

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ ROGÉRIO CAMARGO

**A FLAUTA ANTIGA SORRINDO CHORA:
TENSÕES E PARADOXOS NA POÉTICA NEOCLÁSSICA DE RICARDO REIS**

CURITIBA

2013

LUIZ ROGÉRIO CAMARGO

**A FLAUTA ANTIGA SORRINDO CHORA:
TENSÕES E PARADOXOS NA POÉTICA NEOCLÁSSICA DE RICARDO REIS**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Corrêa Sandmann.

CURITIBA

2013

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Corrêa Sandmann, pelo acompanhamento, paciência, orientação e amizade, sem o qual este trabalho não seria possível.

À professora Dra. Maria Natália Thimóteo, por ter me ajudado a trilhar os caminhos pessoais desde os princípios da graduação, bem como pela orientação e ajuda nos diversos artigos sobre Ricardo Reis que iluminaram este trabalho.

À professora Dra. Patrícia Cardoso, pela valiosa contribuição em todas as etapas desta pesquisa, desde a discussão do projeto, qualificação e defesa.

À minha namorada, Anelise Leopolski, pela paciência e compreensão ao longo deste tempo e principalmente pelo apoio nos momentos mais difíceis.

A todos, por fim, que contribuíram para que este trabalho pudesse se concretizar.

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.

(Ricardo Reis)

RESUMO

A obra poética de Ricardo Reis, heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa, é fortemente marcada por elementos da cultura clássica greco-romana, como o *carpe diem* de Horácio, o epicurismo e o estoicismo. De Horácio, o poeta buscará aprender a tentativa de aproveitamento do instante, com tudo de bom que este tem para oferecer. Dos epicuristas, procurará a moderação e a tranquilidade para usufruir os prazeres que a vida proporciona. Dos estoicos, finalmente, verá na disciplina e no domínio de si mesmo ingredientes fundamentais para obter a calma que tanto deseja. Todavia, longe do calmo aproveitamento do instante e do domínio de si, seus poemas apresentam tensões e paradoxos que perpassam a obra, uma vez que a aparente serenidade ostentada pelo poeta, a busca por equilíbrio, sobriedade, disciplina e comedimento, são atitudes que revelam um agônico esforço por esconder um ser que sofre terrivelmente. Considerando o exposto, o presente estudo discute de que maneira se dá o caráter paradoxal da poética neoclássica de Ricardo Reis em meio às tensões próprias da modernidade. Para tanto, investigamos a configuração do ideal horaciano (*carpe diem*), ora afirmado, ora negado pelo poeta, bem como o epicurismo e o estoicismo, ideais que Reis procura seguir, mas que são constantemente postos em xeque nos próprios poemas.

Palavras-Chave: Ricardo Reis; Tensões; Modernidade; Epicurismo; Estoicismo; *Carpe Diem*

ABSTRACT

The poetic work of Ricardo Reis, neoclassical heteronym of Fernando Pessoa, is strongly marked by elements of the classical Greco-Roman culture, as Horace's *carpe diem*, Epicureanism and Stoicism. From Horace, the poet will seek to learn the attempted enjoyment of the moment, with all the good things it has to offer. From the Epicureans, he will seek moderation and tranquility to enjoy the pleasures that life affords. From the Stoics, finally, he will see on discipline and self-control, essential ingredients for the calm that he craves so badly. However, away from the calm enjoyment of the moment and self-control, his poems show tensions and paradoxes that go through the work, since the apparent serenity flaunted by the poet, the search for balance, sobriety, discipline and restraint, are attitudes that reveal an agonizing effort to hide a being who suffers terribly. Considering the above, this study discusses how the paradoxical character of the neoclassical poetics of Ricardo Reis is presented amid the modernity's own tensions. To that affect, it was investigated the Horatian ideal configuration (*carpe diem*), sometimes stated, sometimes denied by the poet, as well as Epicureanism and Stoicism, ideals which Reis tries to follow, but that are constantly checkmated in his own poems.

Key-words: Ricardo Reis; Tensions; Modernity; Estoicism; Epicureanism; *Carpe diem*;

SUMÁRIO

SUMÁRIO	
INTRODUÇÃO	8
1. QUE MODERNIDADE?	14
1.1 Tradição e modernidade	15
1.2 Mas novo para quem?	19
1.3 Vinho novo em odres velhos	26
1.4. O lugar da lírica	29
1.5. O moderno pagão exilado	37
2. O POETA À MARGEM DO INSTANTE - O <i>CARPE DIEM</i>	40
2.1 As odes - Seguro assento na coluna firme.....	42
2.2 <i>Carpe diem</i>	48
2.3 Os topói do gênero.....	54
2.3.1 A tópica da efemeridade.....	54
2.3.2 A tópica da advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro ...	58
2.3.3 A tópica da advertência sobre esperanças descabidas.....	61
2.3.4 Tópica da consciência da morte (<i>memento mori</i>).....	63
2.3.5 Tópica das advertências ameaçadoras sobre a velhice.	66
2.3.6 Tópica do conselho a resignar-se ao que os deuses nos reservam.....	69
2.3.7 Tópica da exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa e ao amor	72
2.4 Mais algumas considerações	76
3. O POETA À MARGEM DO JARDIM - O EPICURISMO	78
3.1 O Jardim de Epicuro.....	80
3.2 O primeiro remédio: A vanidade de temer os deuses e o além	87
3.3 O segundo remédio: O pavor em relação à morte é absurdo, pois ela não é nada.	93
3.4 O terceiro remédio: O prazer supremo está na redução de todas as dores	99
3.5 O quarto remédio: A dor dura pouco ou é facilmente suportável	107
3.6 Mais algumas considerações	112

4. O POETA À MARGEM DA STOÁ - O ESTOICISMO	115
4.1 O pensamento da <i>stoá</i>	117
4.2 As tendências	120
4.3 O soberano bem e a virtude.	124
4.4 As paixões	130
4.5 O sábio	140
4.6 Mais algumas considerações	145
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUÇÃO

Considerando o estatuto próprio do espírito moderno como incapaz de uma síntese entre a sua Ciência e sua Ética e, menos ainda, de fundar uma sobre a outra, Eduardo Lourenço (1983) o denomina como sendo o da *consciência explodida* e do qual Fernando Pessoa oferece uma das mais trágicas e geniais visões. “Ele inventou, para poder respirar o irrespirável, as formas óbvias para existir no meio de uma civilização onde só já se podia <<ser>> *não sendo*” (LOURENÇO, 1983, p. 157, grifos do autor). Em sua busca pela pluralidade total do universo, Pessoa inventou-se múltiplo, esperançoso de encontrar nas suas diferenças, projetadas no seu drama em gente, “o interlocutor para o diálogo que não havia” (LOURENÇO, 1983, p. 158).

Na sua ambição de se pretender toda uma literatura, desdobrou-se até o ponto irreversível do intervalo: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (PESSOA, 1998, p.81). Em carta ao crítico Adolfo Casais Monteiro, o poeta explica que a própria gênese dos heterônimos estava em uma tendência orgânica para a despersonalização e simulação, fenômenos que, segundo Pessoa, o acompanharam sempre, até a culminância, “em silêncio e poesia”, no “dia triunfal” de sua vida, conforme palavras do próprio poeta: 8 de março de 1914, data em que, efetivamente, a família heteronímica ganhou “vida” a partir da escrita, a fio, dos trinta e tantos poemas a que abriu com o título *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro.

Destarte, tendo aparecido aquele a quem o próprio Pessoa ortônimo chamou de mestre, logo tratou de arranjar-lhe uns discípulos: Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Aquele, o que veio a ser conhecido como o poeta das sensações, do sentir tudo de todas as maneiras; este, seu contrário, o que procura evitar a sensação a qualquer custo, para quem “a emoção não é a base da poesia: é tão-somente o meio de que a idéia se serve para se reduzir a palavras” (REIS, 2003, p.207).

Poeta neoclássico, Reis foi também eleito o poeta da disciplina mental de Pessoa e cujos ideais espelham-se na herança greco-romana. Médico, educado num colégio de jesuítas, expatriou-se por vontade própria para o Brasil, por estar insatisfeito com os rumos da recém-proclamada República Portuguesa. De formação literária clássica, “é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1998, p.98). Tal educação abriu-lhe as portas para a

tradição, para o passado, o que o tornou um desconfiado para com as novidades: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa onde se note que existiu Homero. A novidade em si mesma nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu” (REIS, 2003, p.268).

Mesmo assim, toda essa educação e disciplina não o impedem de ser um angustiado, alguém que sofre sua frágil condição diante dos deuses e do peso do Fado, de cujos desígnios nem mesmo os próprios deuses escapam. Atingido pela consciência da inutilidade de qualquer gesto, posto que nada fica de nada, o único modo possível de existir, para esse heterônimo, é a busca da serenidade e da paz de espírito. Para tanto, ainda que *à sua própria maneira*, o poeta vai apoiar-se nos ideais estoicos e epicuristas, perpassados pelo *carpe diem* de Horácio, preceito segundo o qual é preciso aproveitar o momento enquanto momento, sem antes, nem depois para, dessa forma, alcançar a felicidade.

Tal volta ao passado já fora apontada por Jacinto do Prado Coelho (1998) como a procura incessante pelo melhor modo de enfrentar a inevitabilidade do Fado, que a tudo consome, buscando na sabedoria dos antigos um alívio para os seus males. Pois “também os Gregos sofreram agudamente a dor da caducidade e o peso da *Moirá* cruel. Simplesmente, optaram por aceitar com altivez o destino que lhes era imposto” (COELHO, 1998, p.36).

Dos estoicos, Reis vai buscar a disciplina, contenção e obediência necessária para suportar a própria existência. De Horácio, que é possível aproveitar, ainda que por mínimo que seja, o que de bom a vida tem a oferecer, como as flores, o vinho e a companhia das musas. Estas, presentes na figura de Lídia, Cloe e Neera, também herdadas de Horácio, cujas odes, modelo de composição formal e poética, imita. Já dos epicuristas, procura aprender a tranquilidade, a aceitação, além da pura contemplação do “espetáculo do mundo”.

Mas mesmo toda a disciplina à qual se submete não o impede de trair-se, deixando entrever outra realidade: todo o seu empenho parece estar em valer-se desses ideais a fim de mascarar o tédio e a inconformidade que o consomem. Em determinados momentos, até mesmo a busca pela paz à qual tanto aspira e toda a perturbação de espírito que procura evitar acabam evidenciando-se na inconstância que o persegue: ora afirma ser preciso beber e aproveitar o instante, ora diz que não vale a pena cansar-se com absolutamente nada e o que resta ao homem é apenas aceitar.

Nesse conflito, seus poemas escondem uma velada tristeza, servindo talvez como disfarce de um esforço lúcido de adaptação, ou ainda a tentativa de evitar os piores efeitos da fatalidade. Nas palavras de Robert Bréchon (1988): “Sentimos a voz tremer-lhe quando evoca os olhos, ‘lagos que a morte seca’, os olhos ‘baços’ feitos para deixar de ver, ou quando se deixa transportar pela nostalgia lamartiniana, tão pouco estoica ou epicurista, de um tempo que lhe suspenderia o voo” (BRÉCHON, 1988, p.231). Por mais que tente, Reis não consegue esconder completamente a sua angústia. Longe do distanciamento clássico, antes, em determinados momentos, mais parece tomado de profunda melancolia e tédio existencial, e que apenas usa os ideais helênicos e romanos como um mero subterfúgio ao seu desencanto.

Arrancado de seu falso paganismo, como conta Pessoa na carta a Casais Monteiro, mesmo entre a família heteronímica, Reis levanta suspeitas. Na visão de seu “irmão”, Frederico Reis, “resume-se num *epicurismo triste* toda a filosofia da obra de Ricardo Reis” (REIS, 2003, p.280, grifos nossos). Segundo Ricardo Reis, como explica Frederico, cada um deve viver a sua própria vida, buscando “dentro de uma sobriedade individualista” (REIS, 2003, p.280), aquilo que lhe apraz. Buscando um mínimo de dor, o homem deve distanciar-se dos prazeres violentos, sem procurar fugir às sensações dolorosas, desde que não sejam extremas, e aceitá-las. Mas sobretudo deve buscar a calma e a tranquilidade, esquivando-se de qualquer tipo de esforço e atividade útil (REIS, 1982, p.280).

De certa forma, tal postura deveria funcionar como um remédio aos males que tanto o consomem. Todavia, a adoção do ideal epicurista, mesmo *à sua maneira*, parece surtir efeito contrário, o que leva Frederico Reis a ser ainda mais categórico: “a obra de Ricardo Reis, *profundamente triste*, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (REIS, 2003, p.280-81, grifos nossos). Mesmo toda a sua disciplina não o impede de ser afetado pela voragem. Esse modo de encarar a realidade já fora apontado por Haqira Osakabe (2002) nos seguintes termos: “é que, ao retomar o mote da caducidade das coisas, Reis, ao contrário do distanciamento clássico que vê naquela condição motivo para a serenidade, *em raríssimos momentos*, conseguirá esse calmo olhar sobre o mundo (OSAKABE, 2002, p. 109, grifos nossos).

Em um de seus versos mais conhecidos, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (REIS, 2003, p.60), Reis manifesta o ideal de contemplação

epicurista. Pois, para o filósofo, o mundo é mesmo um espetáculo onde melhor é ser espectador do que ator, melhor é o conhecimento do que a ação. Sendo a moderação fonte da qual o sábio deve beber, o verdadeiro prazer, para Epicuro, consiste na satisfação e na ausência de sofrimento, pois não são as riquezas, nem glórias ou poder que trazem a felicidade, e sim a ausência de dores e perturbações da alma (EPICURO, 1980, p. 17).

A aparente serenidade ostentada pelo poeta, a busca por equilíbrio, sobriedade, disciplina e comedimento, são atitudes que revelam um agônico esforço por esconder um ser que sofre terrivelmente. Para Leyla Perrone-Moisés (2001), “sua calma apolínea representa a dominação máscula do sofrimento, por força moral, por busca de ‘altura’” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.33). Vítima de um insuportável vazio existencial, o poeta procura distanciar-se, subjugando os sentimentos em favor de uma racionalidade que funcionaria apenas como paliativo à sua carga emocional interior. Ainda nas palavras da pesquisadora, “Ricardo Reis tenta reduzir o vazio subjetivo ao ‘nada’ da condição humana em geral, numa racionalização que dói menos do que o sentir individual. Distanciado, altivo, Reis é a *ficção da renúncia*” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.120, grifos nossos). Tal renúncia parece estar intimamente ligada a uma “arte de querer nada” que, conforme aponta Teresa Rita Lopes (1990), é “bem diferente de <<não querer nada>>” (LOPES, 1990, p.245). Isso porque “o conceito de liberdade em Reis tem a ver com esse cortar dos laços que ligam o homem ao que deseja ou detesta ou teme” (LOPES, 1990, p.245).

Tentando sintetizar a filosofia presente na obra do “irmão”, Frederico Reis esboça o panorama adotado pelo poeta das odes:

Devemos buscar dar-nos a *ilusão da calma*, da liberdade e da felicidade, cousas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses – sobre quem pesa o Fado – a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem *vive na angústia complexa de hoje*, quem *vive sempre à espera da morte*, dificilmente pode *fingir-se calmo*. (REIS, 2003, p.280, grifos nossos).

Tal perfil, que parece desnudar tão cruamente o cerne da obra de Ricardo Reis, todavia, apenas levanta novas e inquietantes suspeitas: Aparentemente, Reis, o “nascido na alma” de Pessoa, foi concebido para ser o hedonista por excelência. É

para Reis que Pessoa concede a companhia constante das musas, Lídia, Cloe e Neera. É Reis o poeta que vai colher o perfume das rosas e embriagar-se de vinho, à maneira de Horácio e, inclusive, do Rubáyát de Omar Kayyam. É Reis quem vai alicerçar sua obra na tradição greco-romana, em oposição à fragmentação e esfacelamento do mundo moderno.

Adepto de um peculiar epicurismo, que tensões perpassam seus poemas, fazendo com que “a angústia complexa de hoje” (REIS, 2003, p.280) se sobreponha ao ideal hedonista buscado pelo poeta? Qual a relação de Ricardo Reis, enquanto heterônimo neoclássico, com a modernidade de seu tempo?

Dessa forma, o que se pretende com a presente pesquisa é identificar o caráter paradoxal da poética neoclássica de Ricardo Reis em meio às tensões próprias da modernidade. A fim de ilustrar de que maneiras tais tensões se apresentam no seu fazer poético, procuraremos analisar a configuração do ideal horaciano (*carpe diem*), ora afirmado, ora negado pelo poeta, investigar nas odes os elementos que paradoxalmente constituem o “epicurismo profundamente triste” de que fala Frederico Reis e, por fim, analisar de que maneira se configura o estoicismo como caminho da disciplina mental a qual Ricardo Reis procura se submeter, estoicismo esse, todavia, posto em xeque em determinados poemas.

Para tanto, o primeiro capítulo versará sobre as tensões próprias da lírica moderna, procurando ressaltar o caráter paradoxal da modernidade em meio a qual está situada a obra de Fernando Pessoa. Neste capítulo, procuraremos apresentar uma visão da modernidade como um tempo de tensões que se refletem, inclusive, na produção poética, comportando, ao mesmo tempo e entre diversos aspectos, a celebração do novo e o culto à tradição, tempo de euforia e profundo desespero. O segundo capítulo tratará da relação entre o ideal de aproveitamento do instante de Horácio (*carpe diem*) e a maneira como se configura nas odes de Ricardo Reis. A esta altura é importante ressaltar que não se trata de um trabalho comparativo entre os dois poetas, e sim que o foco recai sobre as tensões presentes no modo como Ricardo Reis se apropria dos diferentes elementos que compõem o *carpe diem*, procurando perceber de que maneira isso se reflete nas odes. O terceiro capítulo trata da maneira como se apresenta o ideal epicurista adotado nas odes, ideal esse, entretanto, não livre de contradições, posto que reconfigurado por Ricardo Reis mais à *sua própria maneira* do que conforme prega Epicuro. Daí seu “irmão”, Frederico Reis, afirmar que “resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de

Ricardo Reis” (REIS, 2003, p.280, grifos nossos). Sendo Ricardo Reis eleito o poeta da sua disciplina mental, como afirma o próprio Pessoa, o quarto capítulo procura analisar a configuração do estoicismo como “esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” de que também fala Frederico Reis. Nesse capítulo, o objetivo é mostrar que mesmo tal ideal não está livre de tensões, uma vez que, em determinados poemas, até a aspiração estoica da abdicação é posta sob suspeita e o poeta não consegue manter-se completamente indiferente em relação ao mundo que o cerca.

Considerando a problemática das constantes edições e reedições da obra de Fernando Pessoa, optamos, para este estudo, pela edição crítica da poesia de Ricardo Reis, organizada por Manuela Parreira da Silva (2007) e publicada pela Assírio & Alvim, por ser, justamente, uma das mais recentes. Dado o grande número de variantes de cada poema, e salvo um ou outro caso em que algum dado imprescindível para nossas análises obrigue a indicação delas, optamos por utilizar no corpo do texto apenas a versão “definitiva” de cada poema, tal qual estabelecido pela organizadora.

1. QUE MODERNIDADE?

No que diz respeito à tradição e modernidade, uma das primeiras dificuldades enfrentadas por aqueles que se interessam pelo tema está na própria natureza esquivada dos termos, posto que é possível dizer que há tantas modernidades e antiguidades quantas sociedades e épocas. Ao mesmo tempo, não faltam exposições sobre o estado das artes modernas em geral, bem como inúmeras explicações sobre a sua natureza e causas. Conforme Bradbury e Macfarlane (1976), ao discorrerem sobre o nome e a natureza do que se convencionou chamar modernismo, período onde está situada a produção poética de Ricardo Reis, “a modernidade, na acepção usual da palavra, é algo que avança com os anos, acompanhando sua velocidade, como a curva ondulação de um barco; o moderno do ano passado não é o moderno deste ano” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.15).

A modernidade, portanto, palavra-chave deste estudo, está ligada a definições de nossa própria situação enquanto humanidade e, como tal, sempre sujeitas a mudanças. É fundamental destacar, ainda, que a própria noção de “moderno” passa por alterações e encerra distintos significados ao longo do tempo de um modo muito mais amplo do que termos semelhantes que se pretendem qualificativos – como, por exemplo, “romântico” e “neoclássico” –, dando tantas reviravoltas que termina, inclusive, por se voltar à direção oposta de sua visão inicial. Na verdade, como dizem Bradbury e Mcfarlane:

Podemos empregar o termo historicamente, para situar uma determinada fase estilística que está se acabando ou já se acabou (daí o uso corrente de contraposições como protomodernismo, paleomodernismo, neomodernismo e pós-modernismo). Também o empregamos para sintetizar um constante estado de coisas modernizador e o decorrente estado mental e intelectual do homem por ele gerado (BRADBURY; MACFARLANE, 1976, p.16).

Todavia, conforme ressaltam os autores, a palavra conserva suas forças graças à sua associação com um sentimento tipicamente contemporâneo – embora uma dessas visões sustente que nossa arte não está completamente separada da tradição e do humanismo, e que não há nada de especialmente novo e singular nela e na atual situação – a sensação historicista de que vivemos em tempos totalmente

novos, de que a história contemporânea é a fonte de nossa significação, de que não somos derivados do passado, mas da trama ou do ambiente circundante e envolvente, “de que a modernidade é uma consciência nova, uma condição recente da mente humana – condição que a arte moderna explorou, vivenciou e à qual se opôs” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.16).

Essa visão de uma modernidade sempre instável é partilhada por uma gama relativamente ampla de pensadores, interessados não tanto em enquadrá-la sob rígidas definições, mas, em contrapartida, reforçar seu caráter paradoxal e cambiante, sempre ancorado a formas distintas de perceber o “agora” moderno.

Note-se que utilizamos os termos “moderno”, “modernismo” e “modernidade” sem procurar esgotá-los propriamente. Isso se deve ao fato de que, no terreno em que nos encontramos, como alerta Antoine Compagnon (2010), “não conseguiremos boas definições, nas quais se anulariam todas as ambiguidades” (COMPAGNON, 2010, p. 15). Terreno sempre difícil porque escorregadio nos usos e definições dos vocábulos, evanescentes como o próprio tempo histórico que os procura determinar, falar de moderno, modernismo e modernidade implica a consciência imediata de que tais termos, conforme Compagnon, “não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados” (COMPAGNON, 2010, p.15). Todavia, e justamente por guardarem características tão peculiares, alguma distinção se faz necessária.

Partindo desse princípio, o que nos propomos, neste capítulo, é, justamente, evidenciar o caráter paradoxal, ambivalente e instável dessa modernidade, tomando como ponto de início determinadas discussões sobre sua natureza, ainda que, em dados momentos, precisemos nos apoiar em conceitos e nomenclaturas. Ressalte-se ainda que o fato mesmo da necessidade de justificação a esse respeito nos parece um bom indicador do quão difícil é discutir a ideia de modernidade, posto que é sempre a partir de conceitos de alguma forma já estabelecidos que se procura discutir e compreender sua natureza inconstante.

1.1 Tradição e modernidade

De acordo com Compagnon, empenhado em traçar a genealogia de tais noções, moderno não é o que é *novo*, mas o que é *presente, atual, contemporâneo* daquele que fala, já modernismo está ligado à ideia de *gosto* do que é moderno, enquanto modernidade, por sua vez, implica na *qualidade* do que é moderno.

Se o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no “Salão de 1879”, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de modo, “agora mesmo, recentemente, agora”. *Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado. Toda a história da palavra e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história (COMPAGNON, 2010, p.17).

Vê-se, logo de saída, que a discussão não é nova, tampouco simples. Para que o adjetivo moderno tenha adquirido o sentido nebuloso que tem hoje, continua Compagnon, a invenção do progresso foi indispensável, mais especificamente de um progresso na ordem do gosto e não somente na ordem do conhecimento científico ou filosófico. Na arte e na literatura, a afirmação da superioridade dos modernos sobre os antigos teve seu início por ocasião da querela dos antigos e modernos, no fim do século XVII. “Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc.” (COMPAGNON, 2010, p.20). Seguindo uma espécie de movimento geral, na literatura e na arte, a negação dos modelos estabelecidos tornou-se um esquema do desenvolvimento estético. “Surgiu, desde então, a possibilidade de uma estética do novo” (COMPAGNON, 2010, p.20). Não que essa possibilidade não existisse anteriormente. Na realidade, como explica o crítico, ela sempre existiu no sentido de uma estética da surpresa e do inesperado, como no barroco, por exemplo, “mas não no sentido de uma estética da mudança e da negação” (COMPAGNON, 2010, p.20).

Por isso o termo *moderno* guardar em si, ainda, o sentido de *aquilo que rompe com a tradição e tradicional*, por sua vez, significar *o que resiste à modernização*. “Segundo a etimologia, tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro: supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 2010, p.10).

Desse modo, falar em uma tradição moderna pareceria um absurdo, uma vez que essa tradição seria feita de rupturas. E é certo que tais rupturas são concebidas como novos começos, porém, tão logo terminam, essas novas origens deverão imediatamente ser ultrapassadas. Para Compagnon, na medida em que cada geração vai rompendo com o passado, a própria ruptura constitui a tradição, evidenciando o caráter paradoxal da modernidade, sempre voltada contra si mesma: “A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico” (COMPAGNON, 2010, p.10). Todavia, ressalta o autor, mesmo adotando uma postura provocante, em seu interior, a modernidade é desesperada e todos os artistas modernos, desde os românticos, se viram divididos e, por vezes, dilacerados em meio a ela. É alerta: “Não sejamos tentados pela miragem da síntese; mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis; evitemos reduzir o *equivoco próprio ao novo*, como valor fundamental da época moderna” (COMPAGNON, 2010, p.15, grifos nossos).

Por sua vez, Marshall Berman (2007), para quem a modernidade é discutida em termos de um tipo de experiência vital – de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, possibilidades e perigos – que é compartilhada por homens e mulheres de todo o mundo, considera que *ser moderno* é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p.24).

Para Berman, a experiência da modernidade anula fronteiras, geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia, de modo que é possível afirmar que a modernidade une a espécie humana. Entretanto, ressalta o autor, a modernidade constitui-se de uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade. “Ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2007, p.24). Dessa maneira, as pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a se sentir como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por tal experiência. Sentimento esse responsável por engendrar inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno Paraíso Perdido. Todavia, tal experiência não é nova e um grande e sempre crescente número de pessoas vêm caminhando através desse turbilhão há muito tempo. E embora muitas delas provavelmente a tenham experimentado como

uma ameaça radical a toda sua história e tradições, ao longo de séculos a modernidade desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias.

