da incerteza revelada pelas águas escuras, desperta o sentimento que habita em todo ser humano diante da figura da morte, ou como Reis registra: “A sombra sem remédio” (REIS, p. 72). As Parcas já cortaram, sem nosso consentimento, o fio que teciam nossas vidas e fomos encaminhados “ao encontro fatal”.

A morte tem uma significação muito ampla. Indica o fim, o não existir mais. Pode trazer tristeza, mas também pode trazer libertação. Para os que acreditam no paraíso, a morte é a passagem para uma vida melhor, para os pagãos é o momento de cruzar o limbo. Seja como for, a morte é estranheza e dor, não se sabe o que virá depois dela, sabe-se apenas que ela é inevitável.

A ode apresentada demonstra que o cenário inicial dá lugar à essência verdadeira do eu-lírico, que permanece solitário na presença do leitor. A verdade é que *o carpe diem* de Reis não corresponde ao clássico, para aproveitar o dia e colhê-lo com sabedoria é preciso saber aproveitar o momento, viver e sentir. Reis, porém, não quer sentir, ao demonstrar em todo o texto que o ideal é evitar os sentimentos. Nada adianta entregar-se aos sentimentos, mesmo aos mais nobres, caminhamos para uma única direção, a morte.

Alguns versos encerram em si próprios o sentido da ode. São significativos e produzem sentido, além de revelarem o ideal, a hora da morte: “Achar a vida leve./ E vivamos assim,/ Em taças detalhadas,/ Dos instantes volúveis./ O melhor pra lembrar”. Temos um único caminho para percorrer; sendo assim, teremos “O melhor



para lembrar”.

Toda esta exposição leva-nos a concluir que o momento desse encontro deverá ser calmo e tranquilo. O conselho é não viver intensamente para não sentirmos falta daquilo que não conhecemos: “tão pouco pesará nos braços”. E não carregar “Nem o remorso/ De ter vivido”. (PESSOA, 1981, p. 225)

Por desejar a morte com a alma leve, o sujeito lírico busca a simplicidade das coisas. Na Ode 312 de 12/ 06/ 1914, refere-se à busca da tranquilidade:

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 fôlhas breves,  
E basta.  
(PESSOA, 1981, p. 255).

Ode composta de nove versos heterométricos, formada por apenas uma estrofe, semanticamente, construída com palavras que remetem à simplicidade. Sua ideia principal está marcada com o ponto final, após o verbo; “E basta.” As rosas e as folhas breves bastam para coroar o ser humano.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998) a folha simboliza no oriente felicidade e a prosperidade, “um buquê de folhas designa o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num pensamento comum”. No que se refere à obra de Reis, o que há de senso comum é a morte como fim.

Repetidamente, Reis escolhe a figura das rosas, que simbolizam o mais belo ideal – o belo fixo – a verdade segundo a definição platônica do belo: “Coroai-me de rosas/ Coroai-me em verdade/ De rosas”. Uma coroa de rosas denomina-se um rosário – prece típica cristã e portuguesa, demonstrando a devoção. Na ode, Reis propõe como imagem a coroação de um herói grego – momento divino de perfeição – Cupido e Príapo usavam coroas de rosas, que também eram usadas em rituais ou festins orgíacos, ou nupciais gregos. A coroação retoma os costumes pagãos, pode ser considerada uma provocação aos costumes religiosos, ou uma quebra na tradição, retomando um passado distante, que o próprio Reis menciona na obra em

prosa de Fernando Pessoa, datada de 1917:

O prefácio, que pus à obra de meu mestre Alberto Caeiro, dando-me azo a que consignasse os princípios fundamentais a que visa o esforço, a que me junto, da reconstrução pagã, dispensa-me, e isso me apraz, da operosa tarefa de pôr a estas Odes um introito explicativo. Naquele prefácio não está, porém, dito a que fins visa essa reconstrução; se busca, deveras, trazer outra vez ao mundo cristianizado o paganismo dos gregos e dos romanos, se busca outro fim qualquer, de âmbito mais humilde. Parecendo que esta dupla hipótese contém em si a solução, não é assim. Esse movimento de reconstrução pagã apareceu, sem que os próprios em cujo espírito se revelou saibam a que fim do Destino quer que ele vise. Por isso, para nós dois em quem o fenómeno se deu, ele não tem sentido nenhum. O que sentimos verdade dentro de nós, traduzimos para a palavra, escrevendo os nossos versos sem olhar aquilo a que se destinam. Uma reconstrução real do paganismo parece tarefa estulta em um mundo que de todo, até à medula dos seus ossos, se cristianizou e ruiu. (PESSOA, 1990, p.146)

Refere-se ainda às “folhas breves”, ideia que reporta à imagem da coroa de heras. Os poetas na antiguidade eram coroados com folhas de louro ou de hera. Reis vê-se como um poeta clássico e por isso pede a coroação, desejando atingir esse almejado estatuto. Para os rosa-cruzes, as rosas representam o espírito, e sua representação ao centro da cruz simboliza a imagem do coração de Cristo, mas, Reis não acredita nessas teorias, sabe que acima dos deuses existe uma lei superior – o Destino – que rege toda a realidade. A atitude humana é avaliada perante a aceitação desta verdade que nem sempre corresponde com a verdade que temos acerca de tudo que existe, mas com a verdade criada pelo poeta nos versos de sua obra.

O instante presente, a máxima do *carpe diem*, também delinea uma imagem nas odes que remetem à natureza, como na ode 406 de 27/ 02/ 1932:

Rasteja mole pelos campos ermos  
 O vento sossegado.  
 Mais parece tremer de um tremor próprio,  
 Que do vento, o que é erva.  
 E se as nuvens no céu, brancas e altas,  
 Se movem, mais parecem  
 Que giram a terra rápida e elas passam,  
 Por muito altas, lentas.  
 Aqui neste sossego dilatado  
 Me esquecerei de tudo,  
 Nem hóspede será do que conheço

A vida que deslembro.  
Assim meus dias seu decurso falso  
Gozarão verdadeiro.  
(PESSOA, 1981, p. 287).

