

À MARGEM DAS MUSAS...

QUE MUSAS?

APONTAMENTOS DA POÉTICA NEOCLÁSSICA DE RICARDO REIS

Luiz Rogério Camargo*
Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo**

Resumo: Ricardo Reis, heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa, canta em suas odes o vinho, as flores e as mulheres, representadas nas figuras de Cloe, Neera e Lídia. Todavia, o sentimento amoroso alimentado em relação a elas não passa de subterfúgio para sustentar o seu ideal de poeta clássico, num desdobramento de máscaras que resulta num duplicado fingimento. O presente artigo trata desses aspectos.

Palavras-chave: Ricardo Reis; musas; subterfúgio.

FERNANDO PESSOA: A POÉTICA DO NÃO AMOR

Desde o seu início até chegar a Fernando Pessoa, a poesia portuguesa tem sido uma constante canção de amor. Essa poesia, na opinião de Eduardo Lourenço (1993, p. 62), seria aquela que recebe inspiração das “únicas realidades cuja busca ou posse imaginária mobilizam e perturbam o desejo dos sentidos e as potências da alma e do espírito: a Mulher e Deus”. Na sua ambição de se pretender toda uma literatura, Pessoa não deixou escapar esses motivos. Contudo, na sua arte de “fingidor”, confere a eles desdobramentos fictícios, máscaras que se apegam a outras máscaras, num sem-fim de representações.

De certa maneira, em cada um dos heterônimos existe a manifestação do sentimento amoroso. No entanto, na poesia de Pessoa como um todo, nem a Mulher nem Deus são encarados como objetos de desejo, já que

* Especialista em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Bolsista do Programa Universidade Sem Fronteiras da Unicentro.

** Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professora associada da Unicentro.

O medo de uma e a inacessibilidade do outro são, por assim dizer, os pólos negativos do seu lirismo, cuja única pulsão e único objeto são a ausência de toda a realidade [...]. Verdadeiras relações, a verdadeira relação, aquela que se chama amor, destruiriam pela raiz o mito-verdade da consciência como solidão, núcleo da visão de Pessoa. Por isso, na medida em que Deus ou Mulher atravessam o horizonte de Pessoa, nós não podemos esperar outra coisa do que vê-los reduzidos a meros signos da Irrealidade (LOURENÇO, 1993, p. 62, grifo nosso).

Partindo da perspectiva desse “(não) amor”, da impossibilidade de acesso ao outro, este trabalho enfoca a poética de Ricardo Reis, o heterônimo neoclássico, procurando identificar de que maneira esse sentimento (não) se constitui. Nesse sentido, é sintomática também a relação que o poeta estabelece com as suas três musas: Lídia, Cloe e Neera, recuperadas da Poética de Horácio, cujas odes também lhe servem de modelo formal de composição. Se, no passado, a presença das musas era condição fundamental para a inspiração de um poeta clássico, Reis não poderia deixar de evocar as suas próprias musas, sem as quais não seria possível justificar o seu ideal classicista. Contudo, a relação que estabelece com elas é completamente atípica, baseada mais num ideal de negação do que de aproveitamento.

O ARISTOCRATA DESTERRADO

Edgar Morin (2002) identifica a necessidade de sabedoria sentida pelo homem como algo que exige prudência, temperança, comedimento e desprendimento. Em outras palavras: disciplina. Ricardo Reis, estoico-epicurista, é, pois, o poeta da disciplina mental de Pessoa, sua base para o regresso ao passado e resgate na herança helênico-romana. Da doutrina estoica, Reis busca a contenção e a obediência necessárias para suportar o próprio existir. Dos epicuristas, persegue a tranquilidade e a aceitação, fatores essenciais para a pura contemplação do “espetáculo do mundo”. Já de Horácio apreende que é possível aproveitar, ainda que por um mínimo que seja, o que de bom a vida tem a oferecer, como as flores, o vinho e a companhia das musas. O seu ideal está, portanto, na harmonização de todas essas virtudes, às quais o verdadeiro sábio deve aspirar.