Perceba-se que falamos em *tradição da modernidade*, e, por mais suspeita que a junção pareça, é justamente disso que se trata. Se em outros tempos a justaposição desses termos poderia parecer uma grande contradição, isso deve ao fato de que, por um longo período, opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar em modernidade ou modernismo.

Cientes das dificuldades que tal empreitada representa, Bradbury e Mcfarlane caracterizam – sem definir, o que é bastante diferente – o modernismo como sendo *o estilo de uma época*, por vezes considerado como uma espécie de forma geral das formas de pensamento, que afeta toda a escrita de um período e que mal pode ser percebida, ou ainda como *um maneirismo consciente*, a partir do qual é possível expressar uma visão dominante ou autenticamente contemporânea do mundo existente:

Mais comumente, insiste-se em que o modernismo é nosso estilo no segundo sentido; são as formas resultantes do pensamento moderno, da experiência moderna, e portanto os escritores e artistas modernistas expressam a mais alta condensação artística do século XX (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.17).

Essa mesma vagueza na definição do que seja modernismo, segundo Peter Gay (2009), cerca também as obras artísticas e literárias e, inclusive, “desde a metade do século XIX utilizou-se o termo “modernismo” para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade” (GAY, 2009, p.18).

Contudo, não se pode dizer que se trata de uma regra. Muitos dos artistas desse período rejeitaram o rótulo e a estética, bem como os modos de abstração, descontinuidade e impacto a eles associados, o que nos permite afirmar que “a tradição artística do século XX é composta não por uma, mas por duas linhas fundamentais – *grosso modo* antitéticas, embora se cruzando esporadicamente (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.17), ou seja, de adesão e negação, continuidade e ruptura.

Desse modo, falar de modernismo implica discutir não apenas um movimento literário, mas um momento de crise do ideal estético que oferece uma unidade na

diversidade. Em suma, aquilo que Gay identifica como sendo o “estilo modernista” foi um clima de ideias, sentimentos e opiniões que foi muito mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda e mais do que a simples soma de suas partes. “Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores” (GAY, 2009, p.19).

1.2 Mas novo para quem?

Uma das linhas fundamentais de que falam alguns autores, e que vimos esboçando até agora, está ligada à associação da palavra modernismo com “o advento de uma nova era de alta consciência estética e não figurativismo, em que a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma penetração mais profunda da vida” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.18). Ou seja, uma atmosfera de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, da autoexpansão e autodesordem, louvor ao progresso e “prestígio do novo” de que fala Compagnon (2010), “o fascínio da heresia”, de Peter Gay (2009), ou “fantasmas na rua e na alma”, que, conforme Berman, compõem “a atmosfera que dá origem à *sensibilidade moderna*” (BERMAN, 2007, p.27-28, grifos nossos).

De fato, já a paisagem da modernidade do século XIX é uma paisagem altamente desenvolvida, dinâmica e diferenciada de todas as outras que a precederam. E de um jeito ou de outro os grandes modernistas desse período atacam esse ambiente. É certo que de maneiras bastante distintas, esforçando-se por fazê-lo ruir ou a partir do seu interior, ainda que se sintam à vontade no meio dele, sensíveis às novas possibilidades, quiçá positivos em suas mais radicais negações e jocosos e irônicos mesmo em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade. Isso porque, segundo Berman, o pensamento moderno, desde Marx e Nietzsche, cresceu e se desenvolveu de variados modos. Conforme o autor, que adota uma perspectiva mais pessimista em relação ao modernismo do século XX, os pensadores do século XIX eram ao mesmo tempo entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperadamente contra suas ambiguidades e contradições, fazendo da própria autoironia e tensões íntimas fontes primárias de seu poder

criativo. Já seus sucessores do século XX seguiram por uma diferente via, mais acentuadamente bifurcada, para quem

A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo (BERMAN, 2007, p. 35).

Tais polarizações se manifestam exatamente no início do século XX, a exemplo dos futuristas italianos, capitaneados por Marinetti e sua defesa apaixonada da modernidade, progresso e velocidade, pelos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial, para quem a “tradição” – tomada pelo movimento como todas as tradições da humanidade – devem ser impiedosamente atacadas e destruídas para dar lugar ao novo e ao “moderno”.

Conforme Gay, essa espécie de “fascínio pela heresia” não é nenhum mistério. Ele está no poeta modernista que verte conteúdos obscenos em métricas tradicionais, no arquiteto que elimina todo e qualquer elemento decorativo de seus projetos, no compositor que transgride intencionalmente as regras tradicionais da harmonia e do contraponto, no pintor que expõe um esboço rápido como se fosse uma obra pronta e acabada, “todos eles e seus aliados sentiam prazer em tomar um caminho novo, desconhecido, revolucionário (o deles mesmos), mas também tinham gosto pelo puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente” (GAY, 2009, p.20).

Basta lembrar que no conhecido manifesto de fundação do Futurismo, Marinetti se propõe a destruir museus, bibliotecas, academias de todo o tipo e “toda a vileza oportunista e utilitária” (MARINETTI, 1999, p. 291) dentre os quais se enquadravam o moralismo e, inclusive, o feminismo (!), em louvor à magnificência de um mundo enriquecido por uma nova beleza: a velocidade.

Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos a maré multicolor e polifônica das revoluções das capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações insaciáveis, devoradoras de serpentes fumegantes; as fábricas suspensas das nuvens pelos contorcidos

fiões de suas fumaças, cintilantes ao sol com um fulgor de facas; os navios a vapor aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço refreados por tubos e o voo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir uma multidão entusiasta (MARINETTI, 1999, p. 291).

Essa ala de modernos se considerava superior aos antigos em razão do progresso das ciências e das técnicas, bem como da própria sociedade. Por isso consideravam que a literatura e as artes em geral deveriam acompanhar o movimento como um todo, fazendo da negação dos modelos estabelecidos, portanto ruptura com a tradição, o esquema do desenvolvimento estético. “É impossível quantificar essas emoções, mas provavelmente metade do prazer de criar um quadro, uma casa ou uma sinfonia radical devia derivar da satisfação do autor em vencer a oposição” (GAY, 2009, p.20).

Mas conforme alerta Compagnon, é preciso estar sempre atento uma vez que “a modernidade pende continuamente para o classicismo e torna-se sua própria antiguidade. É nesse sentido que ela não se opõe mais a nada, senão, mais tarde, a si mesma” (COMPAGNON, 2010, p.23). E não é difícil perceber a contradição, pois, como afirma Peter Gay, de uma maneira bastante provocativa e com o distanciamento que o tempo possibilita, “apesar de todas essas poses de provocação, por estranho que parecesse, os artistas modernistas sonhavam em conseguir um espaço nas paredes dos mesmos museus a que queriam atear fogo” (GAY, 2009, p.29).

Exageros à parte, posto que tal afirmação, evidentemente, não se aplica a todos os artistas, parece bastante natural e justificável ver, no calor do combate, os modernistas e convencionalistas como ferrenhos adversários – “a guerra do novo contra o velho, como reza a maioria dos livros de história” (GAY, 2009, p.31). Mas como todo tipo de asserção genérica sobre a história e a cultura, é sempre indispensável considerar as exceções. Mesmo entre os modernistas mais convictos havia grandes conflitos internos, demonstrando que eles não constituíam uma frente muito mais unida do que o sistema que estavam combatendo:

Gauguin criticava os impressionistas por serem escravos da probabilidade visual; Strindberg detestava os dramas de tese de Ibsen; Piet Mondrian se sentiu decepcionado por Picasso “não ter

conseguido evoluir” do cubismo para a abstração; Virgínia Woolf tinha sérias reservas quanto à obscuridade de Joyce; Kurt Weill fez críticas mordazes às composições do colega modernista Erich Korngold; Josef Albers, o disciplinado artista abstrato que ficou famoso com sua série *Homenagem ao quadrado*, sentiu-se tão profundamente ofendido com a palhaçada pop de Robert Rauschenberg, seu ex-aluno na Faculdade de Black Mountain na Carolina do Norte, que passou a declarar sistematicamente que nunca tinha ouvido falar nele (GAY, 2009, p.31).

Se por um lado, como ressalta Compagnon, “a palavra de ordem do moderno foi, por excelência, ‘criar o novo’” (COMPAGNON, 2010, p.10) – na conclusão do seu *Salão de 1845*, é dessa forma que Baudelaire saudava “a chegada do novo” –, por outro, é preciso não esquecer a ambivalência presente já nos primeiros modernos, particularmente no próprio Baudelaire, cuja influência para a poesia e arte posteriores é incontestável. Mesmo a modernidade baudelaيرية traz em si o seu oposto, ou seja, a resistência à modernidade.

Baudelaire considerava como concepção da tarefa artística em geral que toda modernidade tivesse valor para futuramente se tornar antiguidade. “Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (BAUDELAIRE, 1996, p.25). Tal fato se dá, conforme Walter Benjamin (1975), porque em Baudelaire a noção de modernidade se caracteriza como uma época e uma força que age simultaneamente sobre essa época, firmando a base da teoria baudelaيرية sobre a arte em que, “o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité*” (BENJAMIN, 1975, p.17).

Para Baudelaire, que elegeu Constantin Guys como sendo o verdadeiro exemplo de “pintor da vida moderna”, o problema nunca esteve em amar a arte clássica (beleza geral), mas sim negligenciar a beleza particular (beleza de circunstância e a pintura de costumes). E o que aqui nos interessa é perceber justamente em Baudelaire o esforço em criar um modernismo que não prestava reverência ao passado, mas um ideal do que seja o belo que, para ele, era essencialmente composto de um elemento eterno e outro contingente. Para o poeta, sendo o presente elemento fundamental para a constituição da modernidade, deve ser valorizado enquanto tal e não apenas em razão da beleza de que ele pode estar revestido. Por outro lado, o passado é interessante não somente por essa mesma

beleza que dele souberam extrair os artistas para quem este passado constituía o presente, mas igualmente como passado por seu valor histórico. Ao movimento incessante da modernidade, à possibilidade de decadência e novidade, sempre se renovando e negando a si mesma, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal, ou seja, nem o antigo, nem o clássico, tampouco o romântico, uma vez que cada um, a seu próprio tempo, foram esvaziados de substância.

A escolha de *Guys* como o herói da vida moderna não deixou de causar espanto. Baudelaire poderia ter elegido artistas mais célebres, como Delacroix, Courbet ou mesmo Manet, mas estes últimos, em sua visão, fracassaram por conta de seu positivismo, uma vez que pintam o que veem, sem a imaginação exigida pelo crítico. Dessa forma, apenas o circunstancial, por mais atual que seja, não se sustenta – eis a razão porque Baudelaire execrava a fotografia. Ao mesmo tempo, o poeta julgava o passado, se tomado apenas enquanto tal, inútil para captar a modernidade, embora lamentando o desaparecimento de uma idade nobre e a difusão de um materialismo burguês. Exceto por alguns momentos, Baudelaire não foi um grande crente no progresso da modernidade, o mais certo é que ele foi condenado a ela, o que evidencia um dos grandes paradoxos da modernidade “o fato de que a paixão do presente, à qual ele se identifica, deva também ser compreendida como um calvário” (COMPAGNON, 2010, p. 330-31). O que Baudelaire apreciava em *Guys*, na verdade, era a modernidade dos assuntos – a moda, as mulheres, o dândi, a sociedade do Império etc., elogiando nele “a pintura da realidade moderna, mas não a realidade da pintura moderna” (COMPAGNON, 2010, p.28). Nas palavras de Michael Hamburger (2007), “as próprias contradições de Baudelaire e seus dilemas resultaram da tensão quase intolerável de ser um artista clássico, ou quase clássico, numa sociedade moderna” (HAMBURGUER, 2007, p.30).

Portanto, como ressalta Compagnon, a eleição de *Guys* ilustra muitíssimo bem, desde então, “a ambivalência da modernidade baudelaireana e de toda verdadeira modernidade que é igualmente resistência à modernidade, ou, pelo menos, à modernização” (COMPAGNON, 2010, p.27).

Contudo, mesmo tendo causado escândalo em seu tempo, não se encontra em Baudelaire traço da modernidade como retórica da ruptura e mito do começo absoluto, traço esse que induz a identificar a modernidade como militância do futuro. Isso porque, como diz Compagnon, os primeiros modernos da estirpe de Baudelaire

(Flaubert, por exemplo) não estavam à procura do novo num presente voltado para o futuro e que carregava consigo o estigma do seu próprio desaparecimento. A eles interessava o presente enquanto presente. Distinção de suma importância, uma vez que “eles não acreditavam, como disse, no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança nem no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche” (COMPAGNON, 2010, p. 39).

Eis a razão de por que a modernidade baudelairiana é sempre inseparável da decadência e do desespero e justamente por isso, como acentua Compagnon, deve ser claramente distinguida da estética da inovação e da mania de ruptura:

Se Baudelaire, insistindo na ausência de pertinência do passado pela percepção do presente, foi um dos promotores da “superstição do novo”, não há nele nenhum traço de mudança, da mudança óbvia, nem daquilo que Valéry chamará de “novo em si”. A dupla natureza do belo, ao qual se identifica a modernidade, implica ser ela também, inseparavelmente, resistência à modernidade. Todas as ideias baudelairianas são duplas (COMPAGNON, 2010, p. 31).

A verdade existente por trás da obra de Baudelaire, portanto, não pode ser extraída de tal ou qual “profissão de fé”, ora em relação ao novo, ora em relação ao antigo, mas, conforme Hamburguer, “apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGUER, 2007, p.13). Ou seja, a maior parte das divergências fundamentais em relação à sua atitude perante a modernidade se deve aos seus próprios paradoxos, dos quais o poeta estava bem consciente, o que tornou inevitável que sua obra refletisse a situação de sua própria época.

Portanto, adotar como base comum para o entendimento do modernismo um movimento de sofisticação e maneirismo, introvertido, autocentrado e exibicionista no que diz respeito à técnica, é uma das possibilidades, mas sem sombra de dúvida não a única. É preciso sempre fugir do equívoco do novo como baliza da modernidade, uma vez que o escritor modernista “não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.16), o que torna possível afirmar que o modernismo, de fato, possui, além de fases distintas, diversas linhas e tradições:

Em suma, o modernismo em inúmeros países foi uma extraordinária mescla de futurista e niilista, de revolucionário e conservador, de

naturalista e simbolista, de romântico e clássico. Foi um louvor e uma denúncia de uma era tecnológica; uma alegre adesão à crença de que os antigos regimes da cultura haviam acabado, e um profundo desespero com o receio por um tal fim; uma mistura das convicções de que as novas formas eram fugas ao historicismo e às pressões do tempo com as convicções de que eram exatamente as expressões vivas dessas mesmas coisas (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.35).

Dessa maneira, acreditar que podemos perceber uma espécie de oscilação estilística ao longo do tempo, um fluxo e refluxo entre uma concepção de mundo maniqueísta, basicamente racional de um lado (neoclassicismo, iluminismo, realismo etc.) e espasmos alternados de um ímpeto irracional e subjetivo de outro (barroco, *Sturm und Drang*, romantismo etc.) do outro, é cair em um dos maiores clichês da história cultural. Não é uma questão de tudo ou nada. Eis aí um dos engodos, conforme Bradbury e Macfarlane, de se querer identificar as épocas conforme uma ou outra tendência: ou a cabeça ou o coração domina, ou a razão ou a emoção comanda. Um *ou* outro, nunca um e outro. Para compreender minimamente o que seja o espírito do modernismo, é forçoso reconhecer que esses estados não são polos fixos entre os quais ele oscila de tempos em tempos, mas que podem se entrecruzar e interpenetrar *ao mesmo tempo*, sujeitos que estão ao dinamismo da mudança e seguindo por caminhos convergentes:

Suponhamos então que o período ao qual estamos chamando de moderno mostre-nos não a mera reabilitação do irracional após um período de ordeiro realismo, ou ainda o inverso, um período de classicismo após uma fase de romantismo, mas, pelo contrário, um composto de todos esses potenciais: *a interpenetração, a reconciliação, o aglutinamento, a fusão – talvez uma fusão tremendamente explosiva – entre razão e irrazão, intelecto e emoção, subjetivo e objetivo* (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.36, grifos nossos).

Por outro lado, justamente no polo oposto dessa linha de pensamento do século XX, se encontra uma visão de mundo que se revolta contra esse estado da vida moderna, declarando-lhe um enfático “Não!”, contrária, portanto, ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade refém do tempo e que se devora a si mesma.

1.3. Vinho novo em odres velhos

Segundo Peter Gay, nos primeiros decênios a contar dos meados do século XIX, os poetas de vanguarda encarnaram o que chamou de “princípio da necessidade de ser moderno com vigor excepcional” (GAY, 2009, p.64). Seus versos e o recurso cada vez mais crescente ao gênero intermediário do poema em prosa representavam a intensidade do sentimento, a ousadia no tema e a originalidade de expressão, unidas por um esforço bastante característico de sondagem psicológica. Ademais, “o engajamento com a própria época levava os poetas a se aplicar a um exame não só externo, mas também, talvez principalmente, interno, alimentado por uma honestidade franca e até dolorosa” (GAY, 2009, p.64). Segundo Gay, um exemplo clássico dessa literatura “subversiva”, mas sempre contraditória, se encontra em Rimbaud, portador do estandarte da inovação de ideias e formas, que incluía “experiências tipográficas, imagens obscenas, métricas inéditas, metáforas complicadas, formulações excêntricas e difíceis” (GAY, 2009, p.65). Todavia, mesmo original e zombeteiro como era, Rimbaud não deixou de escrever alguns belos sonetos, numa postura que demonstra que os autores, “durante boa parte do tempo, vertiam sua paixão poética em receptáculos tradicionais, um vinho novo inebriante em velhas garrafas emboloradas” (GAY, 2009, p.65).

Vinho novo em odres velhos. Isso equivale dizer que muitos dos “heréticos” modernistas ainda conservaram uma parcela da antiga “fé”, sustentando que as artes em geral têm uma espécie de missão moral, qualquer que seja o lado em que se alinhasse o artista, demonstrando que “para cada Joyce ou Schoenberg havia um Strindberg ou um Eliot, para cada artista criando para si havia outro trabalhando sob a pressão de profundas convicções sociais e religiosas” (GAY, 2009, p.69).

Aliás, grande parte dos esforços de T.S. Eliot (1989) esteve voltada para deixar claro o seu ponto de vista nesse sentido. Para Eliot, a apreciação da obra de um poeta não está naquilo que dela é estritamente novo e individual. Ao contrário, se a obra é tomada sem essa espécie de “preconceito” do novo para com o antigo, é possível descobrir que não apenas o melhor de um poeta, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os antepassados revelam mais vigorosamente a sua imortalidade (ELIOT, 1989, p.38). Conforme o autor de *The Waste Land*, a ideia de tradição não significa a atribuição

de um legado de uma geração a outra imediatamente seguinte, tampouco o culto desse legado. A tradição implica em algo muito mais amplo e não pode ser conquistada sem esforço. Para Eliot, a tradição envolve o sentido histórico que nenhum poeta pode ignorar, e esse sentido histórico implica não apenas a percepção da caducidade do passado, mas também a sua presença:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, p.39).

Seria, pois, para esse ilustre panteão que o novo poeta declamaria seus versos, não só reconhecendo suas dívidas, mas também mudando a relação dos integrantes desse grupo entre si e com o recém-chegado. Conforme essa visão, é esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal, o que torna um escritor tradicional. E é isso também o que faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo e em relação à sua própria contemporaneidade. Daí que nenhum poeta ou artista tem sua significação completa sozinho e o seu valor e apreciação se constituem a partir da relação que estabelecem com os poetas e artistas mortos.

É evidente que isso não significa que uma obra de arte necessita ser explicada por outra, e sim que seu valor e significância, bem como seu sentido histórico, só podem ser determinadas, como esclarece Daunt Neto (2004), “em relação ao conjunto das obras que, antes dessa, ocupavam o cenário da arte” (DAUNT NETO, 2004, p.55), pois, para Eliot, a tradição literária é encarada como um repositório vivo de formas, práticas e conceitos intrinsecamente ligados ao fazer literário. Mesmo o surgimento de uma obra de arte realmente nova implica numa transformação de todas as obras já existentes. Estas fazem parte de uma ordem completa em si mesma, mas que se modifica pela introdução da novidade. Para que tal ordem persista, é necessário que a totalidade da ordem existente seja alterada e desse modo, “as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo” (ELIOT, 1989, p.39).

Mas um novo poeta, ou o produto criado por ele, o que pode ser encarado como sendo a mesma coisa, em suma, a obra de arte em si, não pode ser julgado apenas a partir de critérios do passado. Para que a ordenação geral se modifique é necessário que a obra seja realmente nova, caso contrário acrescentará à gama de obras já existente apenas volume e não substância. Desse modo, toda obra de arte cria, ao mesmo tempo de sua criação, critérios para o seu próprio julgamento. Do ponto de vista de Eliot, portanto, a tradição não é o caminho oposto à originalidade, e sim o ponto de partida que conduz ao novo e ao original.

E se como escreveu Octavio Paz, o valor de uma obra reside em sua novidade, esta não pode ser apenas entendida como algo que não existia antes, mas como “invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou explorações de zonas ignoradas nos conhecidos” (PAZ, 1972, p. 133). Conforme Paz, entre os antigos, a própria noção de imitação era não só um procedimento legítimo, mas um dever e isso não impediu o surgimento de obras novas e originais, o que evidencia o caráter de contradição em que vive o artista: “quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares comuns do nosso tempo” (PAZ, 1972, p. 135). As mudanças artísticas, portanto, não possuem valor nem significação por si mesmas, senão, como evidencia Paz, como agentes ou inspiradoras das criações modernas. Isso se deve ao próprio estatuto do moderno, que, ao mesmo tempo em que é, deixa de sê-lo, o que, dito de outro modo, equivale a não ter nome próprio (PAZ, 1972, p. 135).

A ideia de imitação dos antigos é uma consequência da visão do suceder temporal como degeneração de um tempo primordial e perfeito. É o contrário da ideia de progresso: o presente é insubstancial e imperfeito frente ao passado e o amanhã será o fim do tempo. Essa concepção postula, por um lado, a virtude regeneradora do passado; por outro, contém a ideia do regresso a um tempo original – para recomeçar o ciclo da decadência, a extinção e o novo começo (PAZ, 1972, p. 136).

Partindo desse pressuposto, é possível entender, como o faz Daunt Neto, que a inovação não descarta simplesmente a tradição como se fosse algo sem utilidade, mas que, apesar dos desentendimentos em relação a ela, a tradição continua ali, servindo, talvez, como “uma hipótese de desobediência, uma possibilidade desde

onde transgredir; um chão, em suma, desde onde partir, mais talvez do que um plácido ponto de referência, para onde deve o artista mirar para aplacar a ambição de sua gênese” (DAUNT NETO, 2004, p.49).

Entretanto, como ressalta o autor, a tensão geracional que encontra lugar entre gerações contíguas representa apenas uma parcela do problema, pois em sendo a tradição um corpo vivo, inicialmente reage ao novo enfrentando-o como um agressor para, em seguida, incorporá-lo a si mesma, de modo que o verdadeiramente novo “em primeiro lugar busca nascer livre da influência da tradição, para poder se consumir; em segundo lugar e por fim, reage dinamicamente com essa tradição, modificando-a por inteiro e se incorporando a ela na linha da história” (DAUNT NETO, 2004, p.79). Como é sabido, o convívio com a tradição literária, pincelado com todo tipo de sentimentos, que vão desde a admiração à indiferença ou mesmo à total rejeição, nunca foi um processo fácil. Até porque, como explica Daunt Neto, tal relação sempre foi um processo de aferição e enfrentamento para o escritor. “Não se trata simplesmente de medir forças com o passado, mas de perceber que a tradição vive nosso presente, nutre-se dele e cambia de acordo com a dinâmica do mesmo presente do qual fazemos parte” (DAUNT NETO, 2004, p.53).

Eis aí o grande desafio para o poeta ciente das dificuldades e responsabilidades que tais relações implicam, pois em aceitando essa ideia de ordem, não achará absurdo que tanto o passado deva ser modificado pelo presente, quanto o presente esteja orientado pelo passado. Por isso, é possível afirmar, juntamente com Octavio Paz, que “as obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. *Arte da conjugação* (PAZ, 1972, p. 137, grifos do autor).

1.4 O lugar da lírica

Como visto, a tradição moderna é uma tradição feita de rupturas, mas ao mesmo tempo uma tradição que nega a si mesma e, desse modo, cria sua própria permanência. Na poesia moderna, tal relação se dá de modo semelhante, poesia essa que, conforme Octavio Paz, “desde seu nascimento, tem sido simultânea afirmação e negação da modernidade” (PAZ, 1993, p.52). Ou ainda, nos dizeres de

Graham Hough (1989), “é uma poesia em divergência com o mundo onde surgira” (HOUGH, 1989, p. 262). Conforme Hough, isso se deve ao fato de que o poeta tem à sua disposição todos os mitos do mundo, o que, de igual modo, significa que não tem nenhum, ou seja, nada de que possa se apropriar como inquestionavelmente seu por mero direito hereditário. Nesse mundo moderno, na visão do autor, a única força intelectual unificadora e inevitável seria a das ciências naturais. Contudo, uma vez que o poeta se dedica a áreas da experiência humana que não são abordadas por essa área, resta a ele, ou fabricar seu próprio mito ou escolher um “por uma opção existencialista arbitrária, dentre o vasto museu não-codificado, a imensa loja de quinquilharias do passado” (HOUGH, 1989, p. 257).

Desse modo, a ênfase no puramente novo e no imprevisível deixa de perceber a imensa massa de peso da cultura herdada – crenças, mitos, lendas e hábitos poéticos – e mesmo entre modernistas consagrados como Rimbaud, Yeats, Eliot, Mallarmé, Valéry, Rilke entre outros, a dialética entre tradição e inovação parece ser uma das fontes principais de suas obras. “Essa aguda consciência acerca da *tensão entre a sensibilidade moderna e as antigas formas do sentir* é mais acentuada nos poetas dos últimos cem anos do que em qualquer outra fase anterior da nossa cultura” (HOUGH, 1989, p. 257, grifos nossos). Como exemplifica Hough, tal tensão é um fato que não pode ser ignorado na poesia moderna:

Tem-se a orgulhosa afirmação dos antigos modos de percepção, como em Yeats e George; tem-se a justaposição irônica da antiga grandeza e da banalidade moderna, como em Eliot. Em Rilke, toda a experiência, desde o mitológico até o trivial cotidiano, é igualmente vista como material a ser transformado pela contemplação. E em Mallarmé a solução se encontra exclusivamente no próprio processo artístico: o “tema” do poema se torna imaterial ou inexistente, e o conteúdo da obra é simplesmente sua própria composição (HOUGH, 1989, p. 257).