Nesta ode composta de quatorze versos, Reis parece brincar com a métrica. Demonstra sua capacidade de aprimoramento da forma bem ao modelo horaciano, alternando versos de dez e seis sílabas, ritmo constante relacionado com o compasso da passagem do tempo na vida do ser humano, que “Rasteja mole pelos campos/ O vento sossegado.” Porém, ao voltar os olhos para o céu, o tempo se mostra mais célere: “E se as nuvens, no céu, brancas e altas/ Se movem, mais parecem/ Que gira a terra rápida e elas passam,”. Assim como os deuses as nuvens estão acima de nós, mostrando-se alheias ao nosso sofrimento: “Por muito altas, lentas.” De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998) “a nuvem reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento de apoteoses e das epifanias”. O instante presente é o sossego relativo que o sujeito lírico consegue sentir, o momento do agora, a sensação de calma e de perfeição, porque é no presente que se esquece do Fado: “Aqui neste sossego dilatado/ Me esquecerei de tudo”. O pensar, mais uma vez, é descartado porque traz desgosto: “A vida que deslembro.” O ato de fingir, ou esquecer assegura-lhe a tranquilidade que tanto busca: “Assim meus dias seu decurso falso/ Gozarão verdadeiro.”

### **3. 2. A Natureza, a Musa e o Espírito Constante de Resignação.**

A imagem da natureza também está presente no classicismo antigo. Musas e festividades compõem o cenário ideal para o poeta. Horácio, grande influenciador de Reis, inclui nos versos a ideia da felicidade não absoluta representada pelo poucos momentos felizes, como, por exemplo, aqueles que passamos com os amigos bebendo vinho. Para o poeta latino a morte é a única certeza da vida. A juventude passa rápido e os momentos felizes: devem ser vividos plenamente: “Que tu não indagues, é impiedade saber/ que fim, os deuses reservaram para mim e para ti,/ ó

Leucônoe, nem consultes os números babilônios./ Quanto melhor será suportar o que quer que seja!” (HORÁCIO apud TRINGALI, 1995, p. 173-174).

Do mesmo modo, Reis cria um cenário em que a natureza e a figura da musa estão em plena harmonia, mas, ao contrário de seu predecessor, ele prefere permanecer distante de tudo, conforme a ode 316:

Ao longe os montes têm neve ao 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.  
 (PESSOA, 1981 p. 31 e 32)

A formação clássica de Reis aponta para um rigor formal que muitas vezes transcende ao próprio conteúdo da ode. No poema acima, as três estrofes apresentam uma diversidade de medida: os versos são decassílabos e fechando cada estrofe apresentam-se hexassílabos, portanto, heterométricos. Existe também, um jogo de palavras que revelam movimento através dos verbos **ver x sentir**<sup>9</sup>, por exemplo: “Ao longe os montes têm neve ao sol” - **ele vê** – ao passo que no verso: “Mas é suave já o frio calmo” - **ele sente** e completa este sentir no verso seguinte: “Que alisa e agudece” - e torna a apenas ver - “Os dardos do sol alto”. Este jogo talvez sirva para reiterar a dicotomia da obra reisiana entre pensar e sentir. Para pensar é preciso ver e isto é permitido, já sentir não é anseio de Reis, por isso ele se afasta do sentimento e dá lugar apenas ao pensar.

O cenário apresentado é típico de final de outono, início do inverno. As flores dão lugar à neve, ao frio e ao sol fraco. O eu-lírico faz uma interlocução com Neera: “Hoje Neera, não nos escondamos”. Segundo a mitologia clássica, ela é uma das nereidas<sup>10</sup>, tal como Lídia, não está próxima do eu-lírico senão enquanto objeto

9 Grifo nosso.

10 Nereidas: segundo a mitologia são as filhas de Nereu e Dóris (...) os poetas representavam-nas sob a figura

poético. Retoma o estoicismo, ao considerar que a vida, o tempo presente: “Hoje Neera/ Nada nos falta, porque nada somos”, desta forma deve ser vivida com algum sofrimento: “Não esperamos nada/ E temos frio ao sol.”

De acordo com Camargo e Gomes (2010), Neera é a sintetização do amor bucólico de Reis, é a ela quem o poeta evoca nesta ode porque:

Com Neera Reis compartilha da sua visão da natureza. Os campos, ao contrário das cidades, são lugares calmos, que oferecem ao casal a ilusão da liberdade. No entanto, mesmo ao sol os dois sentem frio e não conseguem se livrar do sentimento de finitude. (CAMARGO & GOMES, 2010, p. 28)

Os montes, que podem ser interpretados a partir da mesma simbologia das montanhas, segundo Chevalier & Gheerbrant (1993), representam proximidade dos céus e a morada dos deuses. Mas também significam imobilidade diante das coisas do mundo. O monte permanece longe na paisagem criada pelo eu-lírico indicando o afastamento, uma distância tão valorizada nas odes reisianas: “Ao longe os montes tem neve ao sol”. Ideia que se repete na estrofe seguinte: “E temos frio ao sol”.

Este afastamento refere-se também a Neera. Os poetas clássicos sempre estavam rodeados das musas durante as festividades. Ricardo Reis também as evoca em seu fazer poético como espectadoras dos seus “monólogos”. Fato é que, Reis revela uma imagem que poderia ser perfeita para entregar-se às paixões, mas contrariando os próprios preceitos clássicos, ele se conserva alheio, distante tanto da amada quanto do próprio cenário. Manter-se longe lhe garante a calma necessária para viver sem sobressaltos. Permanecer à margem do mundo garante ao eu-lírico uma certeza, o da tranquilidade quando a morte chegar.

Os elementos da natureza que revelam o lirismo do poeta são o frio da neve e o calor do sol, elementos naturais que representam a extremidade das estações, a neve o ponto máximo do inverno, e o sol que aquece e dá vida: “ Os dardos do sol alto.” No texto, o frio é “calmo” e “suave”. Ao mesmo tempo “alisa” (suaviza) e “agudece” (torna penetrante) “Os dardos do sol alto”. No sentido figurado, o inverno ameniza o que fere e magoa na vida (“o sol alto”). Mais uma vez, a paisagem confirma o estado de espírito do eu-lírico – a passagem, o instante que deve ser

vivido (“gozemos o momento”) - o “*carpe diem*”; aguardando a morte – a única certeza.

Neera e o sujeito lírico não precisam se esconder, porque não têm a culpa de terem vivido, por isso, permitem-se a exposição ao sol ou ao frio, porque também passarão e serão sombra, deixando apenas a certeza de que mais vale viver sem desassossegos grandes, quando a morte chegar poderão recebê-la “como quem a conhece”, ou seja, com tranquilidade.

Repete-se o jogo para criar a imagem a partir da movimentação dos elementos da natureza e das musas que o acompanham, terminando em um único caminho, a morte. O lirismo de Reis presentifica-se na imagem de um cenário perfeito, no qual os elementos da natureza formam uma paisagem convidativa: “Ao longe os monte têm neve ao sol/ (...) gozemos o momento/ solene na alegria (...)”, repete-se igualmente a conclusão incontestável – os simples mortais caminham em direção ao nada.

O sentimento de conformismo diante do mundo permeia todas as odes de Reis, a natureza é um simples acessório. A paisagem não muda o seu estado de espírito, nem mesmo a proximidade da ou com a musa, o faz alterar-se. O seu desejo único é cantar sua condição de homem conhecedor das coisas do mundo, mas não se entrega às belezas e nem ao amor. Permanece estático diante da beleza da paisagem que serve apenas como pano de fundo para aquilo que ele quer expressar: “Nada nos falta, porque nada somos/ Não esperamos nada/ E temos frio ao sol.” Essa posição perante a natureza e a vida repete-se na ode 386, de 13/06/1930:

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 actual que as folhas vivem

E as torna diferentes.

(PESSOA, 1981, p.92)

Composta de duas estrofes de quatro versos heterométricos, variando entre 10 e 7 sílabas métricas, esta ode apresenta o lirismo que nasce da tristeza de sentir a aproximação do fim da vida, momento representado pelo outono, estação que antecede o inverno. Metáfora da velhice, o outono é a estação consagrada a Dioniso. Período dos frutos e da abundância, mas também o que precede a estação mais fria e morta, o inverno, consagrada ao deus dos metais, Hefestos. No texto, a imagem criada revela o outono trazendo consigo o frio do inverno: “Quando, Lídia, vier o nosso Outono/ com o Inverno que há nele”.

Lídia para Horácio (Lydia) era uma mulher de grande beleza e representa o seu primeiro amor, mais tarde trocada por Cloe. Nas odes de Reis, ela é a fixação do belo e apenas uma companhia. Segundo Camargo e Gomes (2010), Lídia é o amor confidente de Ricardo Reis:

Tomar como ponto de partida o relacionamento do poeta com as suas musas permite uma melhor compreensão da sua visão de mundo. Dentre as três, porém, o relacionamento com Lídia é o mais significativo. Não só pelo número de vezes que é evocada pelo poeta, mas também pelo grau de envolvimento que estabelece com ela. (CAMARGO & GOMES, 2010, p 29)

Na ode em análise, o leitor é colocado diante de uma realidade inegável e imutável, mas que causa tristeza e sofrimento sempre que retomada: a imagem fria e fatídica da morte, momento em que deixaremos de sonhar ou pertencer ao mundo belo da primavera e do verão, momento em que nos tornaremos apenas lembrança: “Primavera, que é de outrem, / Nem para estio, de quem somos mortos.”

Os versos sugerem a alienação dos pensamentos, porque não teremos futuro. A primavera não chegará, e também o verão. As folhas amarelas remetem à realidade do outono, as folhas ficam amarelas, douradas e caem das árvores: “O amarelo actual que as folhas vivem / E as torna diferentes”. Sugere a preparação para o inverno, estação do ano em que as árvores ficam sem as folhas, restando apenas os galhos, que entristecem a paisagem. Assim é o homem, nasce consciente

que a morte virá. O sujeito lírico insiste em viver sem percalços, assistindo ao belo espetáculo do mundo, tal como expressa nos versos: “Amo o que vejo porque deixarei/ Qualquer dia de o ver”. O amor, a musa, a natureza, os grandes conceitos do mundo de nada valem diante da realidade imutável de que seremos sombra, antes mesmo que possamos decifrar os enigmas do mundo.

Segundo Bachelard (2008) a criação literária da poesia abstrai qualquer tipo de relação com aquilo que é real, a imagem que o poeta cria não tem ligação direta com o objeto, é como se fosse preciso desconstruir qualquer tipo de conhecimento prévio acerca daquilo que ele descreve e fosse necessário ver o que está por trás da imagem representada.

A alma, segundo Bachelard (2008), é uma “palavra esquecida”, a principal motivadora da produção do poeta. A ligação da poesia com a alma tem uma função bem marcada. O crítico delinea uma estreita relação do texto poético com o leitor.:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado... Aqui a expressão cria o ser. (BACHELARD, 2008, p. 7 e 8)

O crítico defende a imagem criada pela poesia que está inteiramente relacionada com o psicologismo do poeta. O poeta não precisa descrever com exatidão a cena, ou o lugar de sua memória, nem tampouco dar as minúcias para a interpretação, quem sente não é quem escreveu, a partir daquele momento quem sente é quem lê:

Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam os livros que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. Então, quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que devolve ao ser a energia de uma origem. (BACHELARD, 2008, p. 33)

É provocativo o modo como Bachelard (2008) expõe suas ideias. É como se para entender poesia, devêssemos esquecer a ciência, ou o caráter científico nos estudos críticos da Literatura. Faz as seguintes afirmações: “A leitura dos poetas é



essencialmente devaneio” (p. 36), ou “Ah, como os filósofos haveriam de aprender se consentissem em ler os poetas” (p. 212). O estudo da Literatura remete apenas àquilo que sentimos, mas, é por isso que a teoria bachelardiana reforça a nossa proposta de trabalho. Na poesia de Reis, o lirismo nasce no momento em que a palavra em si é insuficiente para explicar o sentimento, o silêncio que cala, mas a imagem se presentifica e sentimos não as nossas dores, mas as dores do poeta.

Reis não sente, pensa. Ele expõe a natureza e todos os seus elementos apenas como pano de fundo para um cenário ideal, uma paisagem imaginária. De nada vale o cenário ideal, se o homem não pode alterar o seu próprio destino, nada vale a beleza do campo, das flores, das musas, se a vida, assim como as estações do ano, passará de forma breve. O amor, que deveria ser o mais sublime dos sentimentos, também não é desejo para o eu da ode, bem como a inveja que traz *movimentos demais aos olhos*. Porém, quem sente é o leitor: “Sentir? Sinta quem lê!”.

Para Bachelard, ler poesia é imaginar, dar liberdade aos sonhos e reconhecer no sonho do outro, os nossos próprios anseios, tal como revelam os versos de Reis:

Naturalmente tal imagem não é recebida da mesma maneira todos os dias. Ela nunca é – psiquicamente falando – objetiva. Outros comentários poderiam renová-la. É preciso também, para bem recebê-la, que estejamos nas horas felizes da superimaginação. (BACHELARD, 2008, p. 229)

Quanto à figura da amada, três são as musas escolhidas por Reis, cada uma ocupa um diferente papel na vida do eu-lírico. Ao evocar a figura de Neera, as imagens são mais detalhadas: “Olho os campos Neera.” (PESSOA, 1981, p. 278). Lídia é a escolhida para refletir acerca das verdades universais da vida do ser humano: “À noite, que entra, não pertence, Lídia,/ O mesmo ardor que o dia nos pedia.”. (PESSOA, 1981, p. 260). A terceira, Cloe, é a musa escolhida para as odes que buscam aproveitar com mais intensidade o momento presente. Nas odes que ela está presente existe certa necessidade de aproveitar o momento com uma determinada urgência. O tempo é rápido demais e com ela permite-se aproveitar “o toque, os beijos e as carícias” como afirmam Camargo e Gomes (2010). É preciso fazê-lo com rapidez para que não se apegue aos sentimentos e não se desprenda

dele. Nem mesmo o amor pode mudar a verdade dos homens. Talvez por conta da necessidade de aproveitar o momento com demasiada pressa, nas odes em que ela aparece torna-se difícil construir uma imagem iconográfica, fica apenas a ideia clara da urgência do momento: “Como se cada beijo/ Fôra de despedida,/ Minha Cloe, beijemo-nos, amando.”(PESSOA, 1981, p. 278). Isto não se constitui uma imagem, ele precisa amá-la antes que: “Talvez que já nos toque/ No ombro a mão, que chama/ À barca que não vem senão vazia”. Ou seja, é preciso aproveitar logo o instante antes que chegue a morte.

### 3. 3. O Dia e a Noite: Representantes da Passagem Fugaz do Tempo ao Encontro Fatídico.

Selecionamos as odes em que o dia e a noite são representantes significativos do lirismo do poeta. A ode 318 de 19/ 06/ 1914 representa essa visão do poeta, que apresenta a imagem diurna.

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

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

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

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

(PESSOA, 1981, p. 258)

Composta de quatro estrofes de quatro versos cada, não apresentam uma métrica fixa. Não há preocupação com rimas observando-se, porém, o predomínio das vogais e de sons abertos *dia*, *dourada*, *pátria*, *Acrópole* e nasais *levemente*,

*pensar, lentos*. Há um uso efetivo de nomes e verbos que indicam movimento, bem como adjetivações binárias *passos lentos e graves*. Repete-se o caráter conclusivo, ao utilizar o ponto final ao fim de cada verso: “O frio leve treme. /Aqueço-me trêmulo. / A outro sol do que este.”

Quanto à imagem do dia, ficamos diante uma paisagem mal delineada do nascer do dia, nas palavras: **palidez**<sup>11</sup> (do dia), e na expressão, **levemente dourada**.” Nos versos seguintes dessa mesma estrofe, visualizamos o desenho impressionista de um dia de inverno, nas palavras e expressões: *sol de inverno, orvalho, ramos secos, frio leve treme*, cuja paisagem não definida confunde a vista e a leitura. A partir da segunda estrofe existe uma quebra de expectativa. O sol ao qual o poeta se refere já não é mais o do dia de inverno: “Aqueço-me trêmulo/ a **outro sol** do que êste./ O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole (...). Seguidor das ideias da cultura greco-latina, refere-se à *pátria antiqüíssima da minha/ Crença (...)*. Ideia que ele desenvolve até o final da ode, quando reitera sua formação clássica, ao epicurismo: *Partenón, Acrópole, Aristóteles, Epicuro, deuses e sereno*. Os dois últimos versos: “Sereno e vendo a vida/ À distância à que está.”, remetem à busca da serenidade, atitude essencialmente epicurista.

Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 836) afirmam que o simbolismo do Sol “é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar” (...). O Sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite, reverenciado pela mitologia na figura do deus Apolo, que representa luz, força, beleza, sabedoria e conhecimento. Mas, nos versos em questão o sol é de inverno e sua luz é pálida, levemente dourada porque se o sol representa a “verdade de nós mesmos e do mundo” (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 841). Nos versos reisianos ele não pode receber esta simbologia, afinal o sujeito lírico foge de pensar demais, conhecer demais, ou qualquer sentimento demasiado, ele prefere ficar sempre à margem, não se entrega, não se envolve, ausenta-se de qualquer manifestação de entrega ou devoção exacerbada.

A paisagem do dia, segundo os autores (p. 336), “a primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular; nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.” No texto de Reis essa mesma analogia ocorre na primeira estrofe *A palidez do dia* (o

---

11 Grifo nosso.

nascimento); *Aqueço-me trêmulo/ A outro sol do que este* (crescimento); *O sol que havia sôbre o Parténon e a Acrópole/ O que alumiava os passos lentos e graves* (plenitude); e fecha a analogia nos dois últimos versos: *Sereno e vendo a vida/ À distância a que está.*

De acordo com Blanchot (2011), *o dia serve-se da noite para apagar a noite.* Esta afirmação relacionada com a obra de Reis pode nos remeter à sua característica de “máscara da máscara”, afinal um poeta que cria cenários que desencadeiam sempre cenas que terminarão na prerrogativa da morte, recorre a imagem do dia apenas para fugir daquilo que a noite provoca, o medo da morte, Blanchot (2011) ainda afirma que:

A ambiguidade já não é o Sim e o Não primordial em que o ser e não ser seriam pura identidade. A ambiguidade essencial estaria, antes, em que – antes do começo – o não ser não está em igualdade com o ser, é somente a aparência da dissimulação do ser, ou ainda que a dissimulação é mais original a negação. (BLANCHOT, 2011, p. 289)

A obra de Ricardo Reis é pulsada pelo preceito da dissimulação. Ele se apropria de imagens desenhadas com base na luminosidade do dia, mas, sempre com moderação. Por isso quando ele recorre às imagens do dia, que deveriam suscitar alegria e contentamento, ele o faz de maneira moderada: “Só mornos ao sol quente/ E refletindo um pouco.” (PESSOA, 1981, p. 260), uma maneira de dissimular uma verdade inegável que a noite virá e tudo acabará em noite, percebemos isso na primeira estrofe da ode 349 de 2/ 09/ 1923: “Não canto a noite porque no meu canto/ O sol que canto acabará em noite. / Não ignoro o que esqueço. / Canto por esquecê-lo.” (PESSOA, 1981, p. 274). Reis não esquece, tem total conhecimento da única certeza do homem, a noite eterna nos aguarda, ele tenta dissimular sua percepção da morte inevitável mantendo-se alheio ao dia ou a noite, afinal, temos um fim único, a morte. Mas, ele mascara este medo em sua poesia, e busca convencer o leitor de que ele se mantém afastado e convicto de sua postura diante desta premissa.

Noite e dia caracterizam o movimento da vida humana. Mas, também podem significar extremos, graças ao paradoxo que forma a relação desenvolvida pelos dois. Enquanto o dia representa alegria e contentamento, a noite significa tristeza e

desilusão, porém, um não existe sem o outro. No caso de Ricardo Reis além de demonstrarem a oposição entre sentimentos humanos, também lembram que o homem nada pode diante da face do destino. Na ode 407 de 31/03/1932, percebemos esta instabilidade e a sensação de impotência do homem diante do Fado:

Azuis os montes que estão longe param.  
De êles a mim vário campo ao vento, à brisa,  
Ou verde ou amarelo ou variegado,  
Ondula incertamente.  
Débil como a uma haste de papoila  
Me suporta o momento. Nada quero.

Que pesa o escrúpulo do pensamento  
Na balança da vida?  
Como os campos, e vário, e como êles,  
Ignorado do Caos e da Noite  
Às férias em que existo.  
(PESSOA, 1981, p. 287 e 288)

A ode em questão é composta de duas estrofes, com seis e cinco versos respectivamente. E assim como as outras odes aqui apresentadas, esta não obedece à uma métrica específica, os versos são heterométricos. As rimas também estão ausentes. Mas, a escolha semântica colabora dentro do texto para que se tenha a ideia central apresentada pelo autor: a insignificância do “ser”, diante das coisas do mundo. Os questionamentos do “eu” são marcados com a utilização do ponto de interrogação no final do verso, e os versos conclusivos são marcados com o uso do ponto final.

Fica perceptível nesta ode a indiferença de Reis para com as coisas do mundo. A paisagem se inicia com a cor azul do primeiro verso, que deixa claro a profundidade da reflexão da temática da ode. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 106) “a cor azul é a mais **profunda**<sup>12</sup> das cores”. Ligada à transparência dos objetos, ela suaviza as formas, remete à irrealidade, sugere a eternidade presa ao divino e ao etéreo, o azul pode trazer a calma e a tranquilidade, mas com o passar do tempo torna-se deprimente. A solenidade que há no azul evoca a ideia da morte. Assim como o branco, cor mariana pode significar o

---

12 Grifo dos autores.

desapego das coisas do mundo, bem como o ouro presente em várias odes, representa essa indiferença: “O ouro irrita a pele”. (PESSOA, 1981, p. 289).

Na paisagem, os montes são azuis, e trazem de acordo com a simbologia desta cor a tranquilidade, mas estão distantes e estáticos, não desenvolvem ou influenciam qualquer acontecimento na vida. Desenha a imagem dos campos entre ele e os montes e não importa se *verde, amarelo ou variegados*. Esta sequência de cores simboliza a imagem da passagem do tempo, os campos verdes remetem à juventude, à força e à vitalidade, já o amarelo a passagem da juventude para a idade madura.

Tanto na paisagem, quanto na passagem do tempo há a presença do vento da brisa (símbolo da instabilidade) e das cores (variegado), que retratam a fragilidade da vida no verso: “Débil como uma haste de papoila me suporta o momento. Nada quero.” A papoila que, entre suas significações, suporta a analogia de esquecimento e a força do sono depois da morte do homem, está suspensa por uma haste fina e sujeita a quebrar-se ante as imprecisões do tempo.

Na segunda estrofe, a paisagem desaparece restando apenas o questionamento: “Que pesa o escrúpulo do pensamento/ Na balança da vida?”. Do que adiantam os cuidados e as hesitações de consciência, se o fim é comum para todos, para o ser humano, para o campo: “Ou verde ou amarelo ou variegado,/ Ondula incertamente.” Todos serão entregues ao Caos e à Noite. Configura-se nesta ode a ideologia reísiana que a morte é inexorável.

Sobre as odes que retratam a paisagem da noite iniciamos com o estudo de Blanchot (2011) sobre o tema noturno: “O lado de fora, a noite” (pp. 177 – 186):

A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. (...). A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela. (...). Mas é a verdadeira noite, é noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente, não é falsa, não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana mas da qual não se pode corrigir os enganos. Na noite encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. (BLANCHOT, 2011, pp. 177 - 178)

A noite encerra o conceito de fuga, mas também suporta a imagem de representação da fuga, porque a noite esconde aquilo que não se quer revelar e ao

mesmo tempo assegura a vinda de outro dia como se fosse um novo começo. Mas, cabe à noite a imagem representativa da morte, a noite eterna que jamais será precedida de um novo amanhecer. Ricardo Reis prefere a imagem da noite, que retrata a verdade inevitável da morte, não a noite dos amantes ou dos sonhadores: “Ao fim do dia quando os campos forem/ Império conquistados pelas sombras/ Como uma legião que segue marcha/ Abdiquemos do dia,/”. (PESSOA, 2007, p. 44).

Contudo, é necessário ressaltar que a referência feita por Ricardo Reis à morte serve apenas para dissimular o medo que ele sente de morrer, e que confessa à Lídia: “Sofro, Lídia, do medo do destino”. (PESSOA, 1981, p. 273). Ele não sabe o que esperar da morte, não tem conhecimento do que acontecerá quando for sombra, e o sofrimento que isto lhe causa não deve pesar no ombro antes da hora. Portanto, ao criar a imagem da morte como se a conhecesse, finge o medo de encontrá-la.

### 3. 4. A Imagem do Mar nas *Odes* de Ricardo Reis

O mar é também uma imagem recorrente na obra de Ricardo Reis. Gomes (2005) esclarece que na obra de Pessoa: “O mar sofre uma interiorização, penetrada na alma do poeta, fazendo parte da sua procura de realização, misturando-se com os sonhos”. (GOMES, 2005, p. 151). Tantas vezes cantado pelos poetas portugueses, nos poemas de Fernando Pessoa sua imagem celebra a vida e a glória de um povo que sofreu para conquistar seus feitos: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!”. (PESSOA, 1981, p. 82).

Na ode 345 de 23/ 11/ 1918 o sujeito lírico encontra-se diante do mar:

Uma após uma as ondas apressadas  
 Enrolam o seu verde movimento  
 E chamam a alva ‘spuma  
 No moreno das praias.  
 Uma após uma as nuvens vagarosas  
 Rasgam o seu redondo movimento  
 E o sol aquece o ‘spaço  
 Do ar entre as nuvens ‘scassas.  
 Indiferente a mim e eu a ela,  
 A natureza dêste dia calmo  
 Furta pouco ao meu senso  
 De se esvaír o tempo.  
 Só uma vaga pena inconsequente

Pára um momento à porta da minha alma  
 E após fitar-me um pouco  
 Passa, a sorrir de nada.  
 (PESSOA, 1981, p. 273)

Composta de dezesseis versos de nove sílabas alternados com versos decassílabos e dois versos hexassílabos, consecutivamente, presentifica-se, mais uma vez, a influência clássica na poesia de Reis. Esta alternância dos versos contribui para o ritmo, que faz lembrar o barulho e o movimento de ir e vir das ondas do mar. Arrastam-se mais vagarosamente quando em alto mar e mais apressadas ao atingirem a areia da praia. A sonoridade das palavras, **chiam**<sup>13</sup>, **'spuma, rasgam, 'spaço e 'scassas** valorizam a sibilante **s**, delineando a imagem das ondas e o som de seu movimento infinito de ir e vir à praia. Chevalier e Gheerbrant (1998) também apreciam a imagem das ondas relacionadas com o som produzido: “Outro tanto de ações e imagens que podem ser atribuídas às ondas, que fazem e desfazem incessantemente os seus líquidos bordados ao som de uma música.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 658).

Assim como os dias, as ondas também passam: “Uma após uma as ondas apressadas/ Enrolam o seu verde movimento”. O tempo é célere mesmo diante do cenário tranquilo e calmo de uma praia. Os dois versos seguintes apresentam uma antítese entre as palavras **alva x moreno**. A espuma branca das ondas que repetem sempre o mesmo movimento contrasta-se com a terra firme, morena, onde habitam os homens, seus pensamentos e questionamentos acerca das coisas do mundo: “E cham a alva 'spuma / No moreno das praias”.

As nuvens também obedecem ao movimento incessante do vento: “Uma após uma as nuvens vagarosas/ Rasgam o seu redondo movimento”. E o sol, astro rei, já referido em outras odes, aquece não apenas as nuvens, mas o “spaço” o que proporciona uma imagem de superioridade a esta estrela. Mas, toda esta imagem criada dá lugar à ausência, ao suspender a imagem e resgatar no sujeito lírico sua personalidade de homem estoico, que não se altera diante das belezas do mundo: “A natureza deste dia calmo / Furta pouco ao meu senso / Indiferente a mim e eu a ela.” Neste momento, o eu-lírico elimina qualquer possibilidade de alegrar-se diante

---

<sup>13</sup> Grifo nosso.



da beleza de um quadro – prefere permanecer fora da cena.

Nos versos seguintes, reafirma sua postura diante da vida: “Só uma vaga pena inconsequente/ Pára um momento à porta da minha alma”, versos que sintetizam a ideia do entregar-se, **vaga, pena, inconsequente e momento**, palavras que lembram o insustentável, a brevidade do momento. Reforçando a personalidade reisiana de não ceder às belezas, ou aos prazeres da vida, como um dia de sol na beira da praia, isso não vale a pena, nada fica de nada: “Passa, a sorrir de nada.”

Na ode 331 de 6/10/1914, outra imagem do mar:

O mar jaz; gemem em segrêdo 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.  
 Inútilmente 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 do mar o apagam,  
 Que me fará o mar que na atra praia  
 Ecoa de Saturno?  
 (PESSOA, 1981, p. 264).

Nesta ode de catorze versos heterométricos, já no primeiro verso, a imagem do mar se apresenta tétrica: “O mar jaz (...)”. O verbo jazer, usado na terceira pessoa do singular exclui do mar a ideia de beleza e tranquilidade da ode anterior. Ainda no primeiro verso, a expressão da dor pode ser sentida: (...) gemem em segredo os ventos, submissos a Eolo, deus dos ventos, de acordo com a narrativa mitológica. Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 935) explicam que os ventos simbolizam a instabilidade e a inconstância.

Surge a figura de Netuno, que “águas franze”, numa demonstração de sua força e poder. Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 738) explicam que o tridente, análogo ao raio de Zeus, pode representar originalmente o jorrar das ondas e dos relâmpagos, quanto também pode demonstrar a indiferença dos deuses para com os homens. O verbo franzir possui nos versos a acepção de contrair-se.

A descrição na primeira parte da ode termina com os versos: “A praia é alva e cheia de pequenos/ Brilhos sob o sol claro”. Nos versos seguintes, ocorre a quebra de expectativa. A paisagem desaparece para dar lugar às reflexões sobre a grandiosidade do universo (o mar) e a incapacidade do homem compreender a vastidão e o mistério da natureza: “Inútilmente parecemos grandes.”. O mundo é muito mais vasto e cercado de mistério que podemos imaginar, não temos a grandeza necessária para compreender o espetáculo do mundo: “Nada, no alheio mundo,/ Nossa vista grandeza reconhece/ Ou com razão nos serve.”.

Para finalizar a ode, três ondas calmas são suficientes para apagar aquilo que ele á beira mar reflete, por mais profundo que seja: “Se aqui de um manso mar meu fundo indício/ Três ondas apagam,.”. Quem terá forças ou explicação suficiente para lutar contra as ondas que ecoam de Saturno – correspondente grego de Cronos – portanto, de nada adianta brilhar sob a luz do sol ante o mar com sua vastidão infinita. Estamos todos sujeitos ao mesmo deus – o Tempo, que passa sem nosso consentimento – e nos leva qualquer pensamento ou bem que possamos acumular, assim como as ondas varrem as areias da praia.

As formas imagéticas das odes de Ricardo Reis algumas vezes se mostram difíceis de serem delineadas, ao mesmo tempo em que ele constrói uma imagem, ele a interrompe, para expressar seus sentimentos de inconformismo com o mundo, mas, é o conjunto das imagens, do sentido das palavras e da emoção que elas causam, nasce o lirismo em Ricardo Reis, pois como afirma Paz (1982):

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. (...) Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (PAZ, 1982, p. 119).

Portanto, mesmo que algumas odes apresentem imagens inconstantes, é o seu conjunto que revela o lirismo. Tanto nas odes que nos permitem desenhar um quadro em nossa mente, quanto naquelas que imagem sofre uma quebra de expectativa e revela uma reflexão acerca das verdades universais do mundo, o lirismo se configura. Todas concluem uma verdade inegável e inevitável comum, o

tempo é célere e traz consigo o fim trágico que aguarda todo ser humano, a morte. E não se leva em conta quem ele foi ou abriu mão de ser ao longo do caminho, com quem se envolveu ou dos amores que se privou, se as paisagens que o cercavam eram abrilhantadas com os raios do sol que precedem a noite, nada disto importa.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Todas as teorias expostas neste trabalho permitem-nos concluir que a obra de um poeta requer um conhecimento linguístico preciso e apurado. Pois, é a partir do jogo que ele realiza com as palavras que se torna possível a exteriorização das suas ideias. Assim sendo, a magia da poesia se encontra justamente no fato de que ela não afirma, apenas sugere, afinal “o poeta é um fingidor”, e seu objetivo maior é fazer com o leitor sinta a dor que ele sente ou que ao menos imagina sentir.

Essa identificação do leitor com o texto só se torna possível graças às imagens ali presentes. Só podemos imaginar aquilo que de alguma forma ou de outra já tenhamos visto, já tenhamos tido contato, mesmo que esse contato não tenha sido sensorial, pelo contrário, o único sentido que precisamos ter para internalizarmos um texto é a visão, que liga o homem ao mundo.

A relevância do poeta acontece quando no mistério de seus versos, sem descrever o mundo e seus pensamentos de maneira clara, remete o leitor ao desafio, ao desconhecido. Relembrando Candido (1993) mesmo a linguagem direta ganha força poética. É como se o poeta criasse um véu entre o objeto descrito e o leitor, e a revelação aconteceria quando este se entrega ao texto de maneira que seria capaz não só de desvelar, mas de ver e de sentir os versos do texto.

Bosi (1983) atribui uma carga positiva e de grande importância à utilização da imagem na poesia. A imagem possibilita que a palavra se torne algo quase palpável diante de nós e num instante temos a aparência daquilo que antes era ausência. Quando lemos um poema apropriamo-nos do objeto. Ele passa de exterior para interior evidenciando a máxima verdadeira de Santo Agostinho de que os olhos permitem ao ser humano imaginar aquilo que lhe convém e que lhe acaricia a alma, confirmando, assim, o estatuto da graça divina da visão.

As imagens nas odes de Ricardo Reis dependem da cooperação do leitor para que elas revelem o lirismo ali presente. De acordo com as teorias de Eco (1994) e Iser (1999) o leitor tem liberdade de interpretação. O objeto principal é o texto escrito e o responsável pelos vazios ou pela exposição das trilhas é o autor da obra, porém, o responsável por trilhá-las, ou interpretar a obra é o leitor, centrando mais uma vez a interpretação na figura do leitor, dando a este o poder de utilizá-la conforme seu repertório. Na leitura das odes reisianas esta liberdade deve obedecer alguns limites, como por exemplo, os que mostram que toda a imagem é um simples

acessório e que Reis poderia representar facilmente a síntese de todo o fingimento a que se refere Fernando Pessoa.

Ainda no campo do lirismo, vale ressaltar que levando em consideração as diferenças teórico-ideológicas e estético-formais que marcam as várias correntes literárias, desde os tempos medievais à contemporaneidade (para não falarmos da Antiguidade), o discurso lírico é caracterizado pelo sentir, em conjugação com o pensar. O sujeito lírico interpreta as tensões e os conflitos que fazem parte do mundo individual e social, discutindo temas como amor e ódio; fidelidade e traição; paz e guerra, entre muitos outros. Temas representados com uma pluralidade de pontos de vista subjetivos e com uma variedade formal dos esquemas estróficos, métricos, rítmicos e fono-rimáticos, em conformidade com a expressão estilística do mundo imagético e metafórico, além do jogo sintático-semântico das antíteses, inversões e trocadilhos – matéria lírica estimuladora da sensibilidade do leitor, espécie de apelo para compartilhar ideias, emoções, sentimentos e atitudes. Isto posto, podemos dizer que as imagens poéticas levam-nos a direções diversas e possibilitam a exteriorização do que permanece guardado na sua alma.

É inevitável dizer que a teoria de Bosi (1983) aponta traços que levam os pesquisadores a essa conclusão, pois a linguagem é importante para a expressão das artes sim, isso é inegável, mas a imagem permite que leitor visualize aquilo que ele viveu no ato da leitura e se veja ali representado.

Na obra de Reis as imagens são significativas. Não foram arroladas as imagens que ele constrói utilizando outros elementos, como, por exemplo, a abelha o vinho, ou os deuses. Nosso intuito principal foi discutir a presença da imagem como revelação lírica, além de ressaltar o caráter de homem que não se modifica ou se deixa influenciar pelas coisas que o cercam, como afirma Robert Bréchon (1999) em sua obra *Fernando Pessoa, Estranho Estrangeiro*:

Ricardo Reis, diferentemente de Caeiro, é mais romano que grego. (...). Assume a pose de poeta báquico, coroado de pâmpanos ou de rosas, uma taça de vinho na mão, deitado junto de Cloe, de Lídia ou de Neera. Mas, tudo isso é puramente exterior. Não há nada de dionisíaco nessa poesia cerebral, sofisticada. (BRÉCHON, 1999, p. 221).

Reis não altera sua impassibilidade diante das imagens que cria, não importa qual musa eleja para acompanhá-lo ou qual cenário exuberante ou agradável ele contempla. Permanece da mesma maneira, sempre à margem do mundo, dos sentimentos, de tudo: “Quer pouco: terá tudo.” (PESSOA, 1981, p. 284). As odes revelam alguém impassível, que mantém a razão sempre. Sua capacidade de trabalhar as palavras dentro do verso com a utilização dos hipérbatos, das antíteses e dos paradoxos, algumas vezes dificulta a interpretação, mas, também dá à sua obra uma carga de brilhantismo, herdado dos clássicos de quem ele se diz discípulo, e do paganismo que ele próprio afirma ser uma militante:

O prefácio, que pus à obra de meu mestre Alberto Caeiro, dando-me azo a que consignasse os princípios fundamentais a que visa o esforço, a que me junto da reconstrução pagã, dispensa-me, e isso me apraz, da operosa tarefa de pôr a estas Odes um intróito explicativo. (PESSOA, 1990, p. 146)

Contudo, esta defesa do paganismo não passa de uma maneira de dissimulação. Ele não segue as mesmas regras que os preceitos lançados pelos representantes da cultura clássica. Ricardo Reis enquanto leitor de Horácio transformou e adaptou as regras ao seu tempo. Utilizou temas clássicos, apesar de viver no século XX e ser considerado moderno (bem como seu criador), que viveu todas as crises de seu tempo. Testemunhou a fragmentação da humanidade e provavelmente transpôs essa fragmentação na crise com o outro e com o mundo.

Quando reproduziu a obra horaciana, transformou os preceitos ali lançados para o homem do seu século, apreendeu o mundo ao seu modo. O “caminho pelo bosque” que ele nos apresenta assim como o de Horácio incita-nos a aproveitar o dia – *carpe diem* - tendo sempre em mente que a vida é breve e o tempo é célere. Porém, nos ensina que quer gozemos ou não ela passa. A atitude correta é a de espectadores resignados com as vontades do Fado, que rege e guia ao mesmo fim, a morte: “Breve o dia, breve o ano, breve tudo./ Não tarda, nada sermos./”. (PESSOA, 1981, p. 286).

É por ser este o senso comum de todo ser humano que Reis então expõe seu lirismo, é quando ele declara a verdade imutável da vida de todos os seres vivos

não importa se vegetal ou animal, se deus ou homem, todos sem exceção vamos morrer. Acima de qualquer um encontra-se apenas o Fado. Nas odes estudadas neste trabalho toda imagem, toda ideia e todo pensar de Ricardo Reis são líricas porque revelam ao final da leitura de cada uma delas a verdade inexorável de que o que nos espera ao final do caminho é a morte.

Ricardo Reis parece brincar com esta ideia, mas isso não passa de simples maneira de tentar ocultar o medo que ele próprio sente da morte. Para não sofrer muito ele busca manter-se à margem de tudo, de todas as experiências e todos os sentimentos que poderiam trazer-lhe sofrimento demais na hora fatídica: “Não tenha 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./” (PESSOA, 1981, p. 258). Por isso seu estoicismo é triste, porque ao contrário dos estoicos clássicos que buscavam viver tudo, aproveitando cada segundo que lhes era dado, Reis não vive nem aproveita nada porque tem medo do sofrimento que a ausências dessas coisas poderá trazer quando ele tiver que cruzar o rio conforme afirma Gomes (2005):

Ricardo Reis é o poeta triste, que só passa com os dias, com as conjecturas do destino implacável, da Morte sempre iminente, e assim, a água que corre tem em sua poesia um efeito melancólico e funesto. Para Reis, contemplar o rio é morrer. Sua tristeza é imensa ao tentar o momento presente, (...). Assim suas odes são tristes e conselheiras são exemplos de um ser que não deve aderir às coisas deste mundo, nem à pressa que ele exige, sem nenhuma depressão. (GOMES, 2005, p.225).

Encerramos concluindo que a obra de Ricardo Reis possui um lirismo significativo. Não apenas porque as imagens que ele cria delineiam cenários amenos, que pregam a vida simples sem percalços ou desassossegos: “Prefiro rosas, meu amor, à pátria,/ E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude./” (PESSOA, 1981, p. 269), mas, mesmo descrevendo a beleza existente na natureza e na vida sempre revelará uma verdade que queremos fugir – mas, somos incapazes de mudar, nem mesmo o apego ou apelo aos deuses mudará nosso destino – o tempo passa e revela quem fomos, ou poderíamos ter sido, a verdade única e absoluta é a morte.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina,



1973.

ALMEIDA CARA, Salete de. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

BACCHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **Espaço Literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRÉCHON, Robert. **Estranho Estrangeiro: Uma Biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. 2ª Edição; Rio de Janeiro: Record, 1999.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

CAMARGO, Luiz & GOMES, Natália. **À Margem das Musas... Que Musas? Apontamentos da Poética de Ricardo Reis** *in* [www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/download/.../2961](http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/download/.../2961)

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH (USP), 1977.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. **Estudo sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva ... [et al]. 12ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DUCROT, Oswald. **Princípios de semântica linguística: dizer e não dizer**. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Cultrix Ltda, 1972.

ECO, Umberto. **Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. **Fábulas da identidade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GOMES, Natália. **O Sonho e a Máscara**. Antero de Quental e Fernando Pessoa. São Paulo: Scortecci, 2005.

HIPÓLITO, Nuno. **A Distância de um Horizonte**. Uma análise das “odes” de Ricardo Reis. In: [www.umfernandopessoa.com/.../a-distancia-de-um-horizonte... - Portugal](http://www.umfernandopessoa.com/.../a-distancia-de-um-horizonte...-Portugal)

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. Uma teoria do efeito estético. Vol. I. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado (Leitura Estruturante do Drama em Gente)**. Porto: Editorial Inova, 1973.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Poesia. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

NICOLA, José de, INFANTE, Ulisses. **Como ler Fernando Pessoa**. São Paulo: Scipione, 1986.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivinha**. São Paulo, Cia das Letras, 1990

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

REIS, Carlos. **Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SEABRA, José Augusto. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.