Mesmo assim, o poeta não consegue se libertar do sentimento de exílio que o torna um desterrado em meio ao mundo moderno. Há em Reis um movimento de recuo para dentro de si, resultado da aguda sensação de ser um estrangeiro nesse mundo. Essa situação o leva a manter-se incomunicável, austero, orgulhoso em sua fortaleza interior: “Façamos de nós mesmos o retiro/onde esconder-nos [...]” (PESSOA, 2002, p. 145).

Mas esse mundo da dispersão e da finitude, entendido por Morin (2002, p. 8) como um mundo de aparências, onde a verdadeira profundidade do real nos escapa completamente, é também o mundo da atração, do reencontro, da exaltação: “Não experimentá-lo é evitar o sofrimento, mas também não haverá o gozo. Quanto mais estamos aptos à felicidade, mais nos aproximamos da infelicidade”. Ou seja, trata-se de um jogo, em que cada lance carrega consigo contrárias possibilidades. Ao jogador, cabe somente arriscar e esperar pelo resultado.

Ricardo Reis, no entanto, não é um bom jogador. Cada lance, que/quando se permite dar, é previamente arquitetado. No seu jogo, não há risco porque não se permite arriscar, e se não arrisca é porque tem em mente, de antemão,

que é impossível vencer. Essa mágoa da perda antecipada, de sofrer com o ainda porvir, leva o poeta a adotar uma filosofia da abdicação, em que quem nada tem nada perde: “Não tenhas nada nas mãos/Nem uma memória na alma,/Que quando te puserem/Nas mãos o óbolo último,/Ao abrirem-te as mãos/Nada te cairá./[...] /Senta-te ao sol. Abdica/E sê rei de ti próprio” (PESSOA, 2002, p. 45-46).

Essa sabedoria do desprendimento, confessadamente estoica, é, pois, uma sabedoria a ser questionada, já que não podemos escapar do peso de sermos conscientes.

Estamos condenados ao paradoxo de manter em nós, simultaneamente, a consciência da vacuidade do mundo e da plenitude que nos propicia a vida quando pode ou quando quer. Se a sabedoria nos incita ao desapego do mundo da vida, será que ela está sendo verdadeiramente sábia? Se aspiramos à plenitude do amor, isso significa que somos verdadeiramente loucos? (MORIN, 2002, p. 8).

Ciente da condição efêmera da vida, mas também da necessidade de fruição do momento e do que ele tem de bom a oferecer, o poeta procura paliativos que o auxiliem na sua dor de existir. É nesses momentos que evoca suas musas, recomenda o vinho e canta a beleza das flores que, de certa forma, podem até servir de alívio à consciência da passagem do tempo. Contudo, livrar-se completamente dessa consciência lhe é impossível (PADRÃO, 1973): “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, 2002, p. 107).

A tentativa desse festejar vem da herança horaciana, da qual Reis procura imitar também o tom alegre e festivo, uma vez que Horácio era, por excelência, o poeta da festa (TRINGALI, 1995). No entanto, essa fuga se revela insuficiente, já que, ao saber-se finito, sofre com antecedência a ideia do fim e isso o impede de aproveitar o instante plenamente. Desse modo, ele apenas

Assume a pose de poeta báquico, coroado de pâmpanos ou de rosas, uma taça de vinho na mão, deitado junto de Cloé, de Lídia ou de Neera. Mas tudo isso é puramente exterior. Não há nada de dionisiaco nessa poesia cerebral, sofisticada. Nada de carnal nem de sensual, somente uma elegante e exigente meditação sobre o destino, uma espécie de Pascal às avessas: é preciso viver como se cada instante fosse o último, sem nada depois que não seja total e definitivamente ausência (BRECHÓN, 1988, p. 221, grifo nosso).

É a consciência da finitude que o atormenta, mesmo quando está cantando e bebendo. Reis é a máscara por trás da máscara, onde “O sofrimento dito se fixa como máscara do sofrimento não dito” (MOYSÉS, 2001, p. 25). O poeta, consciente da fragilidade da própria existência, arrisca-se, por breves instantes, no terreno da ilusão, mas apenas para fazer o caminho inverso com ainda mais convicção da sua “consciência lúcida e solene” ou do “orgulho de ver sempre claro”.