Inegável também é o fato de que o mundo em que floresceu a poesia moderna foi um mundo da alta cultura burguesa, herdeira de todas as épocas e plenamente capaz de se tornar consciente dessa herança. Ainda assim, considerada em todo o seu amplo aspecto, a lírica europeia do século XX não se tornou mais acessível por esse fato. Ao contrário, considerada por Hugo Friedrich (1978), como enigmática e obscura, a lírica moderna é uma criação autossuficiente, “pluriforme na significação, consistindo em um *entrelaçamento de tensões* de forças absolutas, as

quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p.16, grifos nossos).

Tal “tensão dissonante”, para o teórico, ainda se exprime pelo contraste entre traços de origem arcaica, oculta e mística e uma aguda intelectualidade bem como a simplicidade de exposição com a complexidade do que é exposto, o arredondamento linguístico com o indestrinçável do conteúdo, a precisão *versus* a absurdidade e, finalmente, a tenuidade do motivo com o arrebatamento do movimento estilístico. Essas que são, em parte, “tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos” (FRIEDRICH, 1991, p. 16). Isso quer dizer que, ao referir-se a conteúdos (das coisas e dos homens), a poesia moderna não as trata de modo descritivo, nem com “o calor de um ver e sentir íntimos” (FRIEDRICH, 1991, p. 16), pois a poesia não quer servir de base para o que comumente se chama realidade – ainda que a absorva, não sem alguns resíduos, como ponto de partida para a sua liberdade. “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica”, diz Friedrich, “– sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua” (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

A partir do conceito romântico do que seja lírica, tradicionalmente tida como a linguagem do estado de ânimo do poeta, a qual indica distensão mediante o recolhimento no interior de um estado anímico, que até mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir, Friedrich afirma que é justamente essa intimidade comunicativa que a poesia moderna procura evitar. Isso porque ela prescindir da humanidade no sentido de “experiência vivida”, do sentimento e até do eu pessoal do artista. Assim, o artista já não mais participa em sua criação como pessoa particular, “porém como *inteligência que poetiza*, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (FRIEDRICH, 1991, p. 17, grifos nossos). Isso, todavia, não exclui que a poesia nasça da magia da alma e seja despertada por ela. Mesmo Horácio, há mais de dois mil anos já se questionava, em sua *Ars Poetica*, a respeito do trabalho inventivo e intelectual do poeta, aliado à inspiração do gênio: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por

mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (HORÁCIO, 1981, p.67).

Mas ainda que o processo, em si, não possa ser considerado nenhuma novidade, é preciso considerar que se trata de algo diferente do simples estado de ânimo, “trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). O próprio Pessoa, um dos mais eloquentes exemplos das tensões da lírica moderna, afirmava que “um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, em si, intelectual, que existir intelectualmente” (PESSOA, 1998, P.275-76).

Essa dramaticidade agressiva é, pois, identificada por Friedrich como própria do poeta moderno. “Ela domina na relação entre os *temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos*, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais de significado” (FRIEDRICH, 1978, p.17, grifos nossos).

Segundo Friedrich, a mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma alteração correspondente nos conceitos da poética e da crítica. Para o autor, até um pouco além do início desse período, a poesia se encontrava no âmbito da ressonância da sociedade, sendo esperada como um quadro idealizante de assuntos e situações cotidianas. Mas acontece que, em seguida, a poesia veio colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida. Ela tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela ausência da própria poesia. E daí surgiu o que o Friedrich interpreta como “uma aguda ruptura com a tradição” (FRIEDRICH, 1978, p.20):

A originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; 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 uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A busca por uma interioridade neutra no lugar do sentimento, fantasia ao invés de realidade, estilhaços do mundo em vez de unidade do mundo, caos, mistura daquilo que é heterogêneo, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas igualmente um operar frio semelhante ao regulado pela matemática, que possibilita ao poeta alhear-se ao habitual, essa é “a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos” (FRIEDRICH, 1978, p.29).

Por sua vez, Theodor Adorno (1983) considerou que o conteúdo de um poema não é apenas a mera expressão de emoções e de experiências individuais. Antes, considera, estas só se tornam artísticas quando adquirem participação no universal. Isso não significa, no entanto, que o poema lírico tenha que exprimir necessariamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma vontade de todos, não é a da comunicação do que os outros simplesmente são incapazes de comunicar, mas sim que “da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal” (ADORNO, 1983, p. 193-194).

Para Adorno, essa universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social. Isso porque, para ele, só é capaz de entender o que o poeta está dizendo quem ouve, em sua solidão (individual), a voz da humanidade (social). “Mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação” (ADORNO, 1983, p. 194).

Aos que entendem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual, Adorno rebate que mesmo essa exigência feita à lírica é, em si mesma, uma prática social. Isso porque a lírica, nesse sentido, é o protesto contra um estado social experimentado pelo indivíduo como sendo hostil, alheio, frio, opressivo e que por isso mesmo imprime na formação lírica negativamente esse estado de alma. Como resultado, o distanciamento da mera existência se torna a medida própria do que nela está de errado e de ruim. Conforme Adorno, “em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente” (ADORNO, 1983, p. 195). A própria idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma maneira de reação, de protesto contra a “coisificação do mundo”.

Recordando a noção de moderno de Baudelaire, facilmente se verá que ao observador atento, ao verdadeiro *flâneur*, cabe a capacidade de ver no deserto da

metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, jamais descoberta até então:

Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (BAUDELAIRE, 1996, p.24).

Ainda segundo Friedrich, este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, “a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (FRIEDRICH, 1978, p.35). Se é a partir de Baudelaire que a poesia moderna adquire uma “substância tão corrosiva quanto mágica” (FRIEDRICH, 1978, p.36), isso se deve ao fato de que o caminho traçado e seguido pelo poeta conduz a uma distância “a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso” (FRIEDRICH, 1978, p.35) e o faz de tal forma que “os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes” (FRIEDRICH, 1978, p.35).

O próprio Baudelaire utilizava como argumento para a justificação da poesia a capacidade de neutralizar o coração pessoal do artista, conflagrando o processo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico que mais tarde T. S. Eliot e outros vão explicar e adotar como pressuposto do ato mesmo de poetar – sem nunca perder o sentido da história. Essa é, aliás, uma das principais noções proclamadas por Eliot: o poeta deve desenvolver ou buscar a consciência do passado e continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira, o que desemboca, como consequência de sua evolução, naquilo a que chamou de um “contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p.42).

Além do mais, ao erigir sua teoria da impessoalidade, Eliot toma poesia como um conjunto de toda a poesia escrita até o presente, num diálogo constante com a tradição. Outro aspecto fundamental está na relação do poema com seu autor. Para Eliot, o que difere a mente de um poeta imaturo da mente de um poeta maduro não é a valorização da “personalidade”, como se a de um fosse mais interessante que a

de outro ou tivesse mais a dizer pelo grau de maturidade, mas sim porque a mente do poeta maduro constitui um meio mais finamente aperfeiçoado por meio do qual sentimentos muito variados estão livres para fazer novas combinações, pois “quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima” (ELIOT, 1989, p.43).

Tal noção de impessoalidade muito se aproxima do ideal poético de Fernando Pessoa e não por menos tomamos os dois poetas como ponto de aproximação, pois há entre eles, inclusive, grande consonância de perspectivas, uma vez que ambos procuraram desenvolver uma base teórica a fim de iluminar um pouco mais os poemas que escreveram. Já em 1919, Eliot anunciava a despersonalização como sua teoria-chave e descreve a criação artística quase como um processo científico, no qual o poeta funciona como um catalisador, transformando a experiência pessoal em obra de arte impessoal, em que se apagam quaisquer traços da sua personalidade. “Por isso, o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão” (ELIOT, 1989, p.44).

Considerando também o poema como uma construção dramática e impessoal, Pessoa concordaria com Eliot quanto a esse “afastamento” no qual não se deve procurar no poema qualquer traço da personalidade de quem o escreveu. Tanto que, a fim de deixar claro seu posicionamento, Pessoa distinguiu quatro graus fundamentais da poesia lírica. Com efeito, quanto maior for a capacidade de “sair de si”, maior é a superioridade do poeta.

O primeiro desses graus é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, monocórdio, uma vez que concentrado em um sentimento, apenas o exprime livre e espontaneamente. Esse tipo de poeta, cujos temas em geral gravitam em torno de um pequeno número de emoções, Pessoa considerava vulgar e merecedor de menos mérito. “Por isso, nesse gênero de poetas, é vulgar dizer-se, porque com razão se nota que um é ‘um poeta do amor’, outro ‘um poeta da saudade’, um terceiro ‘um poeta da tristeza’” (PESSOA, 1998, p.274).

O segundo grau é onde se encontra o poeta um pouco mais intelectualizado e imaginativo. Já não se limita à simplicidade das emoções, e ainda que seja um poeta lírico no sentido comum do termo, já não será um poeta monocórdio, mas capaz de viver cada estado de alma mais pela inteligência do que pela emoção. “Os seus

poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os todavia o temperamento e o estilo. Sendo variado nos tipos de emoção, não o será na maneira de sentir” (PESSOA, 1998, p.275).

No terceiro dos graus, ainda mais intelectual, o poeta começa a despersonalizar-se, sentindo, não porque sente de fato, mas porque pensa que sente. Nesse grau, o poeta sente estados de alma não porque os tenha, efetivamente, mas porque os compreenda. Este é ponto considerado a antecâmara da poesia dramática, uma vez que “o temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo” (PESSOA, 1998, p.275).

Por último, “o quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente” (PESSOA, 1998, p.275). Esse grau máximo, segundo Pessoa, recai na poesia dramática, à moda de Shakespeare, “poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu” (PESSOA, 1998, p.275). Ainda que dramaticamente, continuará a ser um poeta lírico. Daí para o jogo heteronímico, no caso de Pessoa, falta apenas um passo:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...) (PESSOA, 1998, p.275).

Tal processo de fragmentação, pode se dizer, está intimamente ligado ao próprio processo de desarticulação da poesia moderna e reflete a situação caótica de um mundo minado em seus mais profundos fundamentos. Como evidenciado, é próprio da natureza do modernismo ser um movimento que contém inúmeras tensões, o que permite reconhecer a qualidade comum a muitos dos acontecimentos, descobertas e produtos dessa época moderna:

A preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado,

convencionalizar o extraordinário e excêntrico, definir a psicopatologia da vida cotidiana, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual, ver o espaço como uma função do tempo, a massa como uma forma de energia e a incerteza como a única coisa certa (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.37).

Desse modo, é possível afirmar com Bradbury e Macfarlane que as grandes obras do modernismo, juntamente com seus criadores, vivem entre o turbilhão do relativismo moderno, que vai desde o ceticismo ao anseio por uma transformação secular, “mas oscilam na sensibilidade da transição, muitas vezes mantendo suspensas as forças que persistem do passado e as forças que brotam do novo presente” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.37). Tal sensibilidade gira em torno de imagens sempre ambíguas e paradoxais, seja a cidade como nova possibilidade e fragmentação irreal, a máquina e a força do progresso como vórtice de uma energia arrasadora que purifica ao mesmo tempo em que destrói, seja a nostalgia por um tempo ideal, a desesperada tentativa de sustentar um elemento preservacionista no modernismo, que mais acertada e frequentemente mostra “algum tipo de cruzamento entre um tempo moderno e apocalíptico e um *símbolo atemporal e transcendente*[...]” (BRADBURY; MARCFARLANE, 1976, p.38, grifos nossos).

1.5 O moderno pagão exilado

Como veremos nos capítulos que se seguem, talvez em nenhum outro heterônimo, essa espécie de “protesto” seja tão evidente quanto em Ricardo Reis, um neoclássico “vivendo” submerso no mundo moderno, primeiro indicador de uma tensão indissolúvel que atravessa toda a sua obra e o impele a uma ruptura entre ele próprio e a sociedade circundante. Contrariamente a Álvaro de Campos, que cantou a velocidade, as máquinas, o ritmo vertiginoso das cidades, Reis mantém os olhos voltados ao passado e à valorização da tradição – “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa onde se note que existiu Homero” (REIS, 2003, p.268) –, principalmente dos ideais greco-romanos, que surgem como uma possibilidade de lidar com o tempo e o espaço que não sente como seus:

Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã — ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda. Por mim se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estoico, certo que estou da inutilidade de toda a acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em que um mundo onde o modo de pensar se esqueceu (REIS, 2003, p.161, grifos nossos).

Exilado no mundo moderno, como faz questão de enfatizar, Reis não acolhe a modernidade que o cerca de modo tranquilo, tampouco vê nela qualquer traço positivo. Pelo contrário, suas referências ao tema, principalmente nos textos em prosa que deixou como esboços de prefácios à obra de Alberto Caeiro, revelam um profundo desconforto em relação à própria época, a qual considera “prolixa de inferioridades, trega hora do estertor de uma civilização que nunca foi completa” (REIS, 2003, p. p.56).

Aliás, dos três defeitos que aponta na obra do mestre – a saber, a forma poética adotada do verso livre, seguido da emotividade cristã que perpassa certos poemas e, por fim, a mudança de perspectivas que a obra segue a partir do fim de *O Guardador de Rebanhos*, a contar dos dois pequenos poemas de *O Pastor Amoroso* até ao fim (REIS, 2003, p.138) – dará como causa do primeiro, justamente “o meio intelectual moderno em que o autor vivia” (REIS, 2003, p.138) e da qual lhe era impossível se livrar.

E se nem o mestre conseguiu, tampouco o discípulo, mesmo este, que se considera um dos mais disciplinados. Daí que seus poemas, como, aliás, é próprio da lírica moderna, não escaparão a tensões que, de início, começam na forma, já pela adoção da ode horaciana como modelo ideal de composição poética, e perpassam o conteúdo, ou seja, os motivos que adotará como base para erigir – e sustentar – o edifício da sua poesia.

Declaradamente pagão num mundo moderno, Reis não medirá esforços por superar a influência do Cristianismo milenário, debilitante e nefasto sob seu ponto de vista, bem como para não “sucumbir ao subjectivismo herdado” (SILVA, 1985, p.94), para usar as palavras de Luís de Oliveira e Silva (1985). Pois como já dito, é do período ético da filosofia grega que o heterônimo neoclássico retira seus *leitmotive* e, não bastasse o longo percurso de volta até as fontes das quais bebeu, decide ser *ao mesmo tempo* epicurista e estoico, o que, por si só implica numa das mais

gritantes tensões de sua poética. Como procuraremos demonstrar, uma coisa é a tentativa de alinhar o *carpe diem*, claramente temperado pela filosofia de Epicuro, ao epicurismo propriamente dito (tentativa, essa que, de toda forma, implicará numa natureza outra de tensões), uma vez que ambos os ideais têm em comum certa ideia de prazer como um dos caminhos possíveis para a felicidade. Outra, bem diferente, é tentar alcançar essa mesma felicidade por vias tão divergentes como o epicurismo e o estoicismo. Portanto, não é difícil constatar que tensão e paradoxo são componentes mais do que evidentes na obra de Ricardo Reis e, longe de causar espanto, servem-nos, justamente, de ponto de partida para o estudo.

Ironicamente, a própria agudeza intelectual que o anima *versus* a excitação afetiva que se esforça dolorosamente por dominar parecem, como procuraremos evidenciar, fontes do sofrimento do eu incompreendido e tomado pelo sentimento de proscricção, também ele, próprio da modernidade.

2. O POETA À MARGEM DO INSTANTE – O *CARPE DIEM*

Ricardo Reis, essa espécie de “Horácio grego que escreve em português”, como o definiu Pessoa numa frase solta encontrada na arca do espólio, representa um dos mais acentuados veios (neo) clássicos do jogo heteronímico. A fim de sustentar tal postura, Reis se volta para o passado, mais especificamente aos ideais greco-romanos, que atravessam seus versos de uma ponta a outra. Algumas características da poesia de Reis são tomadas, inclusive, como ponto norteador para a atribuição de determinados textos deixados sem assinatura por Pessoa. Nos dizeres de Manuela Parreira da Silva (2007), no posfácio da edição crítica das odes, que tomamos por base neste trabalho,

Ricardo Reis é considerado como o heterônimo cujo estilo apresenta características mais definidas, quer do ponto de vista formal — ausência de rima, uso de arcaísmos e latinismos, sintaxe latinizante, rígido esquema métrico — quer do ponto de vista temático e filosófico — atitude de indiferença perante a transitoriedade e efemeridade da vida, disciplina estoico-epicurista, culto dos deuses, “objetivismo absoluto” que partilha com Caeiro (SILVA, 2007, p. 351).

Tomando por base o “estilo” das odes, é possível afirmar que ali se encontram os ingredientes essenciais do Classicismo, desde o *carpe diem* (tema deste capítulo) e a *aurea mediocritas* (medianidade dourada), de Horácio, temperados com laivos epicuristas, passando pelo fluir inexorável da vida, de Heráclito, aliados a determinado tipo de estoicismo – além da já referida estrutura latina da ode, também adotada de Horácio. Todo esse esforço, sempre lúcido e disciplinado, se configura na maneira encontrada pelo neoclássico a fim de sustentar a “pose do poeta báquico” (BRÉCHON, 1988, p.221) que se pretende, mas jamais realizada plenamente.

Partindo do princípio de que Reis é o heterônimo da disciplina mental de Pessoa, a adoção de um tipo de composição formal extremamente elaborada, como a ode, não é de causar espanto. Conforme Afonso Borregana (1986), esse estilo elegante e cuidado de Reis manifesta a tentativa de adequar a linguagem (pela forma) a uma concepção de mundo e de vida (BORREGANA, 1986, p.99). Mas, como previne o autor, “em Ricardo Reis há apenas uma satisfação aparente, *uma*

serenidade que esconde um recôndito desespero, como se o poeta fosse um desterrado num mundo estranho” (BORREGANA, 1986, p.100, grifos nossos).

Por isso, não apenas na forma é que Reis bebe da fonte horaciana. Também o ideal representado pelo *carpe diem* é assumido como uma *tentativa* de amenizar os efeitos do tempo sobre a vida dos homens. Pois como aponta Maria da Glória Padrão (1973), a problemática de Reis se resume essencialmente em *tempo* e, conseqüentemente, na incessante procura pelas melhores maneiras de evitar os efeitos do seu escoamento, culminantes, de modo inapelável, na morte (PADRÃO, 1973). Eis o motivo da desesperada tentativa de aproveitamento do instante, que faz com que o heterônimo se fie nos ensinamentos presentes na poética de Horácio. E dizemos desesperada porque a lúcida consciência que tanto preza, ao invés de lhe proporcionar a tranquila fruição do momento e a aceitação daquilo que é inevitável, apenas serve como elemento perturbador da paz e serenidade que tanto almeja:

Este poeta pretende, também, gozar só o instante mas já não empresta a essa vivência do presente o olhar e o instinto de Caeiro. Já não temos a sensação de quem não faz senão interromper-se. Reis pensa o momento, tem consciência do tempo que passa, chama-lhe tempo, e é à custa de pensar na brevidade da vida [...] que quer maliciosamente sentir-se ir [...], plasmando-se em cada hora que despe da dor ou do prazer que não se possam calmamente medir (PADRÃO, 1973, p.136).

Como procuraremos evidenciar nas páginas que se seguem, o *carpe diem* de Ricardo Reis não é necessariamente o mesmo de Horácio. Nesse sentido, nosso objetivo é demonstrar que a relação, sob o ponto de vista da forma das composições – odes clássicas, ricas em inversões vocabulares e demais características que lhes são próprias –, é explícita e facilmente perceptível, mas o seu modo de estar no mundo difere, e muito, do modelo horaciano. Ricardo Reis é, de fato, adepto do culto do instante e há em seus versos momentos de calma e tranquilidade, ainda que escassos. Porém, a adoção do *carpe diem* não deve ser tomada como pura e simples continuidade de uma doutrina. Antes, é necessário entender que a postura de Reis diante da tradição que escolheu por base é pautada pela sua própria maneira de encarar o mundo. Isso porque, conforme aponta Maria da Conceição Hackler (1985), Reis não é um simples imitador. Ao contrário, sua vertente horaciana encontra uma solução formal bastante diversa da de Horácio. “De fato, embora os temas e formas sejam essencialmente horacianos, a poesia de Ricardo Reis brota

da feição clássica com espantoso poder de invenção” (HACKLER, 1985, p.128). A solução final dos grandes temas horácianos, continua a pesquisadora, é radicalmente diversa do seu inspirador. “Refiro-me, nesse último caso, à tendência à generalização e à abstração em Reis, em oposição à lição horáciana das imagens e situações concretas” (HACKLER, 1985, p.128).

É tempo de ressaltar que, dos temas predominantes na obra de Reis e Horácio, nosso objetivo, neste capítulo, é examinar especificamente a configuração do *carpe diem*, concretizado em Horácio com a exortação ao aproveitamento do instante, a fim de perceber de que o modo se configura nas odes de Reis. Para tanto, nossa atenção recai sobre a ode XI de Horácio, presente no livro II da sua obra poética, procurando relacionar os temas essenciais dessa temática aos poemas de Reis que com eles dialogam. A fim de sistematizar os procedimentos de análise, tomamos por base as considerações de Francisco Achcar (1994), cujo estudo a respeito da genealogia do *carpe diem* e sua presença na tradição literária em língua portuguesa nos forneceu a base para a indicação dos *topói* que adotamos para fins de cotejo e que passaremos a analisar mais detidamente a partir de agora.

2.1 As odes – Seguro assento na coluna firme.

Contemporâneo de Virgílio, Quintius Horatius Flaccus nasceu no dia 8 de dezembro do ano 65 a.C., em Venúcia, na Itália meridional. Situada no que se convencionou chamar de a “Época de Ouro” da literatura latina, sua obra, além de numerosa – abrangendo desde poemas satíricos, cartas e composições de cunho patriótico –, é temperada de um sóbrio epicurismo e pode ser considerada como um grande esforço de meditação sobre a busca do prazer, a felicidade objetiva e a fuga da dor. Isso se deve, conforme Dante Tringali (1995), ao fato de que, na época helenística romana, um dos temas predominantes na filosofia consiste em saber qual a melhor maneira de viver, de modo que se obtenha do mundo o máximo de ventura possível, assumindo-se que ninguém pode ser integralmente feliz.

No caso de Ricardo Reis, a influência de Horácio vai se constituir numa das referências fundamentais do heterônimo, que encontrará, não só nos temas, mas também na ode e na sintaxe latina o modelo de composição formal mais adequado ao seu ideal estético-filosófico:

Quem na infância leu Horácio no original, ainda que penosamente, poderá, adulto, escrever versos sem metro, ou sequer ritmo regular, mas qualquer equilíbrio íntimo haverá nesses versos que não conseguiria dar-lhes quem não teve esse passado, ainda que formalmente esquecido (REIS, 2003, p.269).

Mesmo a constante busca pela perfeição poética, fato atestado pelo grande número de variantes de um mesmo texto deixado pelo poeta, acusam diretamente a concepção horaciana do *labor poeticus*:

O objetivista deve, acima de tudo, tornar os seus poemas objetos, com contornos definidos, olhando a que obedecem a leis exteriores a si próprios, como a pedra, quando cai, obedece à gravidade, que, sendo parte da <<lógica>> do seu movimento, não é parte da sua personalidade material, como tal exclusivamente considerada (REIS, 2003, p.138).

Inclusive, como ressalta José Augusto Seabra (1991), esta *mimesis*, que frequentemente se manifesta nos poemas de Reis de modo bastante ostensivo, dá à sua linguagem a forma aparente de um “pastiche estilístico”, expressão que o crítico retoma de Óscar Lopes, e que, segundo Seabra, “parece uma vez mais contradizer a espontaneidade do classicismo de que Reis se prevalece. Há mesmo na sua poesia um duplo ‘fingimento’ (o de Pessoa-Reis e o de Reis-Horácio), que se sobrepõem um ao outro” (SEABRA, 1991, p.110).

Diferentemente das odes escritas por Álvaro de Campos, as de Ricardo Reis vão recolher ainda da tradição grega o modo e o tom pessoais, “mais convencionalmente líricos no sentido que o termo foi modernamente adquirindo, de Alceu, Anacreonte e Safo, cultivando, ao mesmo tempo, as formas intrincadas e rigorosas a que estes poetas deram nome: as odes alcaica, anacreônica e sáfica” (SANTOS, 2010, p.551). Tais características fazem de Reis um assumido cultor e defensor da forma e da objetividade. O que, por seu turno, suscitou críticas do próprio Álvaro de Campos, que dizia não entender, em conhecido comentário sobre a poética do neoclássico, a preocupação de Reis em unir ideia e emoção ao artificialismo das frases “súditas” e dos ritmos “escravos”, como demonstrado numa ode em que praticamente resume sua atividade poética:

Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,

E às suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Súbdita a frase o busca
 E o escravo ritmo o serve (REIS, 2007, p.23).

“Que ele ponha na mente altiva o esforço só da ‘altura’ (seja isso o que for), concedo”, diz Álvaro de Campos, “se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros” (PESSOA, 1998, p. 141.). Contudo, o mesmo Campos não deixa de reconhecer a grandeza da poesia de Reis: “Não censuro o Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o realmente, e para falar a verdade, acima de muitos, de muitíssimos” (PESSOA, 1998, p. 141.).

Talhando cuidadosamente os seus versos e polindo-os, como se de joias se tratassem, Reis nos autoriza, por esse viés, a uma aproximação com Horácio, primeiramente, do ponto de vista formal, como tão bem a resumiu Manuel Rodrigues (2010). Conforme o pesquisador, tal aproximação se dá sob diversos aspectos:

Desde logo, na adopção da ode, forma literária de que o venusino foi exímio cultor, e que o nosso poeta tornou mais curta e de pensamento concentrado; na preferência dada ao verso branco, modelado com ritmos bastante próximos dos greco-latinos; no uso de uma linguagem latinizante, caracterizada seja por construções sintácticas similares às do latim, tais como a inversão (*De Apolo o carro rodou pra fora*: 48) e a disjunção (*As rosas amo dos jardins de Adónis,/ Essas vólucres amo, Lídia, rosas*: 18; ou *Tecei embora as, que teceis, grinaldas*: 30), seja por frequentes latinismo lexicais (*adumbrar, atro, flavo, ignaro, imarcescível, ínfero, insciência, insciente, ínvio, invito, múrmuro, proco, pulcritude, superno, vero, vólucres*) e formas verbais decalcadas da conjugação latina (*deprendandos, marcenda, morituros, recumbente*); no culto de um estilo elíptico e formular evocativo da retórica horaciana (*Felizes cujos corpos sobre as árvores*: 95; *Feliz aquele a quem a vida grata*: 99); na ocorrência de expressões paralelas, por vezes próximas da tradução; no recurso a interlocutoras femininas comuns (*Lídia, Cloe, Neera*), pese embora a diferente atitude de Reis em relação a essas interlocutoras. Adensam a <<cor>> horaciana as frequentes referências mitológicas, quer se trate de meras alusões quer de aproveitamento de personagens e temas da mitologia greco-latina (RODRIGUES, 2010, p. 338).

Tamanha observância resulta no ritmo notadamente musical de cada poema, como, aliás, assinala Pessoa ainda na carta a Casais Monteiro: “Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (PESSOA, 1998, p.94), o que será confirmado pelo próprio Reis, em controvérsia com Álvaro de Campos acerca da ideia, da emoção e do ritmo: “Eu, porém, antes diria que a poesia

é uma música que se faz com ideias e, por isso, com palavras” (PESSOA, 1998, p.142). A opção pelas odes, portanto, coaduna com a gravidade da matéria dos seus versos, bem como a contenção das imagens, limadas pelo rigor formal e sobriedade de pensamento, esta que é uma das principais características de Reis. Dessa forma, como aponta Silva Bélkior (s.d), as odes ricardianas formam um todo orgânico, cujas partes, perfeitamente correlacionadas num conjunto harmonioso e dotado de início meio e fim, constituem “obra de esmerado arquiteto, de estatuário experiente, atento à ordem e à disciplina próprias de uma verdadeira construção” (BÉLKIOR, s.d., p.52).

Mas não só. Seu espírito grave, medido e desejoso de perfeição, depositará nas odes também a esperança – ainda que tal esperança, posteriormente, se revele vã – de permanência por meio dos versos. Pois, consoante afirma Maria Bernadette Herdeiro (1985), é na arquitetura da ode, esse verdadeiro monumento do instante contingente, “que se tece a transitoriedade da vida, constrói-se o modo de intemporalização, invenção de um espaço-tempo onde o sujeito não-ele-mesmo-mas-o-outro é rei de si mesmo, cristalizado no ser do instante percebido com que se fabrica a intemporalidade da arte” (HERDEIRO, 1985, p.113). Tal tema, um dos mais emblemáticos da obra de Horácio, ou seja, a glória associada à permanência da obra literária em relação aos bens materiais, aparece retratado na ode 30, do livro III, em que o poeta latino diz:

Erigi monumento mais perene
do que o bronze e mais alto do que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, destruir [...] (HORÁCIO, 2003, p.141).

Por mais duradouras que sejam as conquistas materiais – simbolizadas no monumento feito de bronze –, e por mais louvados que sejam tais feitos – enaltecimento associado à altura e durabilidade das pirâmides –, hora ou outra terminarão por sofrer os efeitos corrosivos do tempo. O que, conforme a ideia, não aconteceria com a obra literária. Esse motivo será abordado de modo incisivo por Reis na ode “*Seguro assento na coluna firme*”, num dos ecos intertextuais claramente perceptíveis da dívida para com Horácio:

Seguro assento na coluna firme
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro
 Dos tempos e do olvido;
 Que a mente, quando, fixa, em si contempla
 Os reflexos do mundo,
 Deles se plasma torna, e à arte o mundo
 Cria, que não a mente.
 Assim na placa o externo instante grava
 Seu ser, durando nela (REIS, 2007, p.13).

Em outra ode, “*Quero versos que sejam como joias*”, cuja temática se aproxima da ode anteriormente comentada e na qual o poeta evoca o esmero do labor poético, bem como o desejo de subjugar a morte por meio dele, Reis se refere explicitamente a Horácio como exemplo daqueles que “urdem” com zelo os seus “descuidados versos”:

E mais que a todos te lembrando, escrevo
 Sob o vedado sol, e, te lembrando,
 Bebo, imortal Horácio,
 Supérfluo, à tua glória... (REIS, 2007, p.124).

Não nas versões definitivas, mas em algumas variantes ou redações provisórias, Reis evoca categoricamente, ainda por pelo menos mais duas vezes, o venusino. Tais referências, posteriormente eliminadas na redação final, aparecem nos poemas “*O ritmo antigo que há nos pés descalços*”, em que Reis fala de um ritmo cíclico, primordial e originário (antigo) que culminará numa mudança de estado por meio do fluxo temporal e da passagem das horas. Em determinado momento, Reis afirma que tal ritmo

[...] Tem semelhanças breves
 Com versos já longínquos em que Horácio
 Ou mais clássicos gregos aceitavam
 A vida por dos deuses
 Sem mais preces que a vida [...] (REIS, 2007, p.285).

E ainda na ode “*Cuidas, ínvio, que cumpres apertando*”, na qual alerta sobre a inutilidade de qualquer esforço e exorta contra o anseio por riquezas que pouco valem na hora da morte:

Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando
 Teus infecundos, trabalhosos dias
 Em feixes de hirta lenha,
 Sem ilusão a vida [...] (REIS, 2007, p.37).

Dessa ode, há registro de duas variantes, nas quais, no primeiro verso, o vocativo “ínvio” é substituído por “louro Flaco”: “Cuidas tu, louro Flaco, que apertando” (REIS, 2007, p. 297) e “Cuidas tu, louro Flaco, que cansando” (REIS, 2007, p. 298). No poema em questão, Flaco seria uma interpelação ao cognome de Horácio (*Quintus Horatius Flaccus*), ficando escusadas as razões de tal alteração. Toda essa preocupação formal – que em muitos casos foi determinante na decisão de quais odes de Reis seriam publicadas, justificando, assim, o pequeno corpus de poemas¹ (um total de 28 odes) assinados pelo heterônimo e que apareceram nas revistas *Athena* (20 odes sob o título geral de *Livro Primeiro*, na edição nº1 da revista, de outubro de 1924) e *Presença* (publicadas de forma avulsa entre os anos de 1927 e 1933) – demonstra, como destacou Maria Helena da Rocha Pereira (1972), “a cristalização regular de um pensamento que se adivinha cuidadosamente elaborado” (PEREIRA, 1972, p.88).

Como bem aponta a pesquisadora, embora Reis tenha recebido influência de Horácio, “esse fundo comum cristalizou em composições absolutamente novas, através do seu potente gênio criador” (PEREIRA, 1972, p.91). Asserção esta confirmada nas palavras de Silva Bêlkior: “Em Horácio, a glória de uma criadora adaptação dos moldes helênicos à índole da língua latina. Em Reis, o compromisso de uma imitação fiel, mas também, a seu modo, pessoal, inovadora e de permanente valor estético” (BÊLKIOR, s.d., p.84).

Para além do esquema formal, a arte poética de Reis, sempre dotada de uma feição que lhe é própria, recebe de Horácio também o plano temático, que será devidamente reinterpretado de acordo com a sua sensibilidade e imaginação

¹ É notável, considerando-se o grande número de variantes de um mesmo poema, bem como a quantidade de textos inacabados, o hábito do poeta de revisar e alterar constantemente os seus poemas antes de chegar à versão que considerava “definitiva” ou “publicável”. Sobre este aspecto, diz Manuela Parreira da Silva, na edição crítica das odes que optamos por adotar: “Atendendo aos vários projectos elaborados por Pessoa, com vista à publicação da obra de Ricardo Reis, as suas odes seriam organizadas em *Livros* (tendo previsto, pelo menos, cinco)” (SILVA, 2007a, p.9). Desses cinco livros previstos, apenas o primeiro foi, efetivamente, publicado. Em outra passagem, comenta a pesquisadora: “No caso específico de Ricardo Reis, exceptuando os ainda assim numerosos poemas que nos deixou dactilografados, grande parte do material disponível ficou inacabado, não tendo Pessoa optado por esta ou aquela versão integral de determinada ode [...] o que obriga a uma sempre discutível intervenção do editor, e diferente de editor para editor” (SILVA, 2007b, p.338).

poética. Do ponto de vista do conteúdo, a relação entre os dois poetas se dá por meio de tópicos fundamentais da lírica horaciana. Juntamente com a já referida ideia do valor da obra e das letras e a consequente imortalidade do poeta por meio delas, pode-se encontrar nas odes ricardianas temas relacionados a uma “filosofia de vida de caráter sincrético”, como o denomina Manuel Rodrigues, que, difusos pela obra de Reis e enquadrados sob a ótica de uma teoria estética neopagã, segundo a qual os deuses têm um lugar comum, mas à distância, formam o ponto de união entre o heterônimo e o poeta latino (RODRIGUES, 2010, p.338).

Com efeito, trata-se de uma visão epicurista da vida, no caso de Reis associada a um valor também estoico que, por si só, já revela tensões praticamente inconciliáveis, além da aguda percepção da caducidade do tempo, da brevidade da vida e da inevitabilidade da morte. Temas esses que, em Horácio apontam para uma solução, no mais das vezes, positiva, ainda que não livre da consciência da inutilidade do esforço e da infrutífera indagação do futuro. Na postura horaciana, Reis enxergará a possibilidade de alívio à sua angústia e tentará, *à sua maneira*, assimilar a entrega moderada ao prazer, o culto de uma vida simples e distanciada do agito das cidades (*locus amoenus*), procurando passar com um mínimo de dor ou gozo, para, quiçá, alcançar a tão almejada paz e serenidade por meio do domínio de si e a aceitação do destino. A esses tópicos, juntam-se ainda o aproveitamento do instante, por meio da apologia ao vinho, às flores e ao amor.

Toda essa influência horaciana que se vê na obra de Reis não é de fácil exame, posto que o heterônimo parte sempre de um tema dado, “a que a sua capacidade de abstracção, combinada com a imaginação poética, dá variações tão distintas que de cada vez parece que encontramos algo de novo – esse algo de novo que é a essência da Poesia” (PEREIRA, 1972, p.102).

Conforme veremos, talvez a filosofia de Reis não seja assim tão serena, calma e refletida, e sim a *tentativa* de ser, uma vez que *pretende assumir uma postura clássica*, tanto na forma quanto no espírito. Na forma, como já demonstrado, é evidente o débito para com Horácio, mas com relação aos temas, conforme evidencia Ángel Crespo (1978) “La influencia escogida de Horacio va a negar en redondo la moral horaciana” (CRESPO, 1978, p.112).

2.2 Carpe diem

Segundo Francisco Achcar (1994), que procura traçar a genealogia do termo desde Homero até chegar aos nossos dias, o conceito de *carpe diem* pode ser melhor entendido como sendo “um conjunto de poemas que fazem uso de um mesmo repertório de elementos básicos e opcionais” (ACHCAR, 1994, p.11). Conforme o autor, a denominação do gênero em questão provém do principal de seus lugares-comuns e é extraída justamente de Horácio, um de seus cultores máximos. Mas não apenas o venusino dedicou-se a esse motivo, também em Roma, após seu estágio helenístico, o *carpe diem* encontra ambiente especialmente propício, principalmente em Catulo, ainda que, em português, Horácio tenha sido muito mais traduzido e, conseqüentemente, sua lírica tenha despertado mais atenção e se popularizado a partir de numerosos intérpretes.

A partir da análise de extenso e variado *corpus* de poemas de diversos autores da antiguidade, desde Homero, Achcar estabelece um quadro síntese dos *topói* ou “elementos secundários” do *carpe diem*, que sintetizamos da seguinte maneira:

<i>Topói 1</i>	Considerações sobre a instabilidade, a incerteza e a fugacidade da existência, geralmente com símiles do mundo natural (com ou sem ilustração mítica) e antíteses como inverno-primavera, juventude-velhice, dia-noite, perenidade-finitude.
<i>Topói 2</i>	Advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro.
<i>Topói 3</i>	Advertência sobre esperanças descabidas.
<i>Topói 4</i>	<i>Memento mori</i> (lembra-te de que morrerás) – com ou sem exemplos e imagens enfatizadoras.
<i>Topói 5</i>	Advertências ameaçadoras sobre a velhice.
<i>Topói 6</i>	Conselho de resignar-se ao que os deuses nos reservam.
<i>Topói 7</i>	Exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa e ao amor.

Tabela síntese dos topói do gênero carpe diem (ACHCAR, 1994, p.73).

Cumprido notar, com relação aos motivos do *carpe diem*, conforme organizados por Achcar, o caráter didático que adquirem. Seja a partir de reflexões suscitadas através da observação da realidade objetiva a respeito da fugacidade da existência, assumindo diversos estágios exortativos, seja numa espécie de culminância de um tipo outro de imperativo: o convite ao gozo do presente. Vê-se que o gênero, em si,

guarda tensões, mas que não chegam a se configurar em grandes contradições, se considerarmos que o tema da lucidez e a exortação ao hedonismo não são inconciliáveis na poética horaciana, pois se trata de um outro universo de valores. Conforme esclarece Achcar, a fusão da exigência de lucidez e o apelo ao prazer é, aliás, uma constante na lírica do próprio *carpe diem*, “na qual o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência da efemeridade; daí que ele deva distinguir-se da inconsequência juvenil, inconsciente dos limites da existência” (ACHCAR, 1994, p.67).

Ao contrário da epopeia, que descortina um tempo longo e distante, demoradamente declamado, donde a impessoalidade quase absoluta do narrador firma o tom dos *outros* e a grande abertura à diversidade, a lírica, sendo um gênero do *eu*, do *aqui* e do *agora*, se concentra “no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito” (ACHCAR, 1994, p.59). Se o discurso épico desce dos mais altos píncaros, o lírico emerge do *eu*, o enunciador, ficção básica da lírica, mesmo quando não nomeado. Portanto, a tópica da efemeridade se constitui num dos sentimentos básicos da lírica, presente nela, segundo Achcar, desde o mais antigo dos poetas líricos, Arquíloco, do início do século VII a.C. (ACHCAR, 1994, p.61). Daí a ode se ajustar tão bem à temática e, posteriormente, como é sabido, tanto a forma quanto o conteúdo serão largamente empregados pelos poetas desde o período helenístico até a modernidade.

Nesse sentido, a obra de Horácio pode ser tomada, também, como uma longa meditação sobre o assunto, tentando definir os princípios de uma vida proveitosa. Aparentemente simples, a solução apresentada pelo venusino não deixar de ser dotada de profunda significação: *valorizar o momento presente*, aproveitando a hora que passa, pois o passado não existe e nada se sabe a respeito do futuro.

Embora diluída por toda a lírica horaciana, é na conhecida ode XI, do livro primeiro, que Horácio sintetiza os princípios do *carpe diem*:

Não perguntes (saber nefasto) o fim que a mim e a ti
os deuses concederam, ó Leucônoe; Babilônios
números não procures. Vai, aceita o que vier,
mesmo que Jove envie mais invernos, ou só este,
que agora contra as rochas debilita o mar Tirreno:
vai, sabe, saboreia, coa o vinho e em curto espaço
poda a tua esperança. Se falamos, foge o tempo

de inveja: colhe o dia, mas não creias no amanhã² (HORÁCIO, 2012).

Nessa ode, conforme percebe Achcar, seis dos lugares-comuns relativos ao *carpe diem* aparecem, sendo três deles de modo circular, num total de dez ocorrências, nos oito versos do poema (ACHCAR, 1994, p.90). Aqui, Horácio alerta sua interlocutora, Leucônoe (*a de alma cândida*, conforme etimologia do nome), que não se aborreça com preocupações indevidas com o futuro (*topos 2*), presente na exortação “não pergunes”. Indagar o futuro, procurar saber o que os deuses reservam para o dia de amanhã é ir em busca de um “saber nefasto”. Daí exortar que sua interlocutora não vá em busca de previsões nos “babilônios números”. Ao invés disso, o conselho dado é que a destinatária se conforme com o seu destino “vai aceita o que vier” (*topos 6*). Tal aceitação implica no *topos 4 (memento mori)*, pois ainda que se tenha muitos invernos, ou seja, muito tempo de vida, ou apenas um, representado num contexto de turbulência e instabilidade marítima, efêmero portanto (*topos 1*), é melhor se conformar do que se preocupar inutilmente, reforçando a advertência inicial sobre a inescrutabilidade do futuro. A fim de equilibrar o quadro do mar tempestuoso, o poeta aconselha o aproveitamento (*topos 7*), recomendando que se saboreie o vinho no curto espaço (*spatio breui*) de tempo em que isso é possível (retomando o *topos 1*, da efemeridade). Dada a precariedade da existência, o poeta exorta sua interlocutora a não alimentar esperanças, (*topos 3*) a “podá-las”. Mesmo enquanto conversam, o tempo não deixa de fluir (novamente *topos 1*), fugindo de inveja. Essas são, pois, razões mais do que suficientes para gozar o instante, para colher o dia, conforme a conhecida expressão *carpe diem*, voltando ao tema hedonista (*topos 7*), não sem reforçar o *topos 2*, quanto à baldada sondagem do futuro, enfaticamente expressa no alerta “mas não creias no amanhã”, ponto a partir do qual o poema se inicia. O único motivo que fica de fora, nesta ode, como se vê, é o das advertências ameaçadoras sobre a velhice (*topos 5*).

Ainda de acordo com Achcar, o verbo *carpere* (núcleo da expressão *carpe diem*) já foi alvo de inúmeros comentários, que geralmente relacionam seu sentido à ideia de “fruir”, “gozar”. Valendo-se das considerações de Traina, que procurou

² Para este capítulo, optamos pela tradução de Guilherme Gontijo Flores, professor de Língua e Literatura Latina pela Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://escamandro.wordpress.com/tag/carpe-diem/> Acesso em 20/11/2012.

demarcar a área de significação da palavra, examinando seus paradigmas e contextos, aponta a conclusão do estudioso, para quem a palavra *carpere* é “um ‘pegar aos poucos’, com um movimento lacerante que vai do todo às partes, como desfolhar uma margarida, ou comer uma alcachofra” (ACHCAR, 1994, p.94). E, mais adiante, conclui:

Portanto, a ação se dá sobre dois objetos, a parte e o todo, o que se tira e de onde se tira, como se vê em vários empregos do verbo [...]. A parte, na ode que lemos, é *dies*; todo é *aetas*. O sentido é, pois, uma ação mais vigorosa e decidida do que “delicada”: pegar o dia, apanhar o tempo concreto, destacando-o do abstrato tempo da vida – a *aetas* que foge, *inuida*.” (ACHCAR, 1994, p.94).

A partir dessa breve análise, pode-se perceber que a ode a Leucônoe encerra uma ideia de tempo presente como uma unidade em si mesma. Tal noção de aproveitamento se insinua em várias das odes de Ricardo Reis, a ponto de o heterônimo traduzir a expressão em mais de uma ode:

Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.

Porque tão longe ir pôr o que está perto —
O dia real que vemos? No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele (REIS, 2007, p.220).

No poema, Reis começa por criticar aqueles que se prendem ao passado, como se vivessem o que já passou, vendo “o que não veem” e censura os que fixam seu olhar no futuro (*topos 2 do carpe diem*), vendo “o que não se pode ver”. Para o heterônimo, não há motivos para procurar ao longe – num distanciamento temporal – aquilo que está perto, ou seja, no momento de agora, posto que somos o presente e tão somente ele – o que, ressalte-se, é dito com uma atroz e angustiante insistência. Essa sempre lúcida consciência acerca da brevidade da vida e da inevitabilidade da morte impele Reis a valorizar o instante, por isso a urgência de colher o dia (*topos 7*), porque é tudo que temos.

É o que diz, também, em outra ode do mesmo tema:

De uma só vez recolhe

Quantas flores puderes.
 Não dura mais que até à morte o dia.
 Colhe de que recordes.

A vida é pouco e cerca-a
 A sombra e o sem remédio.
 Não temos regras que compreendamos,
 Súbditos sem governo.

Goza este dia como
 Se a Vida fosse nele.
 Homens nem deuses fadam, nem destinam
 Senão o que ignoramos (REIS, 2007, p.132).

Uma das diferenças iniciais, entretanto, facilmente perceptíveis e que, de imediato, já o afastam da postura horaciana, está na ênfase de cada poeta. Enquanto o latino insiste na inutilidade das preocupações com o futuro, o que leva ao aproveitamento do instante como maneira de lidar com o escoamento do tempo e a fugacidade da existência, em Reis, o aproveitamento se dá como uma tentativa de aliviar o insuportável peso de se saber sujeito à precariedade da existência. Mas mesmo essa postura não parece tão eficaz. Se perscrutar o futuro não oferece nenhum bem, mas apenas adianta o conhecimento do inevitável, bem como se voltar para o passado é de igual modo infrutífero, posto que o que já passou não pode ser mudado nem recuperado, tampouco viver o presente sob o jugo da finitude proporciona prazer pleno e verdadeiro. Pois, como nos dizeres de Silva Bélkior, “Pessoa-Reis, o epicurista-estoico, o poeta pagão, *marcado com a obsessão do efêmero da vida e com a antevisão da morte* – donde a urgência de viver, no prazer e na alegria, o momento presente – de tudo se serve, como pretexto para insistir na iminência do fim” (BÉLKIOR, s.d., p.28, grifos nossos).

Aparentemente, a atitude de Reis é mais de uma aceitação estoica da vida como ela é, enquanto Horácio apregoa o viver a vida enquanto dure. Em um, percebemos a atitude de suposta resignação e renúncia, em outro um forte impulso de fruição do instante e dos bons momentos que a vida pode oferecer. Se o *carpe diem* de horaciano se configura num modo sensual de viver o momento, em Reis, como evidencia Hackler, atinge “uma espécie de resignação triste e irônica” (HACKLER, 1985, p.134), o que nos autoriza a questionar que tipo de *carpe diem* é esse, cujos princípios, apesar da base comum, seguem caminhos, para não dizer opostos, no mínimo, divergentes.

A fim de que possamos nos deter mais profundamente na tópica do gênero, agora nas odes do heterônimo, passaremos a analisar como cada um dos *topói* é trabalhado na poética ricardiana. Para tanto, uma vez mais, nos valem da sempre útil classificação de Francisco Achcar como base norteadora das análises, uma vez que cada uma delas pode ser identificada, em maior ou menor grau, na composição das odes.

2.3 Os *topói* do gênero

2.3.1. A tópica da efemeridade.

Como demonstrado, o primeiro dos *topói* do *carpe diem* trata de considerações acerca da instabilidade, da incerteza e da fugacidade da existência. Primeiro dos motivos, funciona como uma espécie de reflexão geral que toma, inclusive, símiles do mundo natural e antíteses como inverno-primavera, juventude-velhice, dia-noite e perenidade-finitude, num jogo que sempre aponta para uma problemática essencial: tudo o que agora é, em algum momento, deixará de ser.

Nas odes de Ricardo Reis, entretanto, essa constatação, mais do que servir de motivo para viver o momento enquanto tal, assume a forma de uma insistente repetição de que o ser é apenas um clarão fugidio à beira do nada e que, longe de fazer do poeta um resignado, mergulha-o num torturante niilismo diante da iminência da morte, posto que “Nada fica de nada”.

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.
Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada (REIS, 2007, p.210).

Como se vê, a postura assumida nessa ode nada tem a ver com o a plácida disposição das horas, gozadas tais quais num vaso onde são postas flores, como afirma na ode ao mestre Caeiro “Mestre, são plácidas/ Todas as horas” (REIS, 2007, p.41). Mesmo o pouco de sol que o aquece, o que poderia trazer algum conforto,

serve tão somente para retardar o fim, sempre inevitável. E não só o homem perecerá, também as leis que o governam, seus feitos e também a obra literária, por meio da qual o poeta, em algum momento, alimentou esperanças de permanência terminarão por passar:

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 (REIS, 2007, p.135).

Consciente, e sofrendo agudamente por isso, o poeta procura no vinho não o congoçamento do alegre festejar, mas algo que o ajude a não pensar no fim – a cada segundo sempre mais próximo. Entretanto, mesmo o vinho não faz mais do que refrescar “sobriamente a sua sede” (REIS, 2007, p.88), pois Reis nunca se deixa levar pela embriaguez desse mesmo vinho, já que o entorpecimento dos sentidos o impediria de pensar.

Ao afirmar para Lídia que

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo.
 Não florescem no Inverno os arvoredos,
 Nem pela Primavera
 Têm branco frio os campos [...] (REIS, 2007, p.64)

começa por afirmar a inutilidade de se preocupar com o que foge ao seu controle. A tomada do símile do mundo real, pela antítese inverno-primavera, no entanto, funciona, para o poeta, não como um modo positivo de encarar a vida, aguardando cada coisa conforme o determinam as leis naturais, mas como ponto de partida para angustiantes reflexões sobre a finitude. Para a mesma Lídia, musa a quem escolheu por confidente, confessa:

Sofro, Lídia, do medo do destino.
 Qualquer pequena cousa de onde pode
 Brotar uma ordem nova em minha vida,
 Lídia, me aterra [...] (REIS, 2007, p.103).

O poeta até tenta, mas jamais consegue assimilar a tranquilidade da paisagem que o cerca. Mesmo o frio distanciamento invernal pouco lhe serve de

paliativo, posto que o inverno é, também, sinônimo de morte, fazendo minguar, ainda no germe, até mesmo o desejo, como diz a outra de suas musas:

Cedo vem sempre, Cloé, o inverno, e a dor.
É sempre prematuro, inda que o spere
Nosso hábito, o esfriar
Do desejo que houve. [...] (REIS, 2007, p.110).

É que, em Reis, a noção da passagem do tempo, filtrada por meio da consciência, implica num intervalo entre o eu do passado e o eu do futuro, o que para o poeta, resulta em inúmeras mortes sucessivas, uma vez que o presente é um instante que, se bem pensado, não existe, pois é impossível deter a ação do tempo. Se, seguindo essa lógica, igualmente não fazemos nada que dure, pouco importando qualquer ação, a vida não passa de um breve adiamento do fim, “cadáveres adiados que procriam” (REIS, 2007, p.210).

Em chegando o outono (estação em que, conforme Reis, já se faz sentir o inverno), junto dele vem também o tempo de recordar a juventude passada e os prazeres que havia nela. Essa seria uma forma de consolo, procurando nas boas lembranças algo com que comparar ao presente coberto da neve que reveste os campos. “Reservemos um pensamento [...] para o que fica do que passa” (REIS, 2007, p.179), afirma, pois mesmo a mais longa vida e a juventude que há nela são brevíssimos aos olhos do poeta, daí amar as rosas, efêmeras por natureza, essas vólucres rosas “Que em o dia em que nascem/ Em esse dia morrem” (REIS, 2007, p.13) e tentar imitar-lhes o exemplo:

Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos (REIS, 2000, p.13-14).

Contudo, se a *insciência proposta é sempre voluntária*, o poeta jamais se esquece da noite que virá, o que o impossibilita de apenas passar sossegadamente, como o fazem as rosas, pois mesmo estas se apagam sempre tão cedo. Mesmo o seu brinde à sorte não tem outro motivo que aguardar “até que chegue/ A hora do barqueiro” (REIS, 2007, p.33). Ademais, essa lúcida percepção do seu destino, implica numa tensão específica entre a afirmação da passagem destruidora do tempo, da morte – dissolução final – e a vã tentativa de negar esse processo, como

se, simplesmente ao fazê-lo, pudesse deter o curso temporal, como se fosse possível escapar-lhe. O resultado é que tamanha tensão, conforme José Gil, termina por se resolver “numa estranha <<síntese às avessas>> de termos contraditórios: o *ser e o nada*” (GIL, s.d. 132, grifos nossos):

Não canto a noite porque no meu canto
O sol que canto acabará em noite.
 Não ignoro o que esqueço.
 Canto por esquecê-lo.
Pudesse eu suspender, inda que em sonho,
O Apolíneo curso, e conhecer-me,
 Inda que louco, gémeo
 De uma hora imperecível! (REIS, 2007, p.127).

E não apenas quando afirma categoricamente, mas a simples suposição da morte o aterra tanto que anula a fruição do momento, o que resulta, não num prazer intensamente vivido, mas no afastamento de qualquer compromisso mais duradouro que o intervalo de um beijo – em Reis, aliás, sempre de despedida –, “Como se cada beijo fora de despedida” (REIS, 2007, p.21) porque *talvez*, nesse mesmo instante, sobrevenha a morte. Daí que suas tentativas de entrega sejam quase sempre falhas, pois à sua proposição de com “abandono assíduo” (REIS, 2007, p.79) entregar todo esforço à Natureza e não desejar mais do que a vida, deixar-se-á dominar pela sensação de miséria que a condição humana assume diante da própria Natureza, dos deuses e do Fado:

Se aqui, à beira-mar, o meu indício
Na areia o mar com ondas três apaga,
 Que fará na alta praia
 Em que o mar é o Tempo? (REIS, 2007, p.80).

O poeta pode até procurar flores ou vinho – não por acaso símbolos da efemeridade – que camuflem a consciência da passagem do tempo, mas conforme Padrão, nunca poderá desligar de si a ideia da finitude. Para a pesquisadora, Reis vai ainda mais longe, não só não se desliga, como faz face à ideia do fim, não à moda de Caeiro, procurando entregar-se (ainda que de modo não menos complexo) como “um ser vegetal”, mas aderindo a uma espécie de “ataraxia irrealizável” (PADRÃO, 1973, p.138), pouco menos que iludida pela perenidade da obra através dos versos. Contudo, como já esperamos ter demonstrado, mesmo a imortalidade

da obra não o protege de nada porque o poema é também “um arranjo artificial em que se encontram apagadas as irregularidades temporais” (PADRÃO, 1973, p.138).

2.3.2 A tópica da advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro

No que tange à problemática do tempo nas odes de Ricardo Reis, a preocupação com o futuro, no caso do heterônimo, ilustra bem um dos mais gritantes paradoxos de sua poética. Se o tema central do *carpe diem* está situado justamente no aproveitamento do presente, o mais natural seria que o poeta advertisse sobre a vanidade das preocupações com o futuro. Ao verdadeiro conviva, caberia tão somente se deixar levar pelo natural influxo do tempo, procurando gastar as horas da melhor maneira possível, sem pensar em nada antes ou depois. E é o que Reis, de fato, *tenta* fazer:

Aguardo, equânime, o que não conheço —
Meu futuro e o de tudo.
No fim tudo será silêncio, salvo
Onde o mar banhar nada (REIS, 2007, p. 223).

Para o poeta, nada existe adiante, senão a morte, logo, a tentativa de perscrutar o futuro não serviria de nada, pois terminaria apenas por confirmar uma única certeza: o fim. Não fosse tal razão mais do que suficiente para não se interessar em saber o que o espera, alega ainda que, independentemente do que o aguarda, terá de vivê-lo, pois está submetido a forças superiores à sua própria vontade:

Não inquiri do anónimo futuro
Que serei, pois que tenho,
Qualquer que seja, que vivê-lo. (REIS, 2007, p.136).

Todavia, tamanha altivez diante do desconhecido termina por esmorecer quando o poeta se dá conta dos efeitos da ação do tempo e da fragilidade da sua própria condição humana diante das escusas teias do destino. Por isso, a Lídia, adverte:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço
 Que figuras futuro, ou prometer-te
 Amanhã. Cumpre-te hoje, não esperando.
 Tu mesma és tua vida.
 Não te destines, que não és futura.
 Quem sabe se, entre a taça que esvazias,
 E ela de novo enchida, não te a sorte
 Interpõe o abismo (REIS, 2007, p.34).

Mesmo um único passo adiante não lhe oferece qualquer garantia. Daí que qualquer coisa nova que possa surgir em sua vida sempre lhe parece aterrador. Como consequência, seu pisar é leve e acautelado, pendendo mais para a inércia do que para o alegre dançar sob o “ritmo antigo que há em pés descalços” (REIS, 2007, p.22), como já cantara em outra ode. E a tal ponto chega o seu temor pelo desconhecido, que a simples menção ao futuro suscita-lhe verdadeiro ódio – tão longe do perseguido ideal de equanimidade que professa (“Odeio o que não vejo” (REIS, 2007, p.136)) – por qualquer coisa que modifique o curso da sua existência, ainda que o faça para melhor. À mesma Lídia, confidencia:

Temo, Lídia, o destino. Nada é certo.
 Em qualquer hora pode suceder-nos
 O que nos tudo mude.
 Fora do conhecido e estranho o passo
 Que próprio damos. Graves numes guardam
 As lindas do que é uso.
 Não somos deuses; cegos, receemos,
 E a parca dada vida anteponhamos
 À novidade, abismo (REIS, 2007, p.27).

Uma das razões por esse horror tão atrozmente sentido está no fato de que Reis, mesmo exortando contra as preocupações com o futuro, vive, por antecipação, o que ainda não existe, fruto, como observa Robert Bréchon (1998), da “consciência intensa da brevidade de tudo, da perpétua ameaça do tempo que corre, da fragilidade de nossas obras, que se desfazem em pó ou em fumo como nossos corpos” (BRÉCHON, 1998, p.224-25).

Vivendo nessa constante antecipação, não é difícil compreender por que dá cada beijo como se fosse de despedida, enxerga o mundo através de “olhos feitos/Para deixar de ver” (REIS, 2007, p.143), antessentindo a “caveira breve” (REIS, 2007, p.184) e tendo “frio ao sol” (REIS, 2007, p.52). Mesmo sem jamais se esquecer de que cada coisa a seu tempo tem seu tempo, como várias vezes o

repete, a mera antevisão do que possa ser o atinge como uma bofetada: “Amanhã não existe” (REIS, 2007, p.217). E quando finalmente se dá conta de que ainda tem o momento para desfrutar, o *carpe diem* que propõe já é outro, pois como haverá de desfrutar o instante se os olhos estão constantemente postos no futuro?

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece (REIS, 2007, p.52).

Para Reis, aguardar a morte como quem a conhece é também o mesmo que dizer jamais esquecê-la, por isso, até no mais plácido e feliz dos momentos, manterá sua postura aristocrática e solene, permitindo-se apenas uma alegria moderada. Essa é também a razão pela qual o poeta inveja não apenas os deuses, por serem imortais, mas os brutos, que não possuem consciência do que os aguarda no futuro:

Não mais pensada que a dos mudos brutos
Se fada a humana vida. Quem destina
Mais que os gados nos campos
O fim do seu destino? (REIS, 2007, p.240).

Conforme aponta Luís de Oliveira e Silva (1985), o constante pressentimento do nada vindouro como consequência iniludível do tempo, juntamente com a certeza de que nada se poderá encontrar na transição, é o que paralisa a vontade de Reis, impedindo-o de gozar os prazeres da vida: “É o seu um hedonismo emasculado. *Está tão preocupado pelo futuro que se vê obrigado a desvitalizar o presente*” (SILVA, 1985, p.109, grifos nossos). Paradoxalmente, para o poeta, melhor destino do que fruir é conhecer-se e não cansará de afirmar que é melhor saber ser nada do que ignorar. Essa é, inclusive, uma das preces que lança aos deuses:

Se não houver em mim poder que vença
As parcas três e as moles do futuro,
Já me deem os deuses
O poder de sabê-lo (REIS, 2007, p.18-19)

Sendo assim, pouco importa que condene a sondagem do futuro. Uma vez que quer, *voluntariamente*, ter a consciência dele, suas exortações soam pouco mais do que hipócritas e vazias.

2.3.3 A t3pica da advert3ncia sobre esperanças descabidas

Se de pouco vale investigar o futuro, considerando que o resultado ser3 sempre o mesmo, quer saibamos ou n3o o que nos suceder3, n3o h3 por que alimentar ilus3es acerca de nada. Nem destino nem esperanças, “Somos cegos, que v3em s3 quem tocam” (REIS, 2007, p.271). Por essa raz3o, tolo 3 o homem que gasta seus dias trabalhando como se pudesse garantir um futuro pr3spero ou melhor do que o presente. Segundo Reis, n3o h3 por que se fiar nem mesmo no ac3mulo de riquezas, que nada mais s3o do que uma vanidade, j3 que tudo est3 submetido 3 a3o do tempo:

Cuidas, 3nvio, que cumpres, apertando
Teus infecundos, trabalhosos dias
Em feixes de hirta lenha,
Sem ilus3o a vida.
A tua lenha 3 s3 peso que levas
Para onde n3o tens fogo que te aque3a,
Nem sofrem peso aos ombros
As sombras que seremos.
Para folgar n3o folgas; e, se legas,
Antes legues o exemplo, que riquezas,
De como a vida basta
Curta, nem tamb3m dura (REIS, 2007, p.37).

Por essa vis3o, mais vale ao homem o legado da virtude do que o da riqueza. Pouco importa o amor ou a gl3ria, “A riqueza 3 um metal, a gl3ria 3 um eco/ E o amor uma sombra” (REIS, 2007, p.85). At3 mesmo a obra cansa, porque exige esfor3o, e n3o h3 sequer esperança da fama que porventura venha dela, posto que “a n3o veremos/ Quando, acabados pelas Parcas, formos” (REIS, 2007, p.37). Poeta intelectualizado, Reis considera a esperança um sinal de fraqueza, relacionada mais ao sentimento do que ao pensamento, como bem o soube Cloe, outra de suas musas, ao receber, numa brev3ssima ode, um curto e definitivo n3o:

N3o quero, Cloe, teu amor, que oprime
Porque me exige o amor. Quero ser livre.

A sperança 3 um dever do sentimento (REIS, 2007, p.189).

Definido como uma sombra, o amor³ é uma das grandes ilusões que o poeta procura evitar. Suas musas servem-lhe como objeto de contemplação, desde que à distância, justamente para que não sejam alimentadas esperanças em relação a qualquer tipo de compromisso. A vida é muito curta para que planos sejam traçados com base na incerteza. Ao que nada espera, conforme diz, tudo o que vem é grato (REIS, 2007, p.215). Não alimentar esperanças, portanto, seria uma forma de não sofrer com a decepção de quando tudo for tomado e desfeito pela sombra fatal da morte.

Tarda o verão. No campo tributário
Da nossa esperança, não há sol bastante,
Nem se speravam as que vêm, chuvas
Na estação, deslocadas (REIS, 2007, p.172).

Apenas os que planejam precisam esperar, sofrendo, sob o peso da incerteza, até que seus planos se concretizem. São esses também os que se desesperam quando o que acontece não é o desejado. Por seu turno, Reis prefere fingir ignorar, contentando-se apenas com o triste gozo representado no desfolhar das rosas, pois já “Nem por prazer as rosas desfolhamos” (REIS, 2007, p.147). Mesmo o amor que diz ter está condicionado ao fato de que os objetos da sua atenção estão fadados à dissolução:

Amo o que vejo porque deixarei
Qualquer dia de o ver.
Amo-o também porque é (REIS, 2007, p.224).

Ainda assim, não se torna menos pesado o esforço necessário para sustentar sua postura altiva. Nesses momentos evocará os cantos, os risos e as flores, absurdamente passageiros, como maneira paliativa à angústia de quem vive “Cônscio já da lívida esperança/ Do caos redivivo” (REIS, 2007, p.228). Esmagado pela lucidez que tanto preza, transformará o desejo numa espécie emoção intelectualizada, a fim de tornar-se imune às armadilhas do sentimento:

Como um mendigo a quem é dado o nome

³ Sobre esse aspecto, vide o excelente estudo de Silva Bélkior, intitulado “*Horácio e Fernando Pessoa: o amor, as mulheres e os poemas eróticos censurados*”. Rio de Janeiro: CBAG, s.d.

De rei, não come dele, mas do prato
 Do rei, minha esperança
 Da razão que lia em tê-la se alimenta
 E não do que deseja (REIS, 2007, p.170).

Mesmo assim, esse altivo mendigo não deixará de alimentar suas próprias esperanças, seja da glória que tanto desdenha (Na sentença gravada do Destino/ Quero gozar as letras (REIS, 2007, p.176)), seja que, embora mal desejando, “a abominável onda/ O não molhe tão cedo” (REIS, 2007, p.60). Inúteis esperanças, como bem as sabe de antemão, mas, ainda assim, esperanças.

2.3.4 Tópica da consciência da morte (*memento mori*)

Do que foi discutido até aqui, não é difícil perceber que Ricardo Reis se sente constantemente ameaçado pelo tempo e pela iminência da morte, esta, consequência natural do transcorrer daquele. Mas, apesar de conhecedor dessa ordem das coisas, Reis jamais a assimilará com a tranquilidade e aceitação que pretende demonstrar. Na verdade, sua preocupação com a morte é tão incisiva, que um rápido exame das odes permite evidenciar a grande variedade de imagens que o heterônimo usa para representá-la: “noite”, “fim da estrada”, “abismo”, “sombra”, “frio”, “poente”, “atra praia de Saturno”, “tesoura de Átropos”, “mão que chama à barca vazia”, “hora invita”, “três Parcas”, “abominável onda”, “caos redivivo”, “o barqueiro”, este sempre a reclamar o óbolo da travessia – isso quando não usa explícita e repetidamente o substantivo morte – etc.

Da sua obsessão com a finitude, Reis construiu um verdadeiro monumento poético a fim de pintar o maior de todos os seus medos. Conforme ressalta José Gil, é justamente daí que vem sua recusa em sentir para além do presente, mas não como qualquer presente, e, sim, um presente sem passado nem futuro, uma vez que, para o neoclássico, todo o decurso temporal já é, em si, morte e perda. Por isso, o que Reis realiza é “o instante sem profundidade” (GIL, s.d., p.131), como acentua o crítico, e não passa do “exilado da própria vida” (PADRÃO, 1973, p.164), conforme percebe Maria da Glória Padrão, posto que, em sua poesia, tudo está condicionado à *possibilidade da morte*.

Tudo que cessa é morte, e a morte é nossa
 Se é para nós que cessa. Aquêle arbusto

Fenece, e vai com ele
 Parte da minha vida.
 Em tudo quanto olhei fiquei em parte.
 Com tudo quanto vi, se passa, passo,
 Nem distingue a memória
 Do que vi do que fui (REIS, 2007, p.171).

Uma vez que nada mais existe do que esta passageira vida, como não se cansa de afirmar, Reis fará deste voto a sua expressão e eco de uma “antiquíssima sabedoria”, conforme os dizeres de Eduardo Lourenço (1981), uma muito clássica resposta à angústia da morte, ou seja, a de ver no que passa, e justamente porque passa, o sinal inverso da eternidade: “Uma vez que nada mais existe que esta passageira vida (<<Não consentem os deuses mais que a vida.>>) esta mesma vida passageira é o todo da Vida” (LOURENÇO, 1981, p.52). Daí a sua “imaginação terrorizada e íntima da morte” (LOURENÇO, 1981, p.59), cujo esforço por se libertar dela se percebe na insistência da ideia mesma de morte e que perpassa quase todas as odes, ora numa fingida indiferença, ora na mais profunda e paralisante melancolia:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
 Nem convencem teus lábios já parados,
 No abafo subterrâneo
 Da húmida imposta terra.
 Só talvez o sorriso com que amavas
 Te embalsama remota, e nas memórias
 Te ergue qual eras, hoje
 Cortiço apodrecido.
 E o nome inútil que teu corpo morto
 Usou, vivo, na terra, como uma alma,
 Não lembra. A ode grava,
 Anónimo, um sorriso (REIS, 2007, p.153).

Diante do esmagador influxo do tempo, e de forma que não deixa de ser irônica, o poeta chega mesmo a afirmar que a única maneira de ser feliz é estando morto (“Felizes, cujos corpos sob as árvores / Jazem na húmida terra” (REIS, 2007, p.95)) e, conseqüentemente, livre de todas as preocupações mundanas. Diante dessa perspectiva do nada sempre constante e antecipado – nada somos, nada seremos, tudo é nada – a vida, para o poeta, não passa, afinal, de mera ilusão. Existir não é mais do que um rastro breve, um eco, uma sombra:

O rastro breve que das ervas moles

Ergue o pé findo, o eco que oco coa,
 A sombra que se adumbra,
 O branco que a nau larga —
 Nem maior nem melhor deixa a alma às almas,
 O ido aos indos. A lembrança esquece.
 Mortos, inda morremos.
 Lídia, somos só nossos (REIS, 2007, p.162).

Tamanho é seu temor diante da morte, elemento desencadeador da infelicidade e que o impede de aproveitar o instante, e a sensação de aniquilamento nas odes assume um tal nível de profundidade que, ao vê-lo, não seria absurdo questionar, como fez Maria da Glória Padrão, se estará vivo ou morto este ator. Como ressalta a pesquisadora, Reis, nascido, em parte, por necessidade de efetivação de uma teoria classicista, é uma voz comprometida num espírito exato e medido, mas mergulhado numa tristeza que guarda em si uma clarividência deprimente: “passa-lhe o vento nos planejamentos, mas nenhum esforço parece turbar a expressão exacta do seu movimento para a morte” (PADRÃO, 1973, p.174).

Mesmo as imagens que escolheu para representar o fluir inexorável do tempo – por vezes tão epicuristicamente cantadas,⁴ como os rios e as flores –, apesar de calmas, guardam em si apenas aniquilamento. Cada momento é um todo que desaparece no instante mesmo em que é passado, por isso o poeta morre ainda em vida, resultado, conforme Padrão, de pelo menos dois processos de aniquilamento: um deles “é esta certeza da morte lenta e contínua. O outro é o de nada inquirir à vida: anula a simples suposição de qualquer possível penetração de pensamento no mistério do ser” (PADRÃO, 1973, p.175).

Ao problema da finitude, apesar da procura por uma solução clássica de se deixar levar, “sem desassossegos grandes” (REIS, 2007, p.49), em Reis, o que se observa é um outro modo de sentir a vida e outra postura para passar sem sofrimento. Apesar do exaustivo esforço por obter o mínimo de calma que seja, sua batalha, de antemão, parece perdida, pois todas as suas perspectivas são sempre anuladas pela impossibilidade de concretude, fruto do torturante paradoxo em que insiste em mergulhar:

Floresce em ti, ó magna terra, em cores
 A vária primavera, e o verão vasto,

⁴ Sobre esse aspecto, ver o capítulo III acerca da configuração do Epicurismo nas odes.

E os campos são de alegres.
 Mas dorme em cada campo o outono dele
 E o inverno espreita a árvore que ignora
 E a morte é cada dia (REIS, 2007, p.159).

Ainda que cantos, risos e flores deem cor ao seu mortal destino, os ingredientes com os quais organiza o seu festim raras vezes são tomados senão como subterfúgios para iludir o lúcido pensamento que faz do poeta um ser

Curvado, já em vida, sob a ideia
 Do plutónico gozo,
 Côncio já da lívida esperança
 Do caos redivivo (REIS, 2007, p.139).

Condenado a uma sucessão de mortes fragmentárias, Reis jamais chegará, sequer pela mão do demiurgo, a se deparar com a Absoluta Noite. Abeirando-se à florida cova, que, instante a instante, aprofunda mais, esperará, temerária e inutilmente, pelo barqueiro que jamais vem – salvo no canto da flauta antiga, que, sorrindo, chora (REIS, 2007, p.48).

2.3.5 Tópica das advertências ameaçadoras sobre a velhice

Único dos motivos do *carpe diem* não presente na ode XI de Horácio, as advertências ameaçadoras sobre a velhice aparecem em Reis como mais uma de suas preocupações em relação ao porvir. Se a vida é breve, quanto mais a juventude (“Quão breve tempo é a mais longa vida/ E a juventude nela!” (REIS, 2007, p.24)), por isso aconselha suas musas a levarem uma vida regrada para que, ao menos na velhice – caso se chegue a ela – existam boas lembranças do que passou. Isso não significa, contudo, que apenas lembrar sirva de conforto. Para quem tem por ideal uma vida nula e sempre inerte, a velhice será, ao contrário, um tempo de lamento pelo que não foi:

Neera, passeemos juntos
 Só para nos lembrarmos disto...
 Depois quando envelhecermos
 E nem os Deuses puderem
 Dar cor às nossas faces
 E mocidade aos nossos colos,

 Lembremo-nos, à lareira,

Cheinhos de pesar
 O ter quebrado o fio,
 Lembremo-nos, Neera,
 De um dia ter passado
 Sem nos termos amado... (REIS, 2007, p.51).

Tempo pesaroso porque de arrependimentos, a velhice é vista por Reis como um estágio de debilidade na vida do homem. Velho, a solidão do poeta será ainda mais intensamente sentida e o adulto voltará a ser a criança abandonada que tateia às cegas por um rumo a seguir pelos caminhos do Fado:

Pobres de nós que perdemos quanto
 Sereno e forte nos dava a vida
 O único modo
 O único humano de a ter...
 Pobres de nós
 Crianças órfãs que mal se lembram
 De pai e mãe
 E andam sozinhas na vida cega
 Sem ter carinhos
 Nem saber nada
 De aonde vamos pela floresta,
 Nem donde viemos pela estrada fora...
 E somos tristes, e somos velhos,
 E fracos sempre...
 Sem que nos sirva... (REIS, 2007, p.55).

Passado o tempo, o velho não mais se reconhecerá no jovem que foi. Eis por que mesmo o amor se transforma numa falácia e junto dele a ideia de fidelidade, indício de uma relação duradoura, sempre evitada:

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 (REIS, 2007, p.144).

Reis se sente traído porque entre o jovem que foi e o velho que a cada dia se torna existe um abismo temporal imenso. Posto que a cada instante tudo se modifica, o intervalo faz de ambos indivíduos absolutamente outros. Isso porque, conforme Álvaro Cardoso Gomes (1987), “a noção de que o ‘eu’ do passado é diferente daquele do presente leva-nos a pensar que o único “eu” real é o do instante; os outros são outros sujeitos, que nada têm em comum com a consciência

que goza o momento” (GOMES, 1987, p.35). Ainda para o pesquisador, “se a noção de passado impõe reflexões desse tipo, também o poeta não alimenta ilusões quanto ao futuro. Da mesma maneira, o porvir modificará os seres, tornando-os estranhos a eles próprios” (GOMES, 1987, p.36).

Diante de tal perspectiva, até mesmo o beijo dado – quando é dado – é sempre dolorosamente repleto, não de paixão, mas de urgência:

Folha após folha nem caem
 Cloe, as folhas todas,
 Nem antes que para elas, para nós
 Que sabemos que morrem
 Assim, Cloe, assim
 Antes que os próprios corpos, que empregamos
 No amor, ele envelhece.
 E nós, diversos, somos, inda jovens,
 Uma memória mútua.
 Ah, se não hemos que ser mais que este
 Saber do que hora fomos,
 Ponhamos ao amor haver toda a vida
 Como se, findo o beijo
 Único, sobre nós ruísse a súbita
 Mole do total mundo (REIS, 2007, p.309).

Como demonstrado, para Reis, o amanhã não existe, e o passado, a cada instante, se perde mais. Por isso as constantes lamúrias do poeta, compondo um *carpe diem* à sua própria maneira, mais focado na perda do que no aproveitamento, no irremediável, do que no que ainda resta, na recordação do calor do que no aproveitamento da chama:

Hora a hora não dura a face antiga
 Dos repetidos seres, e hora a hora,
 Pensando, envelhecemos.
 Tudo passa ignorado, e o que, sabido,
 Fica, sabe que ignora, porém nada
 Torna, ciente ou néscio.
 Pares, assim, do que não somos pares,
 Da hora extinta a chama reservemos
 No calor recordada (REIS, 2007, p.137).

Ao voltar-se também para o tempo futuro, Reis deixa transparecer, em sua poesia, um pensamento de velhice que deseja aceitar com a calma de um rio que corre indiferente para o seu destino. O que seria bastante viável, se envelhecer não fosse, igualmente, aproximar-se mais da morte. Enquanto lamenta o que passou,

teme o futuro. Como consequência, “o poeta acaba também por tornar nulo o presente, ficção entre duas ficções, intervalo entre o que já foi e, portanto, perdeu a realidade, e o que ainda será, também abstração, porque está por vir” (GOMES, 1987, p.36).

2.3.6 Tópica do conselho a resignar-se ao que os deuses nos reservam

Demasiadamente lúcido e orgulhoso para alimentar qualquer esperança com relação ao futuro e à felicidade, uma das maneiras propostas pelo heterônimo para enfrentar o que os deuses lhe impõem está em pura e simplesmente aceitar o que lhe é dado. Solução, no entanto, duvidosa, posto que lhe falta a firmeza de ânimo para sustentar a indiferença a que tanto aspira. Ainda assim, em diversas odes, assumirá a pose do estoico⁵, quase convincente, não fosse essa aceitação mais “tristíssima e orgulhosa” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.91), do que verdadeira e resignada.

É certo que em vários momentos afirmará a necessidade de aceitar o que os deuses nos reservam. Sabe que deles não pode esperar nada além da própria vida. Mas, conforme Leila Perrone-Moisés (2001), é justamente por saber, e por saber que sabe, que somos nada – uma vez que tudo caminha para o nada – que, “em Reis, o desejo é mantido no grau zero: ‘Nada quero’[...], que é um ‘não quero querer’, lido pela psicanálise como apenas uma forma do desejo” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.91):

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 connosco
 O mesmo amor, duremos,
Como vidros, às luzes transparentes
E deixando escorrer a chuva triste,
 Só mornos ao sol quente,
 E reflectindo um pouco (REIS, 2007, p20).

⁵ Sobre a estética da abdicação em Reis, vide capítulo IV sobre a configuração do estoicismo nas odes.

À sua sempre duvidosa indiferença, não deixará de aliar a ressentida tristeza de se saber impotente. Por isso o sol não o aquece de todo e não conseguirá deixar de pensar, “refletindo um pouco” – o duplo sentido aí não é gratuito –, na chuva triste que torna os seus dias mornos, mesmo quando há sol. Mais do que em submeter-se, é numa espécie de plácida, mas não por isso menos angustiante, mágoa que Reis fundamenta sua estética de aceitação. A postura altiva nada mais é do que a maneira de o poeta suportar o que foge ao seu controle, posto que não pode – e nem mesmo quer – ignorar esse fato por momento algum:

Melhor destino que o de conhecer-se
 Não frui quem mente frui. Antes, sabendo
 Ser nada, que ignorando:
 Nada dentro de nada.
 Se não houver em mim poder que vença
 As Parcas três e as moles do futuro.
 Já me dêem os deuses
 O poder de sabê-lo;
 E a beleza, incriável por meu sestro,
 Eu goze externa e dada, repetida
 Em meus passivos olhos,
 Lagos que a morte seca (REIS, 2007, p.26).

Conforme Bréchon, os temas que dão à poesia de Reis a plenitude “altiva” encontram-se quase todos reunidos aí, inserindo-se em duas tradições, em princípio opostas, mas que já na Antiguidade vão ao encontro uma da outra: “A divisa do poeta das Odes é tanto o *Sustine et abstine* dos estoicos como o *carpe diem* de Horácio e dos epicuristas⁶” (BRÉCHON, 1998, p.224). Entretanto, mesmo submetido às mais dilacerantes tensões, o lamento de Reis jamais se erguerá ao grito. Longe de ser um revoltado imprecador, o poeta das odes tomará por base desse pessimismo uma artificial ética da aceitação total. Isso se deve, de acordo com Padrão, ao fato de que Reis “considera um plano transcendental que se situa numa esfera separada dos homens cuja única atitude certa será, além da abdicação do saber, curvar-se como o trigo quando o vento sopra e erguer-se como ele quando o vento cessa” (PADRÃO, 1973, p.176).

Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,

⁶ Como veremos nos capítulos seguintes, a própria tentativa de conciliar postulados tão distintos será um dos fatores mais importantes no que diz respeito às tensões que perpassam as odes.

O que me dás. Dás-mo. Tanto me basta.
 Já que o não sou por tempo,
 Seja eu jovem por erro.
 Pouco os deuses nos dão, e o pouco é falso.
 Porém, se o dão, falso que seja, a dádiva
 É verdadeira. Aceito,
 Cerro olhos: é bastante (REIS, 2007, p.186).

Se dizemos que é artificial a aceitação de Reis, é porque o heterônimo jamais aceita, totalmente e de bom grado, o que quer que seja. E mesmo quando afirma sua postura resignada, não tarde em se contradizer. Nos dizeres de Padrão, é justamente na passividade dessa “aceitação programada” que se pode medir o estrangeiro que é: julgando-se como “deidade exilada” (REIS, 2007, p.66), sempre abaixo dos deuses – sobre os quais igualmente pesa o Fado – “arrasta, como condenação, o simples desejo de felicidade a que chama erro” (PADRÃO, 1973, p.36):

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

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

Aos que a felicidade
 É sol, virá a noite.
 Mas ao que nada espera
 Tudo que vem é grato (REIS, 2007, p.215).

Caso o que lhe é dado fosse suficiente, por que haveria de alimentar tantos e tão magoados desejos? Se as coroas de pâmpanos e rosas, se as breves folhas de hera, de fato, fossem suficientes, se pudesse seguir o próprio conselho de “aguardar equânime” aquilo que não conhece (REIS, 2007, p.223), por que haveria de procurar tanto, e em vão, o que não lhe foi consentido?

Em vão procuro o bem que me negaram.
 As flores dos jardins herdadas de outros
 Como hão-de mais que perfumar de longe
 Meu desejo de tê-las? (REIS, 2007, p.119).

Não estará nesse sempre (in) sincero jogo uma das mais puras expressões do que nele há de humano, talvez? Não estará nesse mesmo grito sufocado o seu protesto contra um mundo que não é o seu e sequer lhe serve de abrigo? Submetido por vontade própria ao que não pediu, mas – com que alternativas? – *escolheu querer*, Reis será o altivo mendigo, que, por orgulho, erguerá nas areias da atra praia seu castelo de sonho, constantemente ameaçado pelas ondas três do mar do Tempo.

2.3.7 Tópica da exortação ao gozo do presente, convite ao vinho, à festa e ao amor

Curvado sob o peso da própria e humana miséria, Reis sofre permanentemente com as ameaças do implacável Destino, da velhice e da morte. Ainda assim, não cessa de promover uma canhestra tentativa de aproveitamento do que lhe é dado. Como ressalta Jacinto do Prado Coelho (1998), sempre toldado pela tristeza de saber o que é, o propósito do poeta está em “iludir (melhor: eludir) a dor construindo virilmente o próprio destino no restrito âmbito de liberdade que lhe é dado (COELHO, 1998, p.34).

Nessa tentativa, verá no modelo horaciano de convite ao gozo do presente o tom alegre que a custo tenta imitar. Com uma taça de vinho na mão e coroado de rosas, conclama suas musas ao que de bom a vida tem a oferecer. No entanto, como alerta Bréchon, tudo isso é puramente exterior, não há nada de dionisíaco nessa poesia cerebral e 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 definitiva ausência” (BRÉCHON, 1998, p.221).

De uma só vez recolhe
As flores que puderes.
Não dura mais que até à noite o dia.
Colhe de que lembrares.

A vida é pouco e cerca-a
A sombra e o sem-remédio.
Não temos regras que compreendamos,
Súbditos sem governo.

Goza este dia como
Se a Vida fosse nele.

Homens nem deuses fada, nem destina
Senão quem ignoramos (REIS, 2007, p.132).

O apego ao momento presente é uma das constantes de sua poética. Sempre preocupado com a melhor maneira de se deixar transcorrer com um mínimo de dor, sua busca se voltará para o cultivo de sentimentos equilibrados, fugindo de tudo que possa perturbar seu sossego. Gozando a cada hora aquilo que é dado, será este o seu meio para atribuir ao instante o grau de prazer que lhe é devido. Como bem observa Octávio Paz (1993), para os antigos, o prestígio do passado era o da Idade de Ouro, espécie de paraíso natal que um dia abandonamos, já para os modernos, o futuro foi o lugar de escolha para a terra prometida. “Mas o agora sempre foi o tempo dos poetas e dos apaixonados, dos epicuristas e de alguns místicos. *O instante é o tempo do prazer mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além*” (PAZ, 1993, p.55, grifos nossos). E talvez em nenhum dos heterônimos seja tão constante, como em Reis a referência ao tempo que passa. Cultor da forma e dos temas horacianos, seu *carpe diem*, entretanto, não será o mesmo de Horácio, uma vez que, como afirma Perrone-Moisés “os prazeres de Reis são congelados” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.91).

As diferenças entre o heterônimo e o venusino estão bem marcadas, como acentua Hackler, ao pontuar as características do *carpe diem* no autor das *Odes e Epodos*:

Na ode de Horácio perceberemos, como motivo predominante, a busca de uma disposição equânime e imperturbável diante das dificuldades e das alegrias; simultaneamente, aqui é tratado o motivo da rejeição dos extremos, tomando como essência dessas atitudes a consciência da morte. Essas noções constituem a base para a construção do argumento horaciano para a “*aurea mediocritas*” e o estado de ataraxia àquela associado, noções, por sinal, constantes em Horácio [...] (HACKLER, 1985, p.128-29).

As preocupações centrais da poética de Horácio, principalmente as voltadas para a problemática da brevidade da vida, orientam para uma postura diversa da de Reis. Para o venusino, o objetivo de existir está em encontrar um meio para se viver bem e corretamente. Para tanto, sua poesia será um meio de comunicar às pessoas um prazer imediato e sempre renovável, o que, conforme a pesquisadora, permite identificar, em Horácio, uma postura epicurista diante da vida. Já, em Reis, a

tendência é mergulhar num estado de indiferença às emoções mais condizente com o caráter estoico (HACKLER, 1985, p.129). Todavia, como veremos no decorrer deste estudo, apesar de tentadora, não é tão simples assim a generalização. Por seu turno, Reis também adotará uma postura epicurista diante da vida, mas mesmo ela será diferente da visão do próprio Epicuro.

Por hora, é importante ressaltar que, se, para Horácio, a percepção do escoamento do tempo implica na urgência de viver esse mesmo presente, em Reis, cada momento é morte, ou melhor, é uma interminável sequência de mortes, já que é impossível deter sua passagem. Por isso seus prazeres são sempre mais solenes do que alegres, lúcidos do que naturais, pois gozará o instante sempre *esperando pela morte, e não enquanto a espera*:

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece (REIS, 2007, p.52).

Mesmo ao colher flores, será para imediatamente largá-las, (Colhe as flores mas larga-as,/ Das mãos mal as olhaste” (REIS, 2007, p. 59). Quando muito, permitirá que o seu breve perfume suavize o momento (REIS, 2007, p.50). Diferentemente dos deuses, a sombra da morte é, para ele, uma ameaça constante, algo com que não se pode lutar, tampouco vencer. Por isso o instante é uma duração pacientemente medida e calculada, o fim de pequenas existências que são tudo o que o próprio instante representa. Nas palavras de José Gil, “em Reis a angústia do tempo é tanto mais sentida quanto se arrisca a cada momento destruir a injunção <<vivamos o presente!>> (subentendido ou, por vezes, mesmo explicitamente: <<pois pode sobrevir a morte>>) (GIL, s.d., p.131).

Tanto quanto vivemos, vive a hora
Em que vivemos, igualmente morta
Quando passa connosco,
Que passamos com ela (REIS, 2007, p.128).

Colhendo ou não colhendo, o resultado é o mesmo (Flores que colho ou deixo,/ vosso destino é o mesmo (REIS, 2007, p.237)), já que, “Colhido, o fruto deperece; e cai/ Nunca sendo colhido” (REIS, 2007, p.130). Mais do que tendência, o que se observa em Reis é uma verdadeira *obsessão para com o influxo do tempo*.

Se exorta para que o gozo do dia seja como se a vida fosse ele (REIS, 2007, p.88-89) é porque, de fato, o dia jamais cessa de acabar “(O momento, que acaba ao começar/ Este, morreu p’ra sempre” (REIS, 2007, p.146)). Na angústia de amenizar seu sofrimento, aconselhará, e mesmo tentará, a não pensar na fragilidade do próprio existir:

Não temos mais decerto que o instante
Em que o pensamos certo.
Não o pensemos, pois, mas o façamos
Certo sem pensamento (REIS, 2007, p.152).

Tentará, de fato, mas ciente de que não passa de hóspede da vida, por força dela despedido para a noite “donde viemos perder o dia” (REIS, 2007, p.138), sequer o afã de recolher quantas flores puder (REIS, 2007, p.132) durará mais que o ato mesmo de colher. Sabe que o melhor é viver sem medir as horas (REIS, 2007, p.209), ainda assim terminará consumido pela própria consciência, que não resiste em por a nu a realidade:

Breve o dia, breve o ano, breve tudo.
Não tarda nada sermos.
Isto, pensando, me de a mente absorve
Todos mais pensamentos.
O mesmo breve ser da mágoa pesa-me,
Que, inda que magoa, é vida (REIS, 2007, p.124).

Apenas em raríssimos momentos conseguirá cumprir seu propósito de viver livre das amarras da consciência do tempo, coroando-se e brindando à sorte tão somente “até que chegue/ A hora do barqueiro (REIS, 2007, p.21).

Cada dia sem gozo não foi teu:
Foi só durares nele. Quanto vivas
Sem que o gozes, não vives.
Não pesa que amas, bebas ou sorrias:
Basta o reflexo do sol ido na água
De um charco, se te é grato.
Feliz o a quem, por ter em coisas mínimas
Seu prazer posto, nenhum dia nega
A natural ventura! (REIS, 2007, p.216).

Do que de elaborado existe no tempo de Ricardo Reis, logo se vê que o aproveitamento do instante está mais condicionado ao cálculo do que à

espontaneidade. O poeta pensa – e muito – o tempo a fim de condicionar seus próprios modos de vivência. Pensá-lo até seria uma atitude certa e útil, conforme escreve Padrão, se nesse pensar Reis o encarasse o tempo tal como ele se apresenta ao homem e não como o *poeta quer que se apresente*. Conforme a pesquisadora, é a partir daí que começa o desencontro entre o tempo desejado, impossível de realizar porque tempo-símbolo, e o tempo realmente vivido. Em outras palavras: “É neste momento que o poeta se aniquila” (PADRÃO, 1973, p.138).

2.4 Mais algumas considerações

Reconhecidamente um dos modelos mais representativos do horacianismo da poesia portuguesa do século XX, a obra de Ricardo Reis, no entanto, ultrapassa os limites da mera adoção do esquema temático e formal. Partindo da influência de Horácio, o heterônimo realiza uma verdadeira recriação literária, a ponto de a custo ser possível identificar especificamente nesta ou naquela ode onde está a verve latina, em detrimento a qualquer outra.

É certo que a poesia de Reis acusa imediatamente o débito para com Horácio, “poeta que temperou com a ética estoica a doutrina de Epicuro” (COELHO, 1998, p.38), e mesmo tal característica, como se verá adiante, não escapou à sensibilidade de Reis, mas, ao mesmo tempo, a influência colhida de Horácio, vai negar completamente a moral horaciana. Que Reis glosa os motivos do poeta latino, já o foi demonstrado suficientemente. Certos motivos, processos de estilo, como comenta Coelho, chegam a dar “a impressão de exercícios literários tornados possíveis por afinidades de temperamento e gosto” (COELHO, 1998, p.38-39). A consciência sobre a brevidade da vida, fugacidade da juventude, vanidade das glórias e riquezas, exortações acerca do infrutífero esforço de perscrutar o futuro, bem como o conselho à resignação, somados, tendem a conduzir para uma filosofia bastante condizente com os motivos do *carpe diem*, que, como demonstrado, vão muito além do mero “colhe o dia”.

Do gênero, cujo principal expoente é o poeta venusino, no entanto, Ricardo Reis oferecerá uma visão bastante particular. Enquanto Horácio aconselha gozo da vida, moderado, certamente, mas nem por isso menos sensual, a proposta de Reis está mais voltada para uma espécie de *fingida renúncia e aparente serenidade* que vão culminar nas principais tensões de sua poética: Ao mesmo tempo em que quer

fruir o instante, posto que é efêmero, não cessa de pensar no futuro, cuja sondagem considera inútil, mas não abre mão do desejo de ter consciência dele. Exorta quanto à inutilidade de alimentar esperanças descabidas de glória e fortuna, mas quer gozar da perenidade oferecida pelas letras, desejoso que não morra tão cedo quanto diz – exaustivamente – que as coisas morrem. Na incessante procura pela melhor maneira de transcorrer a vida, termina por revelar uma desarrazoada preocupação com a morte. Sentindo-se ameaçado pelo fluir do tempo, enxergará na velhice, pouco mais do que motivos para lamentar a juventude perdida. Ao aconselhar a resignação com o que os deuses nos reservam, será sempre com mágoa e ressentimento que o fará, num desejo mal tido de nada desejar. Por fim, ao conclamar o aproveitamento do *carpe diem*, será outro o seu modo de colher a fruição.

Devidamente consideradas, tais tensões apontam para um modo muito próprio de transcorrer a vida. Ao abraçar o velho *topos* da Antiguidade, será na ficção que inventará, para si, um festejar excessivamente solene para ser feliz. Se em Reis “abrir os olhos é ver Tempo e Morte” (LOURENÇO, 1981, p.66), as imitadas festas que concede a si mesmo são apenas uma maneira de tentar esquecer, numa insciência inútil e voluntária, a insistente sombra invernal que o ameaça cobrir – sempre e demasiado cedo.

3. O POETA À MARGEM DO JARDIM – O EPICURISMO

Como já observou Frederico Reis⁷ acerca da obra do “irmão”, “resume-se num *epicurismo triste* toda a filosofia da obra de Ricardo Reis” (REIS, 2003, p.280, grifos nossos). Ora, se como veremos, a filosofia epicurista se configura justamente num ideal que procura oferecer aos homens as bases para uma vida feliz, como afirma o próprio Epicuro no primeiro dos princípios de sua ética – “Chamamos ao prazer o princípio e fim da *vida feliz*” (EPICURO, 1966, p.67, grifos nossos) –, curioso é o fato de Frederico afirmar justamente o contrário no que diz respeito à obra de Reis. Dando continuidade à brevíssima exposição acerca das odes, Frederico se vale de constatações do próprio Reis para estabelecer seu ponto de vista, afirmando ser da opinião de Reis que cada pessoa deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, “dentro de uma sobriedade individualista” (REIS, 2003, p.280), o que seja mais agradável e aprazível para si. Nos dizeres do poeta, o homem não deve procurar os prazeres violentos, tampouco fugir às sensações dolorosas, desde que não sejam extremas. Assim, “buscando o mínimo de dor ou pena, o homem deve procurar sobretudo a calma e a tranquilidade, abstendo-se do esforço da atividade inútil” (REIS, 2003, p.280).

Interessante que Frederico aponte como triste o epicurismo de Reis, posto que a procura pelo mínimo de dor ou gozo, bem como a calma e a tranquilidade são justamente pontos claros do pensamento de Epicuro. Para o filósofo, não é a posse de riquezas, tampouco a abundância de coisas, cargos ou poder o que produz a felicidade e a bem-aventurança. Ao contrário, “produzem-na a ausência de dores, a moderação dos afetos e a disposição de espírito que se mantenha nos limites impostos pela natureza” (EPICURO, 1966, p.67). Por essa via, e como pode ser

⁷ Outra das personalidades literárias inventadas por Pessoa, o nome dá a entender um parentesco com Ricardo Reis. Autor de apenas um texto (do que se conhece até agora da obra de Pessoa) Frederico Reis é apresentado por Manuela Parreira da Silva, no recente *Dicionário de Fernando Pessoa* (2010), como ensaísta e, de certo modo, um complemento de Ricardo, poeta. Sobre Frederico, pouco deixou Pessoa, além de um rascunho com o título “Crítica de F.P. a F. Reis”, artigo destinado à interrompida revista *Europa*, anterior a *Orpheu*. No texto, Frederico é classificado por Pessoa como “brilhante, combativo e lúcido”, de “uma lucidez intermitente, um entusiasmo excessivo”. Conforme a pesquisadora, em verbete: “Frederico Reis, que <<vive lá fora>>, diz Pessoa, não faz, talvez por isso, <<justiça ao Saudosismo>> e o seu estilo é <<a afirmação de um crítico>> (PPC I 124). Caber-lhe-ia, por isso, o papel de dar a conhecer no estrangeiro o Modernismo português. Frederico Reis escreve sobre a obra do irmão (ou primo) Ricardo Reis, num texto sem data, presumivelmente de 1915. Aí, o crítico explana, de certo modo, a doutrina ricardiana, alicerçada na ideia de que <<o homem deve procurar sobretudo a calma a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da atividade útil>> [...] (SILVA, 2010, p.718).

comprovado pela leitura de inúmeros versos, “Mestre, são plácidas/Todas as horas” (REIS, 2007, p.41), “Prazer, mas devagar” (REIS, 2007, p.36), “Deixa a dor nas aras” (REIS, 2007, p.97), Reis estaria em perfeita correspondência com o ideal epicurista. No entanto, Frederico prossegue afirmando que a doutrina epicurista, dá a Reis por temporária, pois enquanto os bárbaros (entendidos como cristãos⁸) dominarem o mundo, qualquer atitude do pagão não deve ser outra, senão essa. Caso o império cristão venha a desaparecer um dia, a atitude poderá ser outra. Enquanto isso não acontece, o objetivo do pagão estará em buscar a *ilusão da calma*, mais do que a calma verdadeira, a *ilusão da liberdade*, para além de uma liberdade real, e igualmente a *ilusão da felicidade*, mais do que realmente ser feliz. Conforme Frederico, isso se deve ao fato de que calma, liberdade e felicidade são coisas inatingíveis. Livres, nem os deuses podem ser, posto que sobre eles pesa o Fado. Quanto à felicidade, não poderá alcançá-la quem vive “exilado da sua fé e do meio onde sua alma deveria viver” (REIS, 2003, p.280). Sobre a calma, “quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre na espera da morte, dificilmente poderá fingir-se calmo” (REIS, 2003, p.280). Por essas e outras, insistirá Frederico que, mais do que triste, “a obra de Ricardo Reis, *profundamente triste*, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (REIS, 2003, p.281, grifos nossos).

Se o objetivo do poeta está em obter calma, qualquer que seja ela, não é de surpreender, portanto, que tenha voltado os olhos para a filosofia de Epicuro. Todavia, é preciso considerar as muitas reservas de antemão impostas pelo poeta para essa adoção. É que ao incorporar a filosofia de Epicuro, não o fará como um simples seguidor. Ainda que explicita o vínculo com o pensamento epicurista, advertirá que, “em amarmos Epicuro” e o “entendermos mais”, será mais “de acordo com nós-próprios do que com ele” (REIS, 2007, p.91).

Desse modo, o que nos propomos neste capítulo é investigar de que maneira se configura o ideal epicurista presente nas odes, posto que, de saída, sua adoção não está isenta de tensões e por que não dizer, contradições. Ao concordar que a

⁸ Não deixa de ser sintomática a idealização de temporalidade de Reis. Seu paganismo não é o de Epicuro, nem o do século XX, mas alude a uma época em decadência, ainda de um tempo em que o cristianismo constituía-se numa ameaça imediata ao ideal pagão. Crítico do paganismo, Reis, no entanto, sabe que sua reconstrução integral é uma tarefa árdua, como expõe no “Prefácio de Ricardo Reis ao seu livro de Odes”: “Uma reconstrução real do paganismo parece tarefa estulta em um mundo que de todo, até à medula dos seus ossos, se cristianizou e ruiu” (REIS, 2003, p.165).

moral epicurista “é, no fundo, a tendência para a felicidade pela harmonização de todas as faculdades humanas – o que é, deveras, uma ideia de disciplina, pois que o é de coordenação” (REIS, 2003, p.88), a postura do conhecedor da doutrina, em muitos momentos, se afastará da postura do poeta.

A fim de orientarmos nosso trabalho no que diz respeito a um fio condutor metodológico, pautamos nossa trama argumentativa a partir da estrutura do *tetraphármakos*, ou o quádruplo remédio, oferecido por Epicuro como uma espécie de terapia ética e filosófica para os males que afligem o homem. A justificativa para tal escolha é bastante simples e está no fato de que os princípios do *tetraphármakos* estão expostos na forma de argumentos, que apresentam as premissas de cada um de seus preceitos. Ademais, como constata João Quartim de Moraes (2010), no que diz respeito às demais *Máximas* de Epicuro, tais argumentos “permanecem explícita ou implicitamente pressupostos no restante da coletânea e constituem a trama da exposição da Carta a Menequeu” (MORAES, 2010, P.10), carta esta que nos servirá igualmente de base para o que aqui nos propomos.

3.1 O Jardim de Epicuro

Nascido na ilha grega de Samos, em 341 a.C. – ainda que sempre tenha ostentado cidadania ateniense –, Epicuro foi o fundador da primeira grande escola helenística que surge em Atenas por volta do fim do século IV antes da nossa Era. Contemporâneo de Aristóteles, de cujos preceitos, no entanto, diverge em inúmeros aspectos, após passar a infância e a juventude em Samos, muda-se para Atenas com o pai, a fim de começar os estudos. Iniciando-se na filosofia com o acadêmico Pânfilo, filósofo platônico de quem Epicuro, dos 14 aos 18 anos, segue as lições, transfere-se, após esse período, para a capital cultural da Grécia, onde trava conhecimento com os grandes filósofos em atividade após o desaparecimento de Sócrates e Platão – a essa altura, Aristóteles é banido da cidade, refugiando-se em Cálcis, local em que viria a falecer no ano de 322 a.C.

Conforme Giovanni Reale e Dario Antiseri (1990), o próprio lugar escolhido por Epicuro para sua escola é a expressão da novidade revolucionária do seu pensamento. Não uma palestra⁹, símbolo da Grécia clássica, mas um prédio com

⁹ Na Grécia e Roma antigas, local onde eram praticados exercícios físicos.

um jardim, um horto mais propriamente dito, localizado nos subúrbios de Atenas. “O Jardim estava longe do tumulto da vida pública cidadina e próximo do silêncio do campo, aquele silêncio e aquele campo que não diziam nada para as filosofias clássicas, mas que se revestiam de grande importância para a nova sensibilidade helenística” (REALE; ANTISERI, 1990, p.237). Desse modo, o nome “Jardim” (*Képos*, em grego), passou a indicar a escola, e expressões como “os do Jardim”, referiam-se aos epicuristas, ou seja, os seguidores de Epicuro.

Da vasta produção do filósofo, chegou-nos até os dias de hoje apenas uma ínfima parte de sua obra, reunida em três cartas, que, em seu conjunto, funcionam como espécies de tratados resumitivos da filosofia epicurista: uma endereçada a Heródoto¹⁰, na qual discute a natureza, uma a Pítocles, em que discorre sobre os fenômenos meteorológicos e cósmicos e outra a Meneceu, versando sobre o rumo da felicidade possível para a condição humana. Além das cartas, há entre o remanescente da sua obra duas coleções de *Máximas*, bem como diversos fragmentos. Segundo Reale e Antiseri, os ensinamentos provenientes do Jardim podem ser resumidos em poucas proposições gerais, de onde é possível inferir que:

a) a realidade é perfeitamente penetrável e cognoscível pela inteligência do homem; b) nas dimensões do real existe espaço para a felicidade do homem; c) a felicidade é falta de dor e perturbação; d) para atingir essa felicidade e essa paz, o homem só precisa de si mesmo; e) não lhe servem absolutamente a cidade, as instituições, a nobreza, as riquezas, todas as coisas e nem mesmo os deuses: o homem é perfeitamente autárquico (REALE; ANTISERI, 1990, p.237).

Pela visão de Epicuro, todos os homens são iguais no sentido de que todos aspiram à paz de espírito, todos têm direito a ela e, caso queiram, todos possuem condições para atingi-la. De modo condizente com a sua postura filosófica, o Jardim era um lugar cujas portas permaneciam abertas para todos: nobres e não-nobres, livres e escravos, homens e até mesmo as discriminadas mulheres de Atenas, algumas acompanhadas de seus maridos, outras por conta própria. Essa postura, entretanto, foi suficiente para que Epicuro e os seus fossem alvos de maledicências

¹⁰ Evidentemente, não se trata do grande historiador de mesmo nome que viveu entre os anos -484 e -425 a.C., portanto, mais de um século antes.

sobre uma presumida devassidão e extravagância. Apesar de tudo, conforme aponta João Quartim de Moraes (1998), mesmo entre alguns dos mais célebres divergentes da doutrina epicurista, havia um grande apreço por sua cativante personalidade, reconhecendo nele traços como amabilidade e generosidade, “a tal ponto que, talvez com a única exceção de Sócrates, nenhum filósofo terá exercido por sua personalidade cativante tão grande fascínio espiritual sobre os que dele se aproximaram” (MORAES, 1998, p.22). Dois séculos após a morte de Epicuro, coube ao poeta romano Lucrecio a elaboração do conhecido poema *De rerum natura* (Sobre a natureza das coisas), no qual oferece uma sistemática visão do conjunto da filosofia epicurista, ainda que não livre de sua visão particular da doutrina.

Em seu âmago, o pensamento de Epicuro adota, conforme apontam Reale e Antiseri, a tripartição senocrática da filosofia: *lógica, física e ética*¹¹. “A primeira deve elaborar os cânones segundo os quais reconhecemos a verdade; a segunda estuda a constituição do real; a terceira, o fim do homem (felicidade) e os meios para alcançá-la” (REALE; ANTISERI, 1990, p.239). Uma vez que a primeira e a segunda são elaboradas apenas em função da terceira, e sendo, justamente, a visão sobre a felicidade presente na doutrina de Epicuro o que mais nos interessa para este estudo, nosso foco recai sobre o terceiro ponto, de modo que, se resumimos os princípios da física epicureia, fazemo-lo apenas à guisa de complementação ao entendimento dos princípios éticos que orientam o ideal epicurista, posto que nosso objetivo está em compreender de que maneira tais princípios aparecem nas odes de Ricardo Reis.

Sendo assim, servem-nos imensamente os fundamentos da física de Epicuro, conforme formulados por Reale e Antiseri:

a) “Nada nasce do não ser”, porque, de outro modo, tudo poderia absurdamente gerar-se de qualquer coisa, sem necessidade de nenhum elemento gerador; e nenhuma coisa “dissolve-se no nada”, porque, de outro modo, neste momento, tudo pereceria e nada mais existiria. E, dado que nada nasce e nada perece, assim o todo, isto é, a realidade em sua totalidade, sempre foi como é agora e sempre será assim; com efeito, além do todo, não existe nada em que ele possa mudar-se, nem existe nada do qual possa provir.

¹¹ Divisão adotada, por convenção, pelas escolas filosóficas antigas e que tripartia o estudo filosófico em: Lógica, Física e Ética (FARRINGTON, 1968, p.111).

b) Esse “todo”, ou seja, a totalidade da realidade, é determinado por dois componentes essenciais: os corpos e o vazio. A existência dos corpos é provada pelos próprios sentidos, enquanto a existência do espaço e do vazio é inferida pelo fato de que existe movimento. Com efeito, para que exista movimento, é necessário que exista um espaço vazio no qual os corpos possam deslocar-se. O vazio não é absoluto não-ser, mas exatamente “espaço” ou, como diz Epicuro “natureza intangível”. Além dos corpos e do vazio *tertium non datur*, porque não seria pensável nada que exista por si mesmo e não seja alteração dos corpos.

c) Tal como é concebida por Epicuro, a realidade é infinita. Em primeiro lugar, é infinita como totalidade. Mas é evidente que, para que tudo possa ser infinito, cada um dos seus princípios constitutivos também deve ser infinito: infinita deverá ser a multidão dos corpos e infinita a extensão do vazio (se a multidão dos corpos fosse finita, eles se perderiam no vazio infinito e, se o vazio fosse finito, não poderia acolher corpos infinitos). O conceito de infinito torna, assim, a se impor, contra as concepções platônicas e aristotélicas.

d) Alguns “corpos” são compostos; outros, ao contrário, são simples e absolutamente indivisíveis (átomos). A admissão do átomo torna-se necessária porque, caso contrário, seria preciso admitir uma divisibilidade dos corpos ao infinito, *a qual, no limite, conduziria à dissolução das coisas no não-ser, o que, como sabemos, é absurdo* (REALE; ANTISERI, 1990, p. 242-43, grifos dos autores).

Comumente associado ao hedonismo (o prazer como bem supremo) e ao atomismo (tudo que existe é formado de partículas corpóreas indivisíveis), conforme exposto, o pensamento de Epicuro, no entanto, parte de duas teses que, consoante explica Moraes, se tomadas isoladamente, não são de sua autoria. Com relação ao atomismo, a concepção do mundo como um agregado de corpúsculos materiais eternos e imutáveis remonta a Leucipo (século V antes da nossa era) e a Demócrito (460 a 370 a.C.). De sua parte, o grande mérito de Epicuro está na reelaboração dessa teoria em tópicos decisivos e na originalidade da síntese efetuada a partir da dupla herança filosófica, vinculando de modo inédito a física atomística a uma ética emancipadora: “sua ideia central, resumo de todas as outras, é, com efeito, a de que compreendendo a ordem cósmica como efeito mecânico do entrecchoque dos átomos, libertamo-nos do terror supersticioso da morte” (MORAES, 1998, p.8).

Ao unir o *princípio ontológico* – de que o substrato último de todas as coisas visíveis e invisíveis são partículas eternas e indivisíveis (átomos), cuja junção ou separação no vazio infinito é o que constrói e desconstrói os mundos que foram, que são e que virão a ser – ao *princípio ético* – conforme o qual exatamente por resultar

do entrechoque mecânico de átomos, o cosmos não contém nenhum *télos*, ou seja, nenhuma finalidade ou intenção transcendente, natural ou divina – a filosofia de Epicuro serve como a afirmação do poder libertário do conhecimento. Se a morte é apenas a separação dos átomos que nos compõem, não há por que temer castigos ou esperar recompensas para os homens.

No que diz respeito ao hedonismo, prossegue Moraes, a identificação do prazer ao bem supremo, e portanto à felicidade possível para as pessoas, já estava implícita na crítica relativista engendrada pelos sofistas aos valores da *pólis* grega e, por conseguinte, havia sido sustentada por Aristipo, inspirador da escola cirenaica¹². “Mas ao erigir o prazer (*hedoné*) em bem supremo, Epicuro não estava sustentando nem que o bem é aquilo que parece bom para cada qual, nem que a felicidade consiste em buscar todo e qualquer prazer” (MORAES, 1998, p.7). A missão da ética epicurista, desse modo, não está na satisfação desenfreada dos prazeres, mas em ensinar como evitar e suportar o sofrimento da melhor maneira possível.

Da mesma forma que as demais correntes filosóficas do período helenístico, a moral de Epicuro busca na consciência adequada da ordem cósmica as bases de uma conduta que leve o homem à felicidade. Apesar de ampla e irrestrita, a concepção de Epicuro não fala de uma proposta utópica. Sua doutrina não constitui uma promessa divina destinada somente aos escolhidos por uma força superior, mas, ao contrário, um projeto de sabedoria filosófica destinado a todos.

A fim de concretizar seu ideal, Epicuro oferece um quádruplo remédio (*tetraphármakos*) aos homens, para que estes possam adquirir a paz de espírito e a felicidade. De forma lapidar, o *tetraphármakos* é apresentado nas quatro primeiras de suas máximas, sendo, pois, sistematicamente complementado no decorrer de toda sua obra. Conforme o pensador:

I- Aquele que é feliz e imortal não tem preocupações, nem perturba os outros; não é afetado pela cólera ou pelo favor, já que tudo isso é próprio à fraqueza (EPICURO, 2010, p.13).

¹² Fundada por Aristipo de Cirene (435 a 356 a.C.), a escola cirenaica data do período entre 400 e 300 a.C e possuía como principal característica a afirmação do hedonismo e do prazer como o bens supremos.

II – A morte nada é para nós. Com efeito, aquilo que está decomposto é insensível, e a insensibilidade é o nada para nós (EPICURO, 2010, p.14).

III – O limite da amplitude dos prazeres é a supressão de tudo que provoca dor. Onde estiver o prazer e durante o tempo em que ele ali permanecer, não haverá lugar para a dor corporal ou o sofrimento mental, juntos ou separados (EPICURO, 2010, p.16).

IV – A dor contínua não dura longamente na carne. A que é extrema permanece muito pouco tempo, e a que ultrapassa um pouco o prazer corporal não persiste muitos dias. Quanto às doenças que se prolongam, elas permitem à carne sentir mais prazer do que dor (EPICURO, 2010, p.18).

Como se vê, o quádruplo remédio corresponde a um quádruplo diagnóstico, todos relacionados com as causas da infelicidade humana: o temor da cólera dos deuses, o medo da morte, a má escolha dos objetos de desejo e a angústia resultante do sofrimento. Conforme o primeiro dos princípios, não há razão para que o homem tema a cólera dos deuses, tampouco espere deles qualquer benefício. O motivo, conforme Epicuro, está em que, sendo imortais e vivendo em plena satisfação, eles simplesmente não se preocupam com os homens. Se a morte não representa nada para o homem, conforme enuncia o segundo princípio, igualmente não há motivos para sofrimento, posto que, enquanto estamos presentes, a morte está ausente, em sobrevivendo a morte, já não somos mais. De acordo com o terceiro princípio, o limite para os prazeres se encontra justamente na máxima redução das dores. A partir do momento em que um prazer causa mais malefícios do que é benéfico, deve ser evitado. Por fim, segundo o quarto princípio, o mal não dura para sempre e, justamente por isso, é perfeitamente suportável. Mesmo a dor mais atroz ora ou outra haverá de passar e o prazer proveniente dessa passagem será maior do que o sofrimento causado pela dor inicial.

Nos dizeres de Moraes, o *tetraphármakos* pode ainda ser dividido em duas etapas: a primeira contendo os dois primeiros, e a segunda, os dois últimos. Os primeiros se dirigem unicamente ao intelecto e exercem efeito imediato. “Basta compreender a natureza das coisas: não são os deuses, mas sim os átomos em movimento que regem o Universo; a morte é apenas a separação dos átomos componentes do organismo” (MORAES, 1998, p.66). Por sua vez, o terceiro e quarto remédios são essencialmente éticos e ensinam a lidar com o prazer e com a dor.

“Se bastasse seguir o impulso imediato (desfrutar de todos os prazeres, fugir de todas as dores) para ser feliz, a filosofia como arte da vida melhor seria desnecessária e, sobretudo, não haveria tanta gente infeliz” (MORAES, 1998, p.66).

Uma vez que não basta, considerando que na legião de pessoas infelizes muitos há que simplesmente seguiram os próprios impulsos, é preciso aprender a buscar a felicidade. Tal aprendizagem não se apoia apenas numa descoberta intelectual, mas em um constante exercício, numa palavra: disciplina. Para Epicuro, habituar-se às coisas simples, a um modo de vida não luxuoso e não extravagante seria conveniente não apenas para a saúde, mas proporcionaria ao homem os meios para enfrentar corajosamente as adversidades da vida. Por isso, na carta a Meneceu, também conhecida como *Carta sobre a felicidade*, Epicuro explica:

Quando então dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, como acreditam as pessoas que ignoram o nosso pensamento, ou não concordam com ele, ou o interpretam erroneamente, mas ao prazer que é a ausência de sofrimentos físicos e de perturbações da alma. Não são, pois, bebidas nem banquetes contínuos, nem a posse de mulheres e rapazes, nem o sabor dos peixes ou das outras iguarias de uma mesa farta que tornam doce uma vida, mas um exame cuidadoso que investigue as causas de toda escolha e de toda rejeição e que remova as opiniões falsas em virtude das quais uma imensa perturbação toma conta dos espíritos. De todas essas coisas, a prudência é o princípio e o supremo bem, razão pela qual ela é mais preciosa do que a própria filosofia; é dela que originaram todas as demais virtudes; é ela que nos ensina que não existe vida feliz sem prudência, beleza e justiça sem felicidade. Porque as virtudes estão intimamente ligadas à felicidade, e a felicidade é inseparável delas (EPICURO, 2002, p.42-47).

Como é possível perceber, a doutrina de Epicuro não prega a busca de quaisquer prazeres. Antes, considera o filósofo, a busca pela satisfação desenfreada dos desejos termina por conduzir o homem à infelicidade. Desse modo, numa de suas máximas principais, considera que “nenhum prazer é em si mesmo um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres” (EPICURO, 2010, p.25). Daí a necessidade de, frequentemente, ser necessário deixar de lado muitos prazeres que poderão acarretar incômodos maiores do que a satisfação deles proviria. Sendo assim, passemos a examinar de

que maneira a aplicação do quádruplo remédio serve aos propósitos de Ricardo Reis.

3.2 O primeiro remédio: A vanidade de temer os deuses e o além

O primeiro dos remédios prescritos por Epicuro tem como objetivo livrar os homens do temor dos deuses, bem como de possíveis castigos que a cólera divina venha a infligir sobre as criaturas. “Aquele que é feliz e imortal não tem preocupações, nem perturba os outros; não é afetado pela cólera ou pelo favor, já que tudo isso é próprio à fraqueza” (EPICURO, 2010, p.13), diz o ensinamento. Conforme essa visão, os deuses são seres perfeitos e imortais e, vivendo em eterno gozo e sabedoria, simplesmente não se importam com o destino dos homens. Segundo a máxima, maus sentimentos são próprios de seres inferiores e imperfeitos, e os deuses, em sua divina autossuficiência, vivem num estado de perfeita serenidade.

Evidentemente, Epicuro não nega a existência dos deuses, mas, considerando a divindade como um ente imortal e bem aventurado, exorta seu discípulo Menequeu a não atribuir a eles nada que seja incompatível com a sua imortalidade, nem inadequado à sua bem-aventurança. Se pensa nos deuses, é tão somente no que diz respeito ao que deles seja capaz de contribuir para a conservação da felicidade:

Os deuses de fato existem e é evidente o conhecimento que temos deles; já a imagem que deles faz a maioria das pessoas, essa não existe: as pessoas não costumam preservar a noção que têm dos deuses. Ímpio não é quem rejeita os deuses em que a maioria crê, mas sim quem atribui aos deuses os falsos juízos dessa maioria. Com efeito, os juízos do povo a respeito dos deuses não se baseiam em noções inatas, mas em opiniões falsas. Daí a crença de que eles causam os maiores malefícios aos maus e os maiores benefícios aos bons. Irmanados pelas suas próprias virtudes, eles só aceitam a convivência com os seus semelhantes e consideram estranho tudo que seja diferente deles (EPICURO, 2002, p.25-27).

Com efeito, Ricardo Reis afirma em sua prosa, numa perspectiva em certos pontos muito próxima da de Epicuro, em particular nos textos que tratam do regresso dos deuses, que as antigas divindades não morreram. Ao contrário, o que

morreu foi a visão que os homens tinham delas. Para o poeta, isso não significa que os deuses se foram, o que sucedeu foi apenas que deixamos de vê-los. “Ou fechámos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquer se entremeteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma” (REIS, 2003, p.181). Visão esta que se refletirá também em inúmeros poemas:

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.

Não matou outros deuses
O triste deus cristão.
Cristo é um deus a mais,
Talvez um que faltava.

Pã continua a dar
Os sons da sua flauta
Aos ouvidos de Ceres
Recumbente nos campos.

Os deuses são os mesmos,
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós,
Trazendo o dia e a noite
E as colheitas douradas
Sem ser para nos dar
O dia e a noite e o trigo
Mas por outro e divino
Propósito casual (REIS, 2007, p.44-45).

Para o poeta, a presença viva dos deuses é inquestionável. Eis também um dos traços mais marcantes de sua poesia: o paganismo. Teórico do assunto, Reis tomará a natureza como um meio de manifestação das divindades, afastando-se, nesse sentido, das lições objetivas de Caeiro¹³. Seus versos estão repletos de

¹³ Nesse sentido, observar particularmente a visão de Caeiro sobre a divindade conforme fragmento V do poema *O guardador de rebanhos*.

figuras como Pã (divindade protetora dos pastores e rebanhos, bem como da fecundidade da terra), Ceres (deusa das colheitas) e Apolo (deus do sol). Consciente da indiferença dos deuses, afirma que eles são responsáveis pela fecundidade da terra, pelo resultado das colheitas e pelo Sol, mas que não o fazem para presentear ou punir os seres humanos, “Mas por outro e divino/ Propósito casual”. Como se vê ainda no poema, para além do louvor do paganismo, Reis dirige também sua crítica à doutrina cristã – em sua prosa, pejorativamente denominada de “cristismo” – que concebe um único deus como responsável por toda a criação. Todavia, a proposta de Reis não está em negar o deus cristão, mas integrá-lo no panteão de divindades, “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero./ Em ti como nos outros creio deuses mais velhos” (REIS, 2007, p.102). Cristo não será mais ou menos valorizado do que os outros deuses, mas apenas “um deus a mais”, “talvez um que faltava” – lição esta, sim, aprendida de Caetano de Campos –, caracterizando-o, entretanto, como um deus triste, cuja morte causa-lhe repugnância: “Repugna-me a morte de um Deus, Cristo na cruz, vítima de seu próprio pai numa religião que pretende ser enternecida” (REIS, 2003, p.187).

Se Cristo Ihe é como um deus a mais, digno de crença tanto quanto quaisquer outros do panteão, os cristãos, no entanto, serão alvo do ódio do poeta, justamente pelo fato de quererem enaltecer o seu deus acima de todos os outros. “Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,/ Que te querem acima dos outros teus iguais deuses” (REIS, 2007, p.102). Na visão de Reis, somente sendo múltiplo como os deuses é que o homem conseguirá alcançar a verdade, posto que a própria vida é múltipla como eles. Daí a exortação:

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como eles
Estaremos com a verdade e sós (REIS, 2007, p.102).

É certo que Epicuro não deixou, ao menos nos textos conhecidos, muitas explicações sobre os deuses. No entanto, conforme observa Moraes, se não diz explicitamente o que os deuses são, é categórico quanto ao que não são: não interferem na vida e no destino dos homens nem na ordem do todo. Dessa forma, para o pesquisador, “a ruptura com a religião astral associa hedonismo e iluminismo, busca do prazer propício e eliminação dos sofrimentos provocados pela ignorância”

(MORAES, 2010, p.14). Caso os astros fossem deuses, por exemplo, os temores supersticiosos decorrentes de eclipses, pestes, turbulências meteorológicas etc., poderiam até justificar atos movidos pela crença, como sacrifícios, inclusive humanos, para aplacar a ira de deuses coléricos ou a prática de adivinhar o futuro remexendo as entranhas de vítimas imoladas. “É, pois, compreendendo que os deuses são indiferentes a nosso destino e que a morte é a dissolução do composto que somos, que nos livramos do terror e do temor” (MORAES, 2010, p.14).

Crete nos deuses, por sua vez, Reis ora admite que eles não têm participação na vida dos homens, “Não consentem os deuses mais que a vida” (REIS, 2007, p.20), ora espera deles que concedam ao menos paz e serenidade para si, “Sob a leve tutela/ De deuses descuidosos,/ Quero gastar as concedidas horas/ Desta fadada vida” (REIS, 2007, p.251). Se todo propósito escapa ao homem e não há mão invisível guiando o seu destino, então não há escolha, a não ser aceitar o que é imposto, ainda que, ao mesmo tempo, o poeta alimente a velada esperança de que algum favor lhe seja concedido:

Da lâmpada nocturna
A chama estremece
E o quarto alto ondeia.

Os deuses concedem
Aos seus calmos crentes
Que nunca lhes trema
A chama da vida
Perturbando o aspecto
Do que está em roda,
Mas firme e esguiada
Como preciosa
E antiga pedra,
Guarde a sua calma
Beleza contínua (REIS, 2007, p.71).

Enquanto Epicuro aconselha a indiferença para com os deuses, posto que não é diversa a postura deles para conosco, não será assim que Reis enfrentará a questão. Para o poeta, os deuses são calmos e indiferentes, nada fazem levando em consideração a existência dos homens, mas nem por isso deixa de esperar algum benefício de sua crença. Mas uma vez que nada lhe chega do alto, o sentimento de abandono será um dos motivos que levará o poeta a olhar para os

deuses com profundo ressentimento e mágoa explícita. Nas palavras de Luís de Oliveira e Silva (1985), “se bem Reis lhes atribui uma atitude de indiferença que está de acordo com o epicurismo, nas linhas que seguem imputa-lhes desprezo pelos seres humanos. Esta inconstância compromete seriamente o seu epicurismo” (SILVA, 1985, p.97-98).

Por vezes, seu ressentimento chega a um ponto tal, que o poeta chega mesmo a questionar se a divindade que os homens atribuem aos deuses não é mais do que consequência de eles simplesmente serem maiores do que nós, como o homem o é em relação aos animais. Por isso a “fé” depositada neles não deve ser livre de alguma desconfiança:

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

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

Seja qual for o certo,
Mesmo para com esses
Que cremos serem deuses, não sejamos
Inteiros numa fé talvez sem causa (REIS, p.238).

Mas se os homens estão submetidos aos desígnios dos deuses, estes, por sua vez, subordinam-se ao *Fado*, ou *Destino*, “Como acima dos deuses o Destino/ É calmo e inexorável [...]” (REIS, 2007, p.66), força maior que a tudo rege conforme leis ignoradas. Entretanto, na visão de Reis, os deuses estão em vantagem pelo fato de serem imortais. Daí a inveja que o poeta sente deles e a responsabilidade que lhes atribui. Inveja-os por sua imortalidade e imputa a eles a responsabilidade de incutirem no homem o sentimento de infinitude que, no entanto, dada a própria natureza humana, mortal e passageira, jamais se concretiza. Longe do distanciamento e indiferença epicuristas, tal sentimento culminará, nos poemas, em tristeza e melancolia:

Os deuses desterrados,

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

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

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

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

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

E o poente tem cores
Da dor dum deus longínquo
E ouve-se soluçar
Para além das esferas...

Assim choram os deuses (REIS, 2007, p.46-47).

Mesmo não temendo nenhum castigo divino, na sua sempre conturbada relação com os deuses, Reis enxergará um motivo para alimentar a tristeza de que fala Frederico Reis. Ainda que imortais, também os deuses estão submetidos a uma força superior, e mesmo eles, diferentemente de como os concebe Epicuro, sofrem e

choram. Essa relação, portanto, é mais crepuscular do que apolínea, não abunda em colheitas, mas em soluço e choro. Conforme Haquira Osakabe (2002), longe de ser o classicista que viria formalizar a proposta de um mundo harmonioso como o de Caeiro, na realidade, seus poemas escondem um lamento surdo que mal se disfarça. Nos dizeres do pesquisador, “por sob a fleuma que ilude à primeira leitura, fala uma alma em tudo vulnerável aos apelos de uma irreversível melancolia” (OSAKABE, 2002, p.111), postura, desde já, em muito distanciada do ideal de serenidade pregado pelos epicuristas.

3.2 O segundo remédio: O pavor em relação à morte é absurdo, pois ela não é nada

Conforme a visão da física epicureia, tudo o que existe é feito de átomos, vazio e movimento. O que também inclui a alma humana. Ainda que constituída de uma forma singular de átomos, mais leves e mais sutis, ela habita a casa do corpo. Morrer, para os epicuristas, nada mais é do que a simples desagregação atômica, inclusive da alma, e, por isso, não há nada por que temer, visto que, para além da vida, nada existe que implique em castigos ou recompensas para os homens. Na segunda das máximas que constituem o *tetraphármakos* é justamente disso que trata Epicuro: “A morte nada é para nós. Com efeito, aquilo que está decomposto é insensível, e a insensibilidade é o nada para nós” (EPICURO, 2010, p.14).

Por essa ótica, e dado que a base do pensamento epicurista se assenta sobre o princípio da sensação como fonte de todo conhecimento, enquanto estamos presentes, a morte não sobrevém, quando a morte chega, já não somos mais. Morrer, desse modo, significa apenas a total privação das sensações. Isso não significa que o sábio deve desdenhar de viver, o que seria uma tolice, mas tampouco deve temer deixar de viver, posto que “viver não é um fardo e não-viver não é um mal” (EPICURO, 2002, p.31). Por conceber a morte de modo disteleológico, ou seja, sem nenhum propósito ou finalidade, morrer, por si só, também não guarda nenhuma transcendência.

Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é

que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no momento, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como descanso dos males da vida (EPICURO, 2002, p.29).

Epicuro refere-se, evidentemente, à perspectiva da morte individual. Não nega que a morte de um ente querido, por exemplo, faça sofrer, mas o sofrimento estará em quem permanece vivo, não em quem morreu. Se a morte nada representa é porque o que se dissolveu não tem sensação e não ter sensação é a expressão máxima do nada para os epicuristas. Tendo o corpo se convertido em pó e cinzas, não haverá mais pensamento nem sentimento, já que morrer significa apenas deixar de ser.

Das lições extraídas de Epicuro, no entanto, Reis tomará diferente via de assimilação. Como visto na tópica da consciência da morte (*memento mori*), no capítulo em que tratamos do *carpe diem*, o que aflige o poeta é justamente o temor desarrazoado de morrer. Mesmo ao se distanciar das cidades em busca de sossego, preferindo o abrigo campestre – tão caro a Epicuro – ao burburinho urbano, apenas em pouquíssimos momentos Reis conseguirá contemplar serenamente as paisagens que vão compor o seu *locus amoenus*. Sofrendo agudamente o peso da passagem do tempo, jamais o abandonará a consciência de que, ao longe, os montes têm neve e sol – o que, para ele, já implica numa antevisão da morte:

Olho os campos, Neera,
Campos, campos, e sofro
Já o frio da sombra
Em que não terei olhos.
A caveira antessinto
Que serei não sentindo,
Ou só quanto o que ignoro
Me incógnito ministre.
E menos ao instante
Choro, que a mim futuro,
Súbdito ausente e nulo
Do universal destino (REIS, 2007, p.29).

Na visão de Epicuro, não há motivo de sofrimento para quem está convencido de que não há nada de horrendo em deixar de viver. “É tolo, portanto quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o

aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado” (EPICURO, 2002, p.27-29). A postura de Reis, no entanto, como demonstrada no poema, é bastante diversa. O que o neoclássico faz é justamente preocupar-se (de modo exagerado, se bem o demonstramos na tópica da advertência sobre a inutilidade das preocupações como futuro) com aquilo que ainda não aconteceu. A morte ainda não lhe chegou, mas o poeta sofre terrivelmente, e por antecipação, o terror de saber-se mortal. Como já observou Jacinto do Prado Coelho (1998), “Reis parece existir apenas em função de um problema, o problema crucial de remediar o sentimento de fraqueza humana e da inutilidade de agir por meio de uma *arte de viver que permita chegar à morte de mãos vazias e com um mínimo de sofrimento*” (COELHO, 1998, p.40, grifos nossos).

Esse modo de viver, como veremos mais adiante, e que acusa imediatamente a filosofia epicurista, está pautado na procura pela virtude própria do estado do sábio, mais precisamente no ideal de *ataraxia* (completa ausência de quaisquer tipos de inquietações), e que o poeta procura não apenas viver, mas transmitir, tão à moda do mestre grego. É, pois, justamente o que tenta fazer em uma de suas mais conhecidas 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.
 (Enlacemos as mãos).

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

Desenlacemos 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.

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

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,

Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

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

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

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim — à beira-rio,
Pagã triste e com flores no regaço (REIS, 2007, p.49-50).

Nessa ode, estão presentes muitos dos preceitos epicuristas, devidamente reinterpretados conforme visão particular do poeta. De verve horaciana evidente, posto que a obra de Horácio é comumente associada ao epicurismo pelo seu viés hedonista, a ode inicia-se com um convite, idílico à primeira vista, para que uma de suas musas, Lídia, sente-se com o poeta para contemplar as serenas águas de um rio. Todavia, o colóquio aparentemente amoroso se desvia para considerações acerca da finitude, que não há antes nem depois e que melhor é cultivar um amor tranquilo, sem beijos ou carícias, evitando, desse modo, dores desnecessárias quando vier o barqueiro a reclamar o óbolo da travessia¹⁴. A todo o momento, pesa sobre o casal o influxo do tempo que rouba o perfume das rosas e a juventude dos dois. Sendo assim, na visão do poeta, de que adianta alimentar esperanças com desejos duradouros, para não dizer eternos? A fim de evitar “desassossegos grandes”, o melhor a fazer é sentar-se à sombra de alguma árvore e dedicar-se ao ideal de contemplação.

Tomando o rio como metáfora da vida que passa, de minuto a minuto, conforme Maria da Glória Padrão (1973), serão diferentes também as águas que

¹⁴ Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro do inferno que carrega as almas dos mortos através do rio Aqueronte, que marca a fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. A fim de pagar a viagem, as almas deviam dar ao barqueiro uma moeda, geralmente um óbolo. Por isso, conforme os ritos funerários da tradição grega, a moeda devia ser colocada dentro ou sobre a boca dos cadáveres.

passam, o que implica numa transformação incessante da substância do ser, arrastando o poeta numa “metamorfose ontológica que nada mais é do que a morte lenta de cada um para o caminho de um fim” (PADRÃO, 1973, p.75). Como o rio, a todo momento, o homem não cessa de passar. Em Reis, a água, apesar de tranquila, não representa serenidade, como seria próprio de uma visão epicurista, mas morte, porque corre para um fim. E mesmo os lagos, estanques, são poços de aniquilamento, como os olhos com que o poeta contempla a beleza, “passivos olhos,/ Lagos que a morte seca” (REIS, 2007, p.26).

A serenidade das águas que passam está mais de acordo com os desejos do poeta de passar sossegadamente do que com sua real concretização. Conforme Padrão, justamente por isso a poesia de Reis é triste, pois contemplar a água é também morrer e, mesmo com toda a beleza que o cerca o poeta não adere ao seu ideal de tranquilidade sem uma depressão interior. “Contemplar a água é conhecer-se vivido pelo tempo e existir assim é deparar com o tédio e com o absurdo. Morrer pelo absurdo é descobrir a inutilidade da agitação quotidiana e a ausência de qualquer razão profunda de viver” (PADRÃO, 1973, p.81). Ao invés de buscar na efemeridade motivos que o levem a usufruir da melhor maneira possível o tempo que tem enquanto o tem, Ricardo Reis fará da água um dos elementos mais melancólicos de sua obra. Junto dela haverá também a figura terrível do barqueiro, sempre iminente, mas que, de modo curioso, jamais chega.

Igualmente notável é que o poeta não se afaste das águas que tanto representam tristeza e morte. Ao contrário, a água é sempre aceite, mas triste. O que leva Padrão a questionar se esses rios não seriam unicamente a cópia de símbolos clássicos num poeta que igualmente fala de rosas e heras, grinaldas, taças de vinho e olvido, no carro de Apolo e na flauta de Pã. A resposta, para a pesquisadora, é, ao mesmo tempo, sim e não:

Ao que ele sabe, a toda a cultura helenística e semi-helenística que adquiriu por educação alheia e por educação própria, junta-se o que ele sente e o velho símbolo perde a sua forma convencional em todo o momento em que o poeta o recria com a certeza de que a morte está nele. A erudição clássica do poeta horaciano não é mais do que um ponto de partida para a construção do sistema de ideias de um outro Pessoa (PADRÃO, 1973, p.79).

Ideologicamente imbuído dos motivos clássicos, seus poemas, no entanto, não se restringem à mera cópia servil. Ao contrário, cristalizam-se em composições inovadoras a partir de um esquema formal herdado, sim, mas reinterpretado a partir de sua sensibilidade poética e ampliado a partir de um ideal filosófico que exige do poeta plena capacidade de análise e abstração. No caso do epicurismo, a recusa dos prazeres por conta de um temor maior que a vontade de usufruir, “Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as”, aliado a um frouxo erotismo, “Desenlacemos as mãos porque não vale a pena cansarmo-nos”, implica, em Reis, numa posição bastante distinta de Epicuro. É certo que, para o filósofo, o princípio do prazer como bem supremo está ligado à ausência de dores, o que autorizaria dizer que Reis cumpre perfeitamente o ideal epicurista, uma vez que recusa um prazer imediato a fim de evitar uma dor maior ligada a ele – no caso, a perda. No entanto, como veremos, o postulado de Epicuro implica também numa aprendizagem do prazer como bem que conduz à felicidade. Eis por que aconselha ser preciso acostumar-se à ideia de que a morte nada significa: “A consciência de que a morte não significa nada para nós proporciona a fruição da vida efêmera, sem querer acrescentar-lhe tempo infinito e eliminando o desejo de imortalidade” (EPICURO, 2002, p.27).

Por vezes, Reis até chega a concordar com o filósofo, afirmando que

Não como ante donzela ou mulher viva
Com calor na beleza humana delas
Devemos dar os olhos
À beleza imortal.

Eternamente longe ela se mostra
E calma e para os calmos adorarem
Não de outro modo é ela
Imortal como os deuses (REIS, 2007, p.76).

Entretanto, não deixará igualmente de afirmar o seu desejo de imortalidade, o que, conforme Epicuro, não passa de fonte de infortúnio e tristeza. Mesmo que por meio dos versos “Seguro assento na coluna firme” (REIS, 2007, p.17), (até negar isso também), se de outro modo não possa ser, Reis afirmará, tão à moda de Horácio, seu desejo de permanência. “Quero versos que sejam como joias/ Para que durem no porvir extenso/ E não os macule a morte/ Que em cada cousa espreita”

(REIS, 2007, p.124). Ou ainda, ao considerar feliz àquele a quem os deuses concederam a graça de enxergar na passageira vida um reflexo da imortalidade.

Feliz aquele a quem a vida grata
 Concedeu que dos deuses se lembrasse
 E visse como eles
 Estas terrenas coisas onde mora
 Um reflexo mortal da imortal vida.
 Feliz, que quando a hora tributária
 Transpor seu átrio porque a Parca corte
 O fio fiado até ao fim,
 Gozar poderá o alto prémio
 De errar no Averno grato abrigo
 Da convivência (REIS, 2007, p.99).

Não é difícil perceber a enorme tensão: o que em Epicuro é fonte de serenidade, em Reis será motivo de horror. Para Epicuro, a morte significa apenas o vazio, ou seja, total ausência de sensação e pensamento. Em Reis, o vazio, o nada, o não-ser representam exatamente o que o poeta mais teme.

3.4 O terceiro remédio: O prazer supremo está na redução de todas as dores

Como dito, uma das principais associações feitas ao epicurismo diz respeito ao hedonismo, ou seja, a filosofia segundo a qual o prazer consiste num bem. Todavia, é necessário considerar que o ponto de partida de Epicuro é a constatação de que o prazer se encontra na concretização do que é bom para o homem, enquanto a dor implica no que é mau. O verdadeiro prazer, portanto, conforme afirma o terceiro remédio, consiste na supressão da dor. “O limite da amplitude dos prazeres é a supressão de tudo que provoca dor. Onde estiver o prazer e durante o tempo em que ele ali permanecer, não haverá lugar para a dor corporal ou o sofrimento mental, juntos ou separados” (EPICURO, 2010, p.16).

Com efeito, a posição assumida por Epicuro sobre esse ponto implica em que o prazer jamais pode ser um mal, dado que o mal é somente a dor. Como todas as sensações, para Epicuro, a dor e o prazer são objetivos e possuem importância particular na medida em que, além de critério para distinguir o verdadeiro do falso, o ser do não ser, constituem, ainda, “o critério axiológico para distinguir o ‘bem’ do

'mal', constituindo assim o critério de escolha ou da não escolha, ou seja, a regra do nosso agir" (REALE; ANTISERI, 1990, p.240, grifos do autor).

Sendo material a essência do homem, material será também o seu bem específico, aquele que, ao se concretizar, o tornará feliz. A constatação de que o bem é o prazer já havia sido extraída pelos cirenaicos, mas, como inicialmente exposto, Epicuro reforma radicalmente essa concepção de hedonismo. Conforme Reale e Antiseri, os cirenaicos sustentavam que o prazer é um "movimento suave", enquanto a dor é um "movimento violento", negando, por isso, o intermediário estado de quietude, a saber, a ausência de dor ou prazer. Epicuro não apenas admite esse tipo de prazer na quietude, como dá a ele máxima importância, considerando-o o limite mesmo do prazer. Ademais, enquanto os cirenaicos atribuíam maior importância aos prazeres e dores físicos em relação aos psíquicos, Epicuro sustenta exatamente o oposto. "Epicuro havia entendido perfeitamente que mais do que os gozos ou sofrimentos do corpo, que são circunscritos no tempo, contam as ressonâncias interiores e os movimentos da psique, que os acompanham e duram bem mais" (REALE; ANTISERI, 1990, p.246).

Para o mestre do Jardim, portanto, o verdadeiro prazer consiste num ideal de *aponía*, ou seja, a ausência de dor no corpo, bem como na *ataraxia*, a ausência de perturbação da alma. Nos dizeres de Epicuro:

É por essa razão que afirmamos que o prazer é o início e o fim de uma vida feliz. Com efeito, nós o identificamos como o bem primeiro e inerente ao ser humano, em razão dele praticamos toda escolha e toda recusa, e a ele chegamos escolhendo todo bem de acordo com a distinção entre prazer e dor (EPICURO, 2002, p.37).

A fim de garantir a concretização desses ideais, Epicuro distingue ainda diferentes categorias de prazer. Em primeiro lugar, há os *prazeres naturais e necessários*, seguidos dos *prazeres naturais, mas não necessários*. Por fim, há ainda os *prazeres não naturais e não necessários*. O sábio atinge o seu objetivo desejando e satisfazendo sempre o primeiro grupo de prazeres, limitando-se em relação ao segundo e fugindo totalmente do terceiro. Nesse sentido, a posição de Epicuro pode ser considerada, também, como uma forma de ascetismo:

Consideremos também que, dentre os desejos, há os que são naturais e os que são inúteis; dentre os naturais, há uns que são necessários e outros, apenas naturais; dentre os necessários, há alguns que são fundamentais para a felicidade, outros, para o bem-estar corporal, outros, ainda, para a própria vida. E o conhecimento seguro dos desejos leva a direcionar toda escolha e toda recusa para a saúde do corpo e para a serenidade do espírito, visto que esta é a finalidade da vida feliz: em razão desse fim praticamos todas as nossas ações, para nos afastarmos da dor e do medo (EPICURO, 2002, p.35).

Conforme os ensinamentos do filósofo, uma vez que o homem tenha atingido esse estado, toda a tempestade da alma se aplaca, e o ser vivo estará satisfeito, já que não terá necessidade de ir em busca de algo que lhe falta, tampouco procurar outra coisa que não seja o prazer da alma e do corpo. “De fato, só sentimos necessidade do prazer quando sofremos pela sua ausência; ao contrário, quando não sofremos, essa necessidade não se faz sentir” (EPICURO, 2002, p.37). O fundamento da sabedoria ética consiste, desse modo, na adoção de um modo de vida que permita ao homem buscar os prazeres mais consistentes e que o permita enfrentar a dor e o sofrimento com imperturbável serenidade. Para os epicuristas, a sensação prazerosa, por si mesma, não causa o sofrimento, mas a relação estabelecida com alguns fatores que a suscitam, pode, sim, ser fonte de padecimento. Noutra das máximas, Epicuro afirma: “Nenhum prazer é em si mesmo um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres” (EPICURO, 2010, p.25). Nesse sentido, como ilustra Moraes, o prazer sentido ao saciar a sede com água fresca é tão verdadeiro quanto o sofrimento de afogar-se nas águas verdes do mar. “Nem um nem outro estão na água enquanto tal... Prazer e dor resultam da *relação* de nosso corpo (alma incluída) com os objetos que o afetam” (MORAES, 2010, p.26, grifos do autor).

Na carta a Menequeu, Epicuro elucida bem este ponto, ao afirmar que

Embora o prazer seja nosso bem primeiro e inato, nem por isso escolhemos qualquer prazer: há ocasiões em que evitamos muitos prazeres, quando deles nos advêm efeitos o mais das vezes desagradáveis; ao passo que consideramos muitos sofrimentos preferíveis aos prazeres, se um prazer maior advier depois de suportarmos essas dores por muito tempo. Portanto, todo prazer constitui um bem por sua própria natureza; não obstante isso, nem todos são escolhidos; do mesmo modo, toda dor é um mal, mas nem

todas devem ser sempre evitadas. Convém, portanto, avaliar todos os prazeres e sofrimentos de acordo com o critério dos benefícios e dos danos. Há ocasiões em que utilizamos um bem como se fosse um mal e, ao contrário, um mal como se fosse um bem (EPICURO, 2002, p.37-39).

Será própria do sábio, então, a capacidade de discernir entre os prazeres efetivos e aqueles que apenas causam dores ou insatisfações. Se bem avaliada, a meta do epicurista não está em satisfazer uma necessidade, antes, em *eliminar* a necessidade dela, alcançando um estado de total ausência de dor (*indolentia*).

Ao dirigir-se às suas musas, a moderação será sempre a medida adotada por Reis para evitar que quaisquer prazeres se tornem demasiadamente intensos e calorosos. Por isso o poeta terá sempre uma mão pronta para afastar o abraço e os lábios secos para beijos e carícias:

Prazer, mas devagar,
Lídia, que a sorte àqueles não é grata
Que lhe das mãos arrancam.
Furtivos retiremos do horto mundo
Os depredandos pomos.
Não despertemos, onde dorme, a Erínis
Que cada gozo trava.
Como um regato, mudos passageiros,
Gozemos escondidos.
A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos (REIS, 2007, p.36).

A ideia do “prazer, mas devagar” é uma constante nas odes. Seu fundamento está num ideal de prazer contemplativo. O que o poeta pretende evitar, regrado a satisfação, são possíveis sofrimentos maiores e posteriores. Ao propor um sóbrio idílio amoroso, tem em mente que qualquer tipo de envolvimento mais profundo terminará por trazer dor e sofrimento. Não por acaso evoca a figura das Erínis, espíritos femininos da justiça e da vingança e que personificam um conceito antigo de punição. Ainda que se permita certos prazeres, sua visão não é positiva, pelo contrário, todo bem terminará por acarretar um mal. Tal é a constante utilização de subterfúgios, que determinadas odes parecem estar construídas sob uma fórmula progressiva que vai da proposição de determinado prazer, mas que, mal começado, é sempre interrompido, anulado ou estragado pela *possibilidade* de algum malefício num futuro iminente. Por meio de uma vida pautada na discricção, uma das maneiras

de preservar a tranquilidade está em não se fazer notar pelos deuses. Por isso também o apelo, “emudeçamos”, já que a sorte inveja quem muito alardeia o bem que vive, dado que este não dura muito tempo.

Também a placidez é um dos grandes valores buscados por Reis, reaparecendo nas odes, como “calma”, “tranquilidade”, “paz”, “sossego”, “serenidade”, “descanso” etc. Ideais estes, empregados, em sua maioria, como formas de aplacar a angústia da morte:

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

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

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

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

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

Não vale a pena
 Fazer um gesto.

Não se resiste
 Ao deus atroz
 Que os próprios filhos

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

Girassóis sempre
 Fitando o Sol,
 Da vida iremos
 Tranquilos, tendo
 Nem o remorso
 De ter vivido (REIS, 2007, p.41-43).

Nesta ode, ao dirigir-se a Caeiro, sua pretensão está em dispor-se para a vida à maneira do mestre, pretensão essa, que já de início começa a se dissolver, posto que Reis não cessa de afirmar a inutilidade de qualquer gesto e do quanto é impossível resistir ao tempo, “deus atroz que os próprios filhos devora”. Essa percepção da ação do tempo sobre a natureza, que Caeiro considera antinatural, em Reis é resultado, conforme Osakabe, “de uma inteligência valorativa, ou de uma consciência moral” (OSAKABE, 2002, p.109), que inutiliza qualquer gesto, “pois a calma apreendida terá o travo no sentimento de uma falha” (OSAKABE, 2002, p.109).

A fim de evitar as ciladas da Fortuna, numa postura mais estoica do que epicurista, Reis procurará depurar a alma de todas as paixões que o prendam ao transitório. Por isso mesmo, Reis verá na ataraxia de Epicuro, o filósofo que lhe fala “com sua voz cariciosa e terrestre” (REIS, 2007, p.57), a primeira condição de felicidade. Conforme Jacinto do Prado Coelho:

A ataraxia, note-se, não implica para Epicuro ausência de prazer mas indiferença perante todo o prazer que nos compromete, colocando-nos na dependência dos outros ou das coisas. Além da sensação tipicamente elementar de existir, os prazeres tipicamente epicuristas são espirituais, como a volúpia levemente melancólica de recordar os bons momentos do passado (COELHO, 1998, p.37).

Por essa razão, seu colher de flores é leve, o molhar de mãos é calmo e o poeta prefere sempre estar à margem, seja dos rios que tanto contempla, das estradas que opta por percorrer, ou das musas que escolhe por companhia, sempre na lúcida e inútil esperança de que nenhum mal o atinja. Não à toa verá nas crianças um modelo a ser seguido, aconselhando aprender delas a inocência de viver. Nesse sentido, conforme Maria Helena Nery Garcez (1990):

A sabedoria incauta e infantil que se nos propõe é a de “decorrer” a vida não nos metendo a fundo nela, mas mantendo-nos à sua margem. Assim como não se trata de afastar-nos para longe do rio e da estrada, mas de manter-nos numa proximidade não envolvente nem comprometedora, assim também não se trata de não “viver” a vida mas de “decorre-la” com “tranquilidade” e “placidez”, ludicamente, como as crianças. Estas, inconscientes da perda das horas, brincam sem ter objetivo para além daquele prazer imediato. No ludo infantil ocorre uma abolição interior do tempo que permite o gozo insciente do instante e isto é, de algum modo, edênico. Ora, estar “à beira-rio”, “à beira-estrada”, para Ricardo Reis, consiste em não estar indo para uma meta, não estar percorrendo um caminho para chegar a um lugar predeterminado, já que não se está nem dentro do rio, nem dentro da estrada. Consiste, em suma, em não comprometer-se “a sério” com nada (GARCEZ, 1990, p.14).

E como verá Padrão, é justamente nessa passividade da aceitação por ele programada, que Reis mede-se como o estrangeiro que é, vendo-se como uma “deidade exilada” (REIS, 2007, p.66), a viver sempre num “misérrimo desterro” (REIS, 2007, p.219). Sentindo-se sempre “deportado, por imposição dos deuses, arrasta, como condenação, o simples desejo de felicidade a que chama erro” (PADRÃO, 1973, p.36).

Ao invés de um tipo de prazer libertino e sensual, evitado pelos epicuristas, Reis se apropriará, de modo muito particular, da concepção de prazer como ausência de dor no corpo e qualquer tipo de inquietação no espírito. Entretanto, o poeta irá ainda mais a fundo na determinação do modo como permitirá a si mesmo a fruição de tais prazeres, optando por uma relação estática e insípida de aproveitamento:

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e caricias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro

Ouvindo correr o rio e vendo-o (REIS, 2007, p.49).

Ao incidir diretamente na tônica da transitoriedade, e mais, na falência inevitável da vida, de modo contrastante, a esses motivos “Reis opõe o bucolismo amoroso que *deve* ser vivido no conhecido ‘prazer em repouso’ ou ‘prazer sem dor’ dos discípulos de Epicuro – um jeito de amar sem agir, sem o trocar de beijos ou carícias, ou apenas rápidas carícias” (OSAKABE, 2002, p.112, grifos do autor).

Ao conclamar a sábia contemplação do espetáculo do mundo, bem como a bebida e o banquete com suas coroas de heras e pâmpanos, inicialmente, estará cumprindo com o ideal epicurista da parcimoniosa satisfação dos prazeres como modo de supressão da dor. Mas, ao final, a solução imposta parece não ser suficiente para alcançar a tão sonhada paz de espírito:

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

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

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

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo (REIS, 2007, p.60).

Mais do que viver de modo ativo, o poeta escolhe contemplar a vida. Ora, o ideal de contemplação na filosofia epicurista tem por objetivo proporcionar calma e tranquilidade que, juntas, conduzem à paz de espírito. Por isso, ainda que sempre moderadamente, o epicurista bebe e festeja. Mas Reis ao beber, não alcançará a

tranquilidade, será, ao contrário, “um contente quase”, desejando “num desejo mal tido” que não venha a morrer tão cedo.

De fato, o verdadeiro epicurista consegue encarar tranquilamente a morte, uma vez que ele não põe sua vida a serviço de um ideal superior. Igualmente, reconhece que a vida não pode lhe dar senão uma quantidade limitada de prazeres, por isso a vida surge como uma espécie de jogo, em que pesa algum tipo de diversão, sem nada de muito sério ou grave a ponto de prejudicar a serenidade da alma. Em suma, nada que se imponha ao espírito e o detenha. Por seu turno, ao suprimir as possíveis dores que os desejos possam trazer, posto que é inútil qualquer gesto, uma vez que nada fica de nada, Reis anula também *toda e qualquer possibilidade de prazer*. O que não seria, de fato, um grande problema, se ao menos o poeta não vivesse num constante e surdo lamento que mal se disfarça, justamente em decorrência do que não se deixa aproveitar.

3.5 O quarto remédio: A dor dura pouco ou é facilmente suportável

Finalmente, o quarto e último remédio prescrito pelo *tetraphármakos* guarda relação direta com o ideal de *autarquia*, entendida como independência, ou autossuficiência, do sábio em face de quaisquer dificuldades. A fim de demonstrar que é possível ao homem suportar a dor, a quarta máxima considera o sofrimento contínuo em relação à sua intensidade e compatibilidade com o prazer. Conforme Epicuro: “A dor contínua não dura longamente na carne. A que é extrema permanece muito pouco tempo, e a que ultrapassa um pouco o prazer corporal não persiste muitos dias. Quanto às doenças que se prolongam, elas permitem à carne sentir mais prazer do que dor” (EPICURO, 2010, p.18).

Consoante essa visão, a dor extrema, mantendo-se nos limites do suportável, dura pouco tempo. Ainda que seja pela morte, dela logo nos livramos – excetuando-se, evidentemente, o prolongamento voluntário da dor movido pela ação dos homens. “A tortura é hedionda não somente por exigir abjeta crueldade por parte de quem aplica, mas também porque os suplícios que inventa visam a prolongar a dor de suas vítimas mais além dos limites naturais” (MORAES, 2010, p.20).

Para os epicuristas, dor e prazer andam lado a lado e é mister ao sábio lidar com a adversidade de modo altivo quando ela, eventualmente, sobrevier. Nessa linha de pensamento, de acordo com Giovanni Reale (2011), quem quer que,

seguindo os ensinamentos de Epicuro, ponha no prazer e na felicidade os bens supremos é, fatalmente, atormentado por três coisas: “1) a pressão do tempo que devora e leva consigo o prazer, 2) a ameaça da dor que pode sempre chegar, 3) a emboscada da morte” (REALE, 2011, p.215). A fim de lidar com tal problemática, a atitude de Epicuro consiste em erigir em torno do prazer barreiras que protejam o homem de tais ciladas. Nesse sentido, conforme vê Reale, o êxito de Epicuro em relação a outros hedonistas se deve à sua concepção da total superioridade do prazer denominado “catatesmático”, ou prazer em repouso, sobre o prazer em movimento. “De fato, esse último tipo de prazer está estruturalmente implicado no fluir do tempo, liga-se incessantemente aos males e é posto em xeque pela morte” (REALE, 2011, p.215). É o que comenta Epicuro, em outra de suas máximas:

A carne considera ilimitados os limites do prazer e seria necessário um tempo também infinito para satisfazê-la. Mas a inteligência que se tornou capaz de compreender qual é o fim e o limite da carne e nos libertou do temor em relação à eternidade proporciona-nos uma vida perfeita e não sentimos mais necessidade de uma duração infinita. Ela não foge do prazer, todavia, nem considera, diante das circunstâncias anunciadoras de que deixamos de viver, ter sido privada daquilo que oferece a melhor vida (EