

RICARDO REIS E A DOR QUE NÃO GRITA *

Carlos Eduardo Fernandes-Netto **

Resumo

Este trabalho visa a demonstrar que o esforço construtivo peculiar ao estilo clássico de Ricardo Reis, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, perfaz simbolicamente o empenho subjetivo em manter-se acima das atribulações inúteis da vida. Por meio da construção poética, o sujeito busca o sentido que supere o vazio do ser. O estudo vale-se da teoria psicanalítica de Jacques Lacan, tal como a emprega Leyla Perrone-Moisés (1990) no estudo *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, e também da análise estrutural realizada por José Augusto Seabra (1974), em *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Chega-se à conclusão de que a organização estética, encenando o drama da resignação perante o vazio, resulta na plenitude semântica de que as formas simbólicas são capazes.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Vazio. Plenitude.

Abstract

This paper aims to demonstrate that Ricardo Reis's classical style performs the subjective effort to keep oneself above the worthlessness of tribulations. It is based on Jacques Lacan's psychoanalytic theory, as followed by Leyla Perrone-Moisés (1990) in the study Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro (Fernando Pessoa: beneath the self, beyond the other), and on the structural analysis carried out by José Augusto Seabra (1974), in Fernando Pessoa ou o poetodrama (Fernando Pessoa or the poetodrama). Through poetical art, the self looks for the meaning that overcomes the void of the being. The conclusion is that esthetic organization, acting the drama of resignation in face of emptiness, results in the semantic plenitude symbolical forms are suitable for.

KEYWORDS: Fernando Pessoa. Emptiness. Plenitude.

Introdução

A respeito da tonalidade geral da lira 77 de Tomás Antônio Gonzaga, Antonio Candido (1989, p. 22) observa que, nesse poema, “[...] a limpidez serena contrasta com um sombrio elemento dramático”. Este é explicável pela privação de bens, de liberdade e de afetos a que Gonzaga foi submetido após acusação de envolvimento na chamada Inconfidência Mineira. Continua o crítico: “Daí a impressão de dor contida, que não grita [...]” (CANDIDO, 1989, p.22). Gonzaga, poeta neoclássico,

* A Carlos Alberto Iannone, *in memoriam*.

** Pós-Doutor em Teoria Literária (IEL-UNICAMP, 2001). Doutor em Estudos Literários (FCL-UNESP-Araraquara, 2001). Centro Universitário de Araras Dr. Edmundo Ulson. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza.

Recebido em: 16/02/2015

Aceito para publicação em: 15/04/2015

valia-se de procedimentos formais que contivessem o extravasamento da dor, correlato ao desequilíbrio estético. Por isso, na prisão, sua atividade poética consistia em arquitetar um texto em que a simetria revelasse a superioridade da razão frente às paixões.

No entanto, já no modo de se disporem as simetrias, visualiza-se a brecha que o drama vivido impinge ao fazer poético supostamente infenso às turbulências emotivas. Comentando o aparente equilíbrio composicional existente entre as duas partes em que se divide a lira 77, Candido (1989, p. 32) afirma:

[...] trata-se de simetria imperfeita, com elementos de irregularidade, como uma igreja com duas torres diferentes, ou um quadro onde os volumes de um lado são maiores em relação aos do outro. Isso talvez seja o bicho na fruta, o aviso de que a ordem da arte não compensa inteiramente o drama, a afirmação da singularidade psicológica violentada até certo ponto pela força generalizadora da organização estética.

Assim como o altivo Gonzaga, empenhado em conter a dor traduzindo-a em efeitos de simplicidade de estilo, outros poetas de orientação clássica buscam sufocar os gritos de seu sofrimento, adotando como atitude de base a prevalência da razão sobre a emoção.

Esse é o caso de Ricardo Reis. Como nas liras do pseudopastor Dirceu, nas odes do heterônimo Reis manifesta-se a atitude clássica do culto à sobriedade mental.

Longe de revelar afetação ou superficialidade de espírito, o tom solene das odes exprime a busca de um pensamento “alto e régio”, a que se referem os seguintes versos:

[...]
Que, quando é alto e régio e pensamento,
Súdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve. (PESSOA, 1986, p.225).

Assim, encontra-se, também na poesia de Ricardo Reis, a luta interior para impedir que o sofrimento grite. Nesse mesmo esforço de contensão e equilíbrio, nota-se a inquietude, que apenas se disfarça.

1 Linguagem e Pensamento

Em um texto qualquer, mesmo não se tratando de obra literária, a significação global não se depreende, necessariamente, dos significados explícitos. Revela-se nos diversos elementos da organização textual. Na composição da obra literária, o conjunto dos recursos empregados instaura certa atitude mental.

Conforme essa linha de raciocínio, pode-se dizer que os significados e as imagens não estão prontos na mente, à espera de uma linguagem que venha, obedientemente, levá-los até o processo de comunicação. Como observou Benedetto Croce, citado por Galvano Della Volpe (1980, p.117), “[...] uma imagem

não expressada, que não seja palavra, pelo menos murmurada para si mesma, é coisa inexistente”.

Então, o significado não antecede a linguagem. Esta não serve para nomear significados de que já se dispõe. Discordando da precedência do significado em relação à linguagem, Terry Eagleton ([ca. 1990], p. 65) propõe a questão: “Como poderia eu possuir significados, sem já possuir uma linguagem?”. Argumentando contra a existência de significados anteriores à linguagem, o teórico literário inglês observa:

A característica da “revolução lingüística” do séc. XX, de Saussure e Wittgenstein até a teoria literária contemporânea, é o reconhecimento de que o significado não é apenas alguma coisa “expressa” ou “refletida” na linguagem — é na realidade **produzido** por ela. Não se trata de já possuímos significados, ou experiência, que em seguida revestimos de palavras; só podemos ter os significados e as experiências porque temos uma linguagem na qual eles se processam. [...] Como seremos capazes de ver alguma coisa claramente, sem termos ao nosso dispor os recursos conceituais de uma linguagem? [...]. (EAGLETON, [ca. 1990], p. 66, grifo do Autor).

Estendendo-se a tarefa interpretativa ao campo do fazer poético, depara-se, no entanto, com a evidência de que os significados do poema não se processam apenas na linguagem articuladora de conceitos, mas também na arquitetura de elementos imagético-sonoros que conferem plasticidade à obra. Nessa modalidade discursiva, em que se opera sobre a materialidade acústica da língua, produz-se a experiência estética da linguagem verbal, com os significados específicos dessa experiência.

2 A “Plena Linguagem do Desejo”

Se a linguagem produz significados e experiências, ela instaura o sujeito, permitindo que ele se defina para si mesmo. Logo, pode-se pensar na adoção do discurso poético como iniciativa para a constituição de determinada subjetividade ficcional.

Perante a constatação de que o sujeito – o eu – é feito tão somente de linguagem, cabe observar as peculiaridades da constituição dos sujeitos poéticos na obra de Fernando Pessoa.

No estudo *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 89) faz “uma leitura lacaniana de Pessoa”, ou “uma leitura pessoana de Lacan”, segundo a Autora. Na esteira da psicanálise lacaniana, ela explica a natureza lingüística do eu:

O eu é [...], para a lingüística como para a psicanálise, um significante vazio, cujo preenchimento, precário, depende exclusivamente de uma relação discursiva. **Eu** não designa uma pessoa particular, mas significa apenas “aquele que diz **eu** na presente instância do discurso”. O **eu** é um **shifter** (comutador). [Em nota, a Autora observa: “em inglês, **to shift** quer dizer também ‘trapacear’, ‘fraudar’.”] Quando se diz **eu**, produzem-se

imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial. [...] (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 80).

A percepção da natureza relacional do eu pode intensificar a sensação angustiante do caráter ilusório e da inconstância das identidades subjetivas. É o que acontece com Fernando Pessoa (1986, p. 401), em cuja obra é frequente a referência ao “vazio”, à natureza fugidia do ser:

MEUS VERSOS são meu sonho dado.
Quero viver, não sei viver.
Por isso, anônimo e encantado,
Canto para me pertencer.

O que soubemos, o perdemos.
O que pensamos, já o fomos.
Ah, e só guardamos o que demos
E tudo é sermos quem não somos.

[...]

A propósito desses versos, Leyla Perrone-Moisés (1990, p.88) anota: “É pelo sonho de um Eu – sua poesia – que Pessoa preenche o vácuo-Pessoa”.

No livro mencionado (composto por quatro ensaios: “Pessoa Ninguém?”, “O Gênio Desqualificado”, “O Vácuo-Pessoa” e “Caeiro Zen”), a Autora observa:

[...] Por ter tido a lucidez de saber-se “ninguém”, Pessoa foi mais **real** do que o comum das pessoas, que não querem nem questionar as falsas identidades que lhes permitem parecer reais. Tendo assumido até o extremo a impessoalidade, com riscos pessoais de evanescência, Pessoa fez-se Poeta, voz verdadeira e única, não no que diz, mas na insistência em dizê-lo de certa forma. Por deixar que a linguagem dissesse, nele, o ser. A negatividade de Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos, que eludem o nada e o transformam em tudo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 4, grifo da Autora).

Os heterônimos, portanto, são a criação de eus mediante formas diferentes de dizer, sendo o Fernando Pessoa-“ele mesmo” também uma criação. Não há um retorno a uma essência que seria um eu profundo. O que ocorre é sempre a constatação de que a personalidade se ergue sobre o vazio, ou sobre o vácuo. No entanto, este se distingue do nada, que é pura negação, não dotada de potencial de criação. O vazio, ao contrário, é espaço aberto ao criar.

A singularidade do arranjo da mensagem revela, assim, sua natureza paradoxal: por meio dela, a afirmação do nada se transfigura em plenitude semântica. Embora nem todo significado do texto poético tenha passado pela consciência do artista, os atos de seleção formal evidenciam certa intencionalidade que inaugura uma nova ordem de sentido.

O artista, portanto, devido à concretização intencional das formas poéticas, não se perde no ato criador. Já a expressão desenfreada peculiar aos neuróticos, contrariamente à precisão dos gestos formadores na realização estética, manifesta **falta de consciência em relação ao inconsciente**. O artista, enquanto tal, não é dominado pelas pulsões inconscientes, embora estas não deixem de atuar. Lucidamente, ele administra a linguagem, controlando-a por meio da consciência possível. De certa forma, o poeta bem-sucedido é seu próprio analista, responsável consciente pela construção do sujeito que se produz na linguagem do poema.

Considerando-se o sujeito como uma “ficção” que se cria na linguagem, parece oportuno citar, a respeito da diferença entre a “ficção” (entre aspas) do neurótico e a ficção (sem aspas) do poeta, o seguinte trecho do livro sobre Fernando Pessoa:

A grande diferença entre a “ficção” do neurótico e a ficção do poeta é a consciência que este tem da mesma, e a assunção da teatralidade do processo, sem as ilusões do imaginário. [...]. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 88).

De acordo com a psicanálise de Jacques Lacan (cf. PERRONE-MOISÉS, 1990), o discurso do neurótico caracteriza-se pela sujeição ao imaginário, que pode ser chamado de “inconsciência do inconsciente”, isto é:

[...] o conjunto de representações que o sujeito cria para [...] ocultar sua falta-de-ser e absorver a frustração do desejo. O **real** é o próprio inconsciente, “aquilo que volta sempre no (ou ao) mesmo lugar” [Lacan]. O objetivo da psicanálise é levar o sujeito ao 3º termo, à ordem do **simbólico**, ou ordem da linguagem. O **simbólico** é trabalho efetuado sobre o **imaginário**, para conduzi-lo a um discurso adequado ao **real** do inconsciente. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 86, grifos da Autora).

Na organização consciente da linguagem, o poeta seleciona recursos formais, com o propósito de alcançar a expressividade que intensifica a carga semântica da enunciação. Assim, a consciência linguística proporciona o efeito de superação do imaginário, por conduzir o discurso à ordem do simbólico. Já que o sujeito existe no discurso como “ficção”, a poesia é a “mais verdadeira das ficções”, pelo seu caráter de lucidez quanto aos aspectos que singularizam o objeto de arte literário ao torná-lo portador de uma carga mais intensa de significados do que um texto comum.

Fernando Pessoa, que tinha a lucidez da falta profunda em que se constitui o ser humano, colocou-se muito acima do “comum dos mortais” devido à consciência de que as afirmações de personalidade não passam de “autoilusão”. Para ele, a existência do sujeito remetia ao nada e ao ninguém. Entretanto, partindo da consciência do vazio, Pessoa alcançou a plenitude semântica materializada no objeto artístico, no poema. Mesmo afirmando o nada, no qual somos ninguém, o Poeta sinalizou um caminho para que o ser humano possa superar a situação de autoilusão em que vive. Na maneira como se dizia ninguém, Pessoa fez-se Alguém. Essa maneira era a poesia, que é, como diz Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 88), “Plena Linguagem do Desejo”.

O próprio ato de afirmar o nada e a inexistência do ser é a afirmação de um caminho

para que o ninguém, despido de ilusões, reverta-se em alguém. Fernando Pessoa demonstrou isso com sua lucidez artística. O desempenho do poema se avalia, portanto, pelo poder revelador da configuração formal dos conceitos.

3 Iser: o Ato de Fingir

A realização do intuito artístico passa pelas escolhas que organizam certo mundo de linguagem; o processo semântico no discurso ficcional, ou poético, tem início com o cancelamento da ordem referencial empírica. No entanto, a supressão do campo das referências é complementada simultaneamente pelo estancamento do fluxo desenfreado do imaginário. Opera-se, desse modo, segundo Wolfgang Iser (1999), uma transgressão dupla: tanto (1) dos campos referenciais quanto (2) do caráter difuso da fantasia.

Nesse processo, a substituição das referências automatizadas (1) e das autorreferências imaginárias (2) pelo mundo assumido como ficção transforma o mundo empírico em espelho em que se projeta a estruturação do mundo textual.

[...] O que o mundo do texto designa deve então enfraquecer-se — tornar-se irreal — de modo que possa ser usado como um dispositivo de orientação para imaginar o propósito subjacente ao arranjo discernível que esse mundo textual constitui. Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas **como se** fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual. (ISER, 1999, p.72-73, grifo do Autor).

Assim, o mundo referencial apresenta-se intermediado pela virtualidade do mundo ficcional, que, não se restringindo à duplicação da realidade, demanda, no ato de interpretação, a localização dos fatores condicionantes da elaboração do texto.

Quanto ao caráter difuso da fantasia, o discurso ficcional confere determinação ao caráter informe e contingente do imaginário. Tomando como referência a teoria de Wolfgang Iser (1999), Luiz Costa Lima (2006, p.284) observa que a ficção, conforme sua pragmática específica, “exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia”.

O procedimento ficcional inicia com a seleção dos elementos referenciais que permanecerão na realidade nova constituída pelo texto. O ato seletivo anula a organização original dos referentes. Tal anulação da realidade empírica proporciona consistência e sentido ao mundo textual. Iser (1999, p.72) explica esse processo:

O ato de seleção cancela a organização original das realidades referenciais recorrentes no texto. Passam a ser irrealis, perderam sua validade e foram submetidas a uma deformação coerente. [...] O cancelamento em questão pode variar em grau. As realidades

excedidas continuam presentes no texto, embora num estado de anulação. Além disso, condicionam o que quer que tenha motivado a sua invalidação. Assim, o espaço de jogo aberto pelo ato de fingir ganha tangibilidade. O que foi invalidado — todo o espectro dos campos referenciais — é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado contra o pano de fundo constituído por aquilo que foi cancelado, pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados.

Evidenciando-se como um mundo de ficção, o mundo do texto afasta o mundo empírico para que neste se projete, seletivamente, um campo de virtualidades. Sob a perspectiva que se abre, o mundo constituído pelo texto pode funcionar como se fosse real, pois atende a determinados fins, que não se confundem, entretanto, com propósitos imediatos. Iser (1999, p.67) explica esse processo: “[...] Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem”.

4 A Luta de Ascensão de Ricardo Reis

O mundo textual construído pelo fingimento de Pessoa-Reis projeta-se, por contraste, no desassossego do mundo empírico posto em suspensão; depreende-se do afã do trabalho com a forma o motivo do ideal clássico de dignificação ou mesmo deificação do indivíduo humano, tão sujeito a vicissitudes e turbilhões emocionais. Assim sendo, a poesia de Reis é signo de busca e de superação.

O trabalho poético, pelo esforço empreendido na criação, pelo apuro que revela e pela lucidez empregada no ato de criar, funciona como metáfora de uma condição humana liberta das aflições e ilusões que tornam a vida tão precária de sentido.

No último parágrafo do ensaio “Signos em Rotação”, texto em que comenta a busca empreendida pela poesia moderna, Octavio Paz (1990, p. 122-123) afirma:

[...] Se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. [...] O homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. [...]. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença.

Reis, almejando plenitude, aconselha:

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, 1986, p. 223)

E não se esquece da “altura”:

PONHO NA ALTIVA mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E a suas leis, o verso;
Que, quando e alto e régio o pensamento,
Súdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve.

(PESSOA, 1986, p. 225).

Apoiado em sua confiança clássica, Reis já proferira, em poema de 1914, estes versos solenes e entusiasmados:

[...]
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles.

(PESSOA, 1986, p. 196)

Termos como “altivo”, “alto”, “altura”, “erguer” aparecem com frequência nas odes de Ricardo Reis. Tem-se aí a altura como uma profissão de fé em relação à vida e à criação poética. Quanto à vida, observem-se, por exemplo, o conselho dado na ode “Para ser grande, sê inteiro” e os três versos de 1914, citados. Quanto à criação literária, considere-se a *ars poetica* em seis versos, o poema que diz “Ponho na altiva mente o fixo esforço/Da altura”.

Mas esse “fixo esforço da altura” não se restringe ao âmbito da criação artística; é o que se costuma chamar “filosofia de vida”. Portanto, a atitude proposta para se criar corresponde ao modo de vida proposto. A “altiva mente” está relacionada ao propósito de “elevação” de si mesmo do sujeito poético.

Assim, não se devem conceber os fatores estruturais do poema como opções arbitrárias do Autor; o estilo é condicionado por uma busca existencial. Ricardo Reis não é uma invenção de Fernando Pessoa com a finalidade de exibir dotes versificatórios que remetem a uma erudição considerável; tais habilidades e essa cultura postas em ação indicam o esforço para manter-se a mente numa situação superior; a altivez mental compensaria a pequenez imposta ao ser humano, fadado ao nada, segundo o heterônimo Ricardo Reis.

Tamanha dedicação em busca de um estilo perfeito traduz a luta inglória contra um destino cruel – a morte – e contra o próprio vazio do ser. Mas essa luta, à primeira vista inútil, iguala o homem aos deuses, devido à perseverança no propósito de perfeição, apesar de toda adversidade. Paradoxo: a glória do homem consiste na aceitação resignada do destino inglório e na persistência da serenidade desencantada. O estilo contido e perfeito representa essa resistência estoica, heroica, de uma “mente altiva”, de um pensamento “alto e régio”, do qual a frase é súdita, e o ritmo, escravo.

5 A Frase “Súdita” e o Ritmo “Scravo”

Pode-se contestar a passividade da linguagem em relação ao pensamento, pois é na linguagem que o pensamento se faz, não sendo este anterior àquela. Considere-se, no entanto, o pensamento “alto e régio” como elaboração, anterior ao poema, correspondente ao propósito de transcendência mental por meio da arte poética. Sendo assim, entendem-se frase e ritmo súdita e escravo, respectivamente, por eles “servirem” de meio a esse fim.

Se assim for, o “fixo esforço da altura” condiciona as frases e os ritmos que edificam a realidade do poema. Considerando-os como estilo, pode-se afirmar que este concretiza o propósito da “altiva mente”. O que antecede a expressão poética é a atitude que a motiva, como resposta à realidade empírica.

Os recursos mobilizados por essa atitude não encontram unanimidade. A propósito da “altura” e sua relação com a frase e o ritmo na poesia de Ricardo Reis, o heterônimo Álvaro de Campos objeta:

Ressalvando que pensamento deve ser emoção, e, outra vez, a tal altura, é certo que, **concebida** fortemente a emoção, a frase que a define espontaneiza-se, e o ritmo que a traduz surge pela frase fora. Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas, e que o Reis, quer diga a um rapaz que lhe não fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar as frases súditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção. (PESSOA, 1986, p. 185, grifo do Autor).

Para a sensibilidade eletrizada de Álvaro de Campos, a modelagem clássica desconcertava a emoção em vez de exprimi-la na sua intensidade.

Por isso, a arte poética de Ricardo Reis não é, segundo o heterônimo futurista, universal. Ela seria a forma atribuída a Reis por Fernando Pessoa para constituir um dos sujeitos poéticos atuantes no complexo universo vital concebido pelo criador dos heterônimos. Na busca de perfeição a que o estilo serviu, está uma das possibilidades de busca do sujeito por uma condição que o eleve para além da contingência marcada pela precariedade da vida fugaz. A conquista da “altura” vale simbolicamente como a chegada ao topo de um Olimpo que acolha os mortais.

Cada poeta bem-sucedido realiza à sua maneira o esforço materializado pelo estilo. Fernando Pessoa foi vários poetas, sendo Ricardo Reis aquele que tentou o caminho da abstinência mais rigorosa de qualquer transbordamento emotivo, “graduando o passo” da emoção (contrariamente a Álvaro de Campos).

Note-se, no entanto, que o caráter contido do estilo, por meio do qual o sujeito se obriga a conter a emoção, não é, em Ricardo Reis, expressão de uma aspiração à sobrançeria dos deuses, indiferentes às vicissitudes humanas; a contensão das emoções almeja uma glória entendida como a conquista da calma decorrente do desprendimento de ilusões. Trata-se de uma conquista resignada, cuja glória consiste em atenuar o desassossego inerente à condição humana.

6 Os “Irrespiráveis Píncaros”

Para exemplificar o acima exposto, recorra-se à interpretação que José Augusto Seabra (1974) fez do seguinte poema:

NÃO CONSENTEM os deuses mais que a vida.
Tudo pois refusemos, que nos alce
A irrespiráveis píncaros,
Perenes sem ter flores.
Só de aceitar tenhamos a ciência,
E, enquanto bate o sangue em nossas fontes,
Nem se engelha conosco
O mesmo amor, duremos,
Como vidros, às luzes transparentes
E deixando escorrer a chuva triste,
Só mornos ao sol quente,
E refletindo um pouco. (PESSOA, 1986, p. 194).

Apresentando um exemplo de como a forma também **diz** (portanto, só faz sentido falar em **forma** tendo-se em mente que ela é também **conteúdo**), o crítico aponta que:

[...] a longa interpolação de uma proposição subordinada temporal, prolongada por uma coordenada copulativa, entre “E” e “duremos”, suspendendo o sentido e o ritmo até quase perdermos o pé e o fôlego, não faz mais do que acentuar, versificatoriamente, essa lenta subida aos “irrespiráveis píncaros” do próprio poema, a partir dos quais se assiste, finalmente, ao “escorrer da chuva triste”, que é também o da ode no movimento sereno do seu fecho.

Eis-nos pois perante uma ilustração significativa da poética de Reis: se a “frase” é “súdita” do pensamento, e o ritmo seu “escravo”, pode dizer-se que **ambos acabam por modelá-lo, através do trabalho do Poeta sobre a escrita**. (SEABRA, 1974, p. 117, grifo nosso).

Na suspensão de “fôlego” provocada por “essa lenta subida aos ‘irrespiráveis píncaros’ do próprio poema”, está representada a intenção de se demonstrar a inutilidade de agruras análogas na vida, pois, atingidos os “irrespiráveis píncaros”, entendidos como as metas impostas pelas coações cotidianas, depara-se com a esterilidade deles. Portanto, a aceitação, ou resignação, no âmbito existencial (“Só de aceitar tenhamos a ciência”) é sentida como um alívio, representado, na estruturação do poema, pela retomada de uma sequência sintática menos marcada pelos percalços frasais que tornam arfante a leitura. Mas, sendo resignada a calma, assim é o mencionado alívio. A propósito, percebe-se, além da analogia estrutural (isto é, o ritmo de tirar o fôlego correspondendo aos sofrimentos vãos), a transposição do estado de alma do eu poético para o fenômeno natural, por meio do adjetivo “triste” (“E deixando escorrer a chuva triste”), personificação atuante como recurso lírico de abdicação do sujeito que se funde no objeto natureza (STAIGER, 1977).

Pode-se perguntar por que razão Ricardo Reis se esforça em exercer tamanha maestria versificatória nas suas odes, se ele mesmo professa que se deve recusar tudo o “que nos alce / A irrespiráveis píncaros / Perenes sem ter flores”. Se todo esforço resulta em aridez, não seria inútil a busca de formas perfeitas que modelem o pensamento? Mais coerente com a recusa a todo esforço não seria a renúncia ao árduo trabalho poético em favor de uma postura meramente contemplativa, restrita aos limites de uma existência tranquila, “sem desassossegos grandes” (PESSOA, 1986, p. 190)?

Existe, portanto, uma contradição entre o tema professado (a serenidade, embora desencantada; a inutilidade dos desassossegos e das atribulações) e o esforço empregado no fazer poético, já que o rigor formal exige esforço e contensão. Encontra-se, nessa tensão entre enunciado explícito e organização estética, provavelmente o “aviso”, a que se refere Antonio Candido (1989, p. 32), “[...] de que a ordem da arte não compensa inteiramente o drama [...]”.

No caso da lira 77 de Gonzaga, analisada por Antonio Candido (1989), existe o intuito de “que as tensões, algumas das quais formadas por dilaceramentos afetivos e morais”, sejam “sobrepujadas pelo triunfo do espírito, da inteligência ordenadora, por meio da simetria, que [caracterizaria] a obra como vitória da ordem sobre o tumulto das paixões” (1989, p. 32); mas, conforme apontado em citação anterior, “trata-se de simetria imperfeita, com elementos de irregularidade” (1989, p. 32). São exemplos dessa assimetria estrutural: maior unidade dos enunciados da segunda parte da lira; diferenças relacionadas “a duas dimensões diferentes do tempo” (CANDIDO, 1989, p. 32), devido ao fato de a primeira parte referir-se ao passado – ao tempo em que o Dirceu era livre e abastado e vivia junto de Marília – e a segunda, a um futuro sonhado – ao tempo em que o pastor alegórico recobriria a sua liberdade.

No que diz respeito à ode de Ricardo Reis, estruturada bem diferentemente da lira de Gonzaga, a não compensação do drama pela ordem da arte encontra-se no paradoxo de o poeta escalar o árduo caminho rumo aos píncaros da perfeição estética (magistralmente alcançada), para dizer que se deve simplesmente **durar**, sem maiores esforços. Ora, a própria leitura de um poema tão laboriosamente arquitetado exige esforço. Então, assim como na lira de Gonzaga a imperfeição na simetria, remetendo ao drama que estoicamente se tenta ocultar, é enriquecimento de significado, a contradição de Ricardo Reis reveste-se de carga simbólica ao revelar que o fazer poético, mesmo professando o desalento e aconselhando uma calma resignada (e, de certa forma, impossível), mimetiza e valida a perseverança e o empenho na busca da plena realização humana.

Conclusão

Deixe-se, aqui, uma nota de conclusão extensiva a todo trabalho com as formas simbólicas: se houvesse desistência total quando o poeta nega o sentido das atribulações em que, movidas por ilusões, as pessoas se debatem, ele teria desistido também de fazer poesia. No entanto, ele cria. A propósito,

[...] Toda grande poesia, no ato mesmo de fazer-se e qualquer que

seja seu tema, é uma reação de “entusiasmo”, de “vontade de potência” (Nietzsche). **Fazer** já indica uma ética positiva. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 158, grifo da Autora).

Desse modo, entende-se que a desistência de Fernando Pessoa-Ricardo Reis não se estendeu a todos os esforços: ele persistiu no labor que metaforiza uma ordem superior de coisas e seres, em estado de “reconciliação”, retomando-se a expressão de Octavio Paz (1990). Essa ordem desencadeadora de sentidos é a poesia resultante da elaboração técnica rigorosamente atenta aos recursos proporcionados pela linguagem, matéria-prima. Tal construção, “momentânea reconciliação”, institui a “presença” de sentido (PAZ, 1990). Encenando, por meio de recursos gramaticais e rítmicos, a subida árdua a “irrespiráveis píncaros”, Pessoa referencia a falta, mas perfaz a plenitude.

Referências

- CANDIDO, A. Uma aldeia falsa. In: _____. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 20-37.
- DELLA VOLPE, G. **Della Volpe**. Organização de Wilcon Joia Pereira. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 14).
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, [ca. 1990]. (Coleção Ensino Superior).
- ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p.65-77.
- LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates, 48).
- PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. 2. ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PESSOA, F. **Obra poética**. 9. ed. 4. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Estudos, 24).
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.