Tirem-me os deuses/Em seu arbítrio/Superior e urdido às escondidas/O Amor, glória e riqueza./Tirem, mas deixem-me,/Deixem-me apenas/A consciência lúcida e solene/Das coisas e dos seres./Pouco me importa/Amor ou glória,/A riqueza é um metal, a glória é um eco/E o amor uma sombra./[...] /O resto

passa./E teme a morte./Só nada teme ou sofre a visão clara/E inútil do Universo./Essa a si basta./Nada deseja/Salvo o orgulho de ver sempre claro/Até deixar de ver (PESSOA, 2002, p. 69-70, grifo nosso).

Amor e riqueza são apenas glórias passageiras. Essa tristíssima e orgulhosa aceitação leva o poeta a assumir um desdobraimento de máscaras, fingindo guardar uma identidade que lhe sirva de garantia, mesmo sabendo que ela não existe, característica, aliás, não só de Ricardo Reis, mas de toda a obra de Pessoa, que “experimenta a vertigem de assistir, impotente ao desdobraimento da máscara: ele finge que finge que finge... E a identidade é sempre diferida” (MOYSÉS, 2001, p. 26).

Para aliviar o horror dessa solidão abaixo dos deuses, o poeta elege Lídia, Neera e Cloe como musas edificadas num altar distante, das quais apenas se utiliza como subterfúgio para o verdadeiro culto, que é o de uma arte poética mais elevada, pois “A obra de Reis é uma exaltação da escrita poética” (BRECHÓN, 1988, p. 230). Sendo assim, de que maneira um poeta clássico poderia existir sem musas a quem cantar e nas quais buscar inspiração?

Cada elemento aceito em seu universo poético não passa de uma peça acessória, existindo com o único objetivo de compor o “espetáculo do mundo”. Do mesmo modo, com suas “musas” não poderia ser diferente. É, pois, o emblemático papel representado por elas que passaremos agora a analisar mais detalhadamente.

O RETÓRICO DISCURSO AMOROSO DE RICARDO REIS: CLOE: AMOR QUE OPRIME

Para Ricardo Reis, o Ser é radicalmente tempo (LOURENÇO, 1993). E praticamente em nenhum momento em que esteja ao lado de suas companheiras o poeta consegue se livrar dessa consciência: “Quão breve tempo é a mais longa vida/E a juventude nela! Ah!, Cloe, Cloe,/Se não amo nem bebo,/Nem sem querer não penso,/Pesa-me a lei inimplorável, dói-me/A hora invita, o tempo que não cessa [...]” (PESSOA, 2002, p. 104).

Mesmo elegendo para si jovens companheiras, e a julgar pelo tom das odes em que a musa aparece, Cloe parece ser a mais jovem de todas, liberta-se da angústia da passagem do tempo. Ao contrário, a juventude, quanto mais tenra, mais o desperta para o sentimento da voragem. Olhar para um rosto jovem apenas lhe traz a sensação antecipada daquilo que breve não mais existirá. “Cedo vem sempre, Cloe, o inverno, e a dor./É sempre prematuro, inda que o spere/Nosso hábito, o esfriar/Do desejo que houve” (PESSOA, 2002, p. 87).

Das três, é Cloe à qual o poeta dirige os apelos mais eróticos e sensuais. É com ela que ele se permite o toque, os beijos e as carícias. Mas há nesse relacionamento uma urgência. Mesmo os momentos mais intensos estão sempre na condição de prelúdio para o fim. É preciso aproveitar cada beijo como se fosse o último porque, em algum momento, realmente será:

Como se cada beijo/Fora de despedida,/Minha Cloe, beijemo-nos, amando./ Talvez que já nos toque/No ombro a mão, que chama/À barca que não vem senão vazia;/E que no mesmo feixe/Ata o que mútuos fomos/E a alheia soma universal da vida (PESSOA, 2002, p. 110).

Não é possível saber o “quando”, uma vez que a passagem do tempo lhe escapa. Cabe a ele apenas aproveitar, ainda que jamais consiga atingir a verdadeira plenitude: “Por isso, a sua felicidade consiste em se assumir como alma adequada ao escoamento e ao dilaceramento desse mesmo tempo, unindo assim a sabedoria dos estóicos ao prazer melancólico dos epicuristas” (LOURENÇO, 1993, p. 60).

Tendo aprendido dos gregos que a ataraxia é a condição primeira para a felicidade, lição tirada de Epicuro, Reis procura depurar a alma de todos os instintos e paixões que, presumidamente, prendem o homem ao transitório: “Não quero, Cloe, teu amor, que oprime/ Porque me exige amor. Quero ser livre./ A esperança é um dever do sentimento” (PESSOA, 2002, p. 138).

A esperança é um dever do sentimento. Pois bem, se Campos é o poeta da sensação, e quer “sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1977, p. 344), Reis é o seu oposto, evitando ao máximo o sentir, porque sempre haverá um elemento controverso como consequência dessa ousadia. No caso do sentimento amoroso, não pode permitir que o amor se manifeste além de um determinado ponto porque exigiria reciprocidade, compromisso, obrigação, exigências estas a que não está disposto a se submeter. Se amar é também subordinar-se, isso significa estar à mercê do outro, que pode inclusive não só amar, mas ferir. Como Reis é profundamente marcado pela passagem do tempo, cedo ou tarde o poeta sabe que haverá um momento de derradeira e definitiva despedida. E quando isso acontecer, se estiver comprometido, fatalmente sofrerá. A fim de evitar esse tipo de dor é que seus relacionamentos são uma constante despedida. Qualquer que seja a suspeita da mera possibilidade de um compromisso já afasta o poeta de sua musa. É o que Barthes (1991, p. 23) chama de a anulação do amor:

Pronto, eis aí o outro anulado sob o Amor: dessa anulação tiro um proveito verdadeiro: quando uma ferida acidental me ameaça (uma idéia de ciúme, por exemplo), eu a recupero na magnificência e na abstração do sentimento apaixonado; deixo de desejar aquilo que, estando ausente, não pode mais me ferir. Entretanto, imediatamente, sofro ao ver o outro (que amo) assim diminuído, reduzido e com excluído do sentimento que ele suscitou. Me sinto culpado e me reprovo de abandoná-lo. Uma reviravolta se opera; procuro desanulá-la, me obrigo a sofrer novamente.

Só que, ao contrário do sentimento de culpa que acomete o amante após rejeitar o outro, como apontado por Barthes (1991), em Reis isso se dá de forma totalmente contrária. Ao invés de reprovar-se por abandonar sua musa, o poeta apenas lamenta o fato de o tempo passar sem que nada possa ser feito. A ele mais importa a perda da juventude do que o aproveitamento dela. Entregar-se totalmente seria uma traição para consigo: “Já sobre a fronte vã se me acinzenta/O cabelo do jovem que perdi./Meus olhos brilham menos./Já não tem jus a beijos minha boca./Se me ainda amas, por amor não ames:/Traíras-me comigo” (PESSOA, 2002, p. 117).

O *sim* dado por Reis, como sinal de aceitação à vida, está carregado de dúvidas e dramas mentais. Não só o amor, mas quaisquer sentimentos fortes são encarados pelo poeta com desconfiança. O destino é traiçoeiro e nada devemos esperar que não venha de nós mesmos. O amor, para ele, longe de ser um sentimento bom, antes é opressor e limitante. Para ser livre, é preciso não ter laços

nem afetos, conservando a frieza dos píncaros. “O conceito de liberdade de Reis tem que ver com esse cortar dos laços que ligam o homem ao que deseja ou detesta ou teme” (LOPES, 1990, p. 245). “Não só quem nos odeia ou nos inveja/ Nos limita e oprime; quem nos ama/Não menos nos limita./Que os deuses me concedam que, despido/De afetos, tenha a fria liberdade/Dos píncaros sem nada (PESSOA, 2002, p. 138).

NEERA: O AMOR BUCÓLICO

Uma das grandes barreiras à real vivência de Ricardo Reis é o sofrer tudo por antecipação. Tremendo antes da sombra “ao frio da sombra”, antevendo a caveira a que se lhe transformará o rosto, lamentando por tudo o que ainda será, esse medo da morte acaba por levá-lo a uma “série de mortes sucessivas, de que o tempo é irreversível” (COELHO, 1998, p. 35). Ao olhar os campos, não encontra neles senão motivos de angústia, natureza diferente daquela de Caeiro, à qual o homem deve se incorporar para ser natural: “Olho os campos, Neera,/ Campos, campos, e sofro/Já o frio da sombra/Em que não terei olhos” (PESSOA, 2002, p. 112). 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: “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 ternos frio ao sol” (PESSOA, 2002, p. 41).

Para Reis, o outro sempre é fonte de limitação. Os campos junto a Neera seriam como refúgios onde se resguardar, ficando apenas com a musa a quem escolheu. A natureza seria o local que permitiria o isolamento em relação ao outro, opressor, nesse caso representado pela cidade e seu movimento. Porém, ainda assim, não priva o poeta da presença de si. A ilusão seria completa não fosse o ato de pensar nela. Ao dizer para a companheira “não pensemos”, esse já é um movimento tardio da consciência, que não pôde evitar o ato de pensar. Portanto, a ilusão nunca é alcançada satisfatoriamente:

[...] Mas aqui não nos prendem/Mais coisas do que a vida,/Mãos alheias não tomam/Do nosso braço, ou passos/Humanos se atravessam/Pelo nosso caminho./Não nos sentimos presos/Senão com pensarmos nisso./Por isso não pensemos/E deixemo-nos crer/Na inteira liberdade/Que é a ilusão que agora/Nos torna iguais dos deuses (PESSOA, 2002, p. 58).

Como bem observou seu “irmão” heterônimo, Frederico Reis, “A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (PESSOA, 1990, p. 140). Essa calma viria da disciplina, do controle e do equilíbrio, motivos que mais se aproximam do ideal confessado pelo poeta das odes. Todavia, como observa Osakabe (2002, p. 106), “escondem eles um universo enorme de tensões e controvérsias”.

Ao final, o apelo ao aproveitamento serve apenas como máscara para o imenso sentimento de tédio e finitude que o acompanham na sua condição de desterrado. Nem mesmo a paz dos campos o poeta vai conseguir assimilar e tampouco o aproveitamento. Tudo serve apenas como pano de fundo para uma tentativa

agônica de dominação do sofrimento: “Façamos vívidas grinaldas várias/De sol, flores e risos/Para ocultar o fundo fiel à Noite/Dos nossos pensamentos/[...]” (PESSOA, 2002, p. 52).

LÍDIA: O AMOR CONFIDENTE

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. Todavia, isso não quer dizer que se trate de um envolvimento carnal, mas sim de um envolvimento mais espiritual, mais próximo do ideal epicurista. Só que, em oposição ao “prazer em repouso” ou “prazer sem dor” dos discípulos de Epicuro, Reis propõe “um jeito de amar sem agir, sem o trocar de beijos ou carícias, ou apenas rápidas carícias” (OSAKABE, 2002, p. 112).

Se Cloe é a musa do prazer sensual, Neera, a companheira de passeio pelos campos, Lídia é a musa que está à beira-rio, com a qual o poeta contempla o correr das águas. É nesse cenário que a musa assume também o papel de confidente, com quem Reis partilha mais declaradamente suas angústias. O rio é uma das figuras fundamentais de sua poética, pois ele representa justamente a morte, a qual Reis tanto teme. Desse modo, “Contemplar a água é contemplar-se a si próprio no seu caminho para o fim” (PADRÃO, 1973, p. 81).

Contrariamente a Caieiro, que procura a fusão total com a natureza e, consequentemente, com o rio, o médico helenista vê nessa passagem apenas o final inevitável de todas as coisas:

Caieiro passa como o rio. Ricardo Reis passa com o rio. Este é o poeta da tristeza da passagem. À sua água está ligado o significado do correr do homem, do correr dos dias, as conjecturas do destino funesto, da morte, e por isso essa água é um elemento melancolizante (PADRÃO, 1973, p. 79, grifo nosso).

Todo o significado desse escoamento, na poética de Reis, está representado em uma de suas mais famosas odes:

Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio./Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos/Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas./Enlace-mos as mãos./Depois pensemos, crianças adultas, que a vida/Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,/Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,/Mais longe que os deuses./Desenlace-mos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos./Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio./Mais vale saber passar silenciosamente/E sem desassossegos grandes. [...] (PESSOA, 2002, p. 39).

Reis e Lídia formam, diante do rio do Tempo, um casal que não se cumpre por exclusiva determinação do poeta. Note-se que tão logo pede o enlaçamento de mãos, rapidamente o desfaz, pois “todo contato, para o enamorado, coloca a questão da resposta; pede-se à pele que responda” (BARTHES, 1991, p. 56). Ao permitir o toque, o poeta permite também o direito à resposta, numa reciprocidade a que ele não pode, ou não quer, se submeter. E esse afastamento se consuma no desenlaçar das mãos.

Contudo, o mais inquietante é a passividade de Lídia diante da situação. Mas não só ela. Nenhuma das outras musas faz qualquer gesto de movimento ou atitude perante a determinação do neoclássico:

Mas o silêncio, a aceitação, a docilidade do elemento feminino, que se limita a “obedece” às ordens ou instruções do seu parceiro (“Enlacemos as mãos”, “Desenlacemos as mãos”, etc.), são talvez o que há de mais perturbante neste texto, pelo que deixam pressupor, por parte do poeta, algo do que hoje se chamaria um pendor nitidamente “machista”, embora se trate do “machismo” de quem renunciava a ser “macho” (FERREIRA, 1988, p. 139).

Ricardo Reis é inimigo do tempo, que o ameaça pelo vazio que se abre com a morte na vida dos homens. Por isso é que se recusa a sentir para além do presente. Passado ou futuro são marcas temporais que não existem para ele, pois implicam ausência, e ausência quer dizer morte. Esse terror é partilhado com Lídia a quem declara abertamente o medo que sente, pois o destino é algo que pertence a uma ordem superior, que escapa à sua humana condição. Qualquer mudança implica a fuga da ordem e do equilíbrio, que o poeta procura preservar a todo custo. A Lídia, confessa:

Sofro, Lídia, do medo do destino./A leve pedra que um momento ergue/As lisas rodas do meu carro, aterra/Meu coração./Tudo quanto me ameace de mudar-me/Para melhor que seja, odeio e fujo./Deixem-me os deuses minha vida sempre/Sem renovar [...] (PESSOA, 2002, p. 83).

Ou ainda: “Temo, Lídia, o destino. Nada é certo./Em qualquer hora pode suceder-nos/O que nos tudo mude. [...]” (PESSOA, 2002, p. 156).

Esse medo atroz do destino leva o poeta à total recusa dos afetos. Mesmo o prazer deve ser extremamente moderado, “prazer, mas devagar” (PESSOA, 2002, p. 108). Já que quanto mais o poeta se arrisca a viver o presente, mais lhe pesa a passagem do tempo. Essa problemática coloca o amor como uma terceira figura, totalmente à parte dos dois. O discurso amoroso assume, então, um caráter fictício, apenas aparente, o discurso de uma “extrema solidão”, que dizia Barthes (1991), falado por muitos e não sustentado por ninguém.

No momento em que vamos pelos prados/E o nosso amor é um terceiro ali,/Que usurpa que saibamos/Um ao certo do outro, [...] /De tão sentir o amor não sei dizer-to,/Antes, se falo, só dos prados falo/E em dueto comigo/Discurso o amor” (PESSOA, 2002, p. 88, grifo nosso).

Lídia é apenas um pretexto para falar de amor, mas do qual o amor, em si, independe. A razão da presença da musa é apenas para fazer jus ao discurso de poeta clássico que Reis se pretende. Seu amor é apenas dito, mas não assumido. É novamente o mesmo medo do compromisso já demonstrado para com as outras musas. E antes mesmo que haja qualquer tipo de cobrança em relação ao comprometimento, o poeta já adverte a respeito da inutilidade de qualquer esperança no futuro. O discurso amoroso de Reis é apenas retórico, sem nenhuma intenção de aprofundamento. O que o poeta ama (caso realmente exista algum amor), na verdade, é o próprio amor, aquele que tem por si próprio e não por outrem, pois “Ninguém a outro ama, senão que ama/ O que de si há nele, ou é

suposto” (PESSOA, 2002, p. 147). O outro, nesse caso, serve apenas de objeto, mas um objeto reduzido à irreabilidade. Se acaso houver lamento por algum tipo de perda, será a do amor, como sentimento exteriorizado, como “um terceiro ali”.

Lídia está sempre inerte e permanece inerte. Qualquer tentativa de romper com essa imobilidade é rechaçada pelo poeta. Assim, quando chegar o dia da despedida, não haverá sofrimento por ela. A renúncia de Reis não implica a dor da perda de outrem, mas de si, lenta e gradativa, num ciclo de mortes fragmentárias que são consequências do seu próprio posicionamento, à margem das musas e de qualquer sentimento que não seja para consigo mesmo.

Essa fria relação que Reis estabelece com suas musas é apenas um gastar de palavras, interminável, pois falar amorosamente, quando não se transcende o território do apenas dito, no entender de Barthes (1991, p. 64), “é praticar uma relação sem orgasmo”. A poesia de Reis é, portanto, meramente contemplativa ou, como afirma Jacinto do Prado Coelho (1998, p. 40, grifo nosso), “extremamente pobre de calor afetivo [...] *sem capacidade para o amor autêntico*”.

RICARDO REIS: O CHORO ENGOLIDO EM SECO

“A poesia de Pessoa, enquanto poética confessa e obsessiva da consciência como solidão ontológica, tinha de ser, fatalmente, uma poesia do não-amor” (LOURENÇO, 1993, p. 62). Essa sentença proferida por Eduardo Lourenço, de certo modo, sintetiza a problemática deste trabalho.

O discurso (não) amoroso de Pessoa-Reis pode ser assinalado como um discurso solitário, que mascara um sofrimento inominável, numa ausência total de afetos, senão quando identidade diferida. Se Reis encolhe os ombros diante dos designios do Fado e prefere beber e cantar acompanhado de suas musas, na verdade, o que tenta é fazer ecoar um grito desesperado, um apelo surdo que mal se disfarça sob a máscara da indiferença.

Ainda nas palavras do pesquisador, “na verdade, toda a poesia de Fernando Pessoa é uma contínua e dilacerante variação, nos limites do insuportável, sobre a *incapacidade de amar*” (LOURENÇO, 1993, p. 66, grifo do autor). Essa incapacidade não impede o poeta ao menos de tentar. Porém, tão logo experimenta o vazio da impossibilidade, retorna ao seu claustro, sublimando pela arte a dor fingida – sentida – pensada – vivida.

Antigamente o poeta era um inspirado, um eleito tocado pela graça dos deuses. Pessoa veio para mostrar uma realidade outra, uma poesia outra, aquela calcada no fingimento, na projeção de si mesmo em infinitos outros que dialogam e independem uns dos outros.

Em Pessoa-Reis, mesmo a harmonia e a calma dos rios e dos campos não passam de alegorias de um bem que não se pode alcançar, senão pelo fingimento. Reis é a máscara que contém o grito por detrás da máscara. É o choro engolido em seco e sublimado pela disciplina e pureza de versos quase geométricos. Toda a incessante busca por equilíbrio, sobriedade, ordem e comedimento nada mais é do que um agônico esforço para esconder um ser que sofre terrivelmente. Suas musas são o perfeito reflexo dessa tentativa de acesso ao Outro, abortada pelo compromisso assumido antes com o Eu.

Está, portanto, ainda por conhecer que rosto tem Ricardo Reis.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BRECHÓN, R. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- COELHO, J. do P. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 1998.
- FERREIRA, D. M. *Nos passos de Pessoa – Ensaio*. Lisboa: Presença, 1988.
- LOPES, T. R. *Pessoa por conhecer – roteiro para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1990. v. I.
- LOURENÇO, E. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.
- MORIN, E. *Amor, poesia e sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MOYSÉS, L. P. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- OSAKABE, H. *Fernando Pessoa, resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.
- PADRÃO, M. da G. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- _____. *Odes de Ricardo Reis: obra poética III*. Organização, introdução e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- TRINGALI, D. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso; 28 odes: latim/português*. São Paulo: Musa, 1995.
- CAMARGO, L. R.; THIMÓTEO, M. N. F. G. On the sidelines of the muses... Which muses? Appointments of the neoclassic poetics of Ricardo Reis. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 23-32, 2011.

Abstract: *Ricardo Reis, Fernando Pessoa's neoclassic heteronym, exalts in his odes the wine, the flowers and the women, represented on the figures of Cléo, Neera and Lídia. However, the feeling of love towards them is merely a subterfuge to support his ideal of the classic poet, in an outspread of masks that results in a double pretension. Those are the issues that this article is about.*

Keywords: *Ricardo Reis; muses; subterfuge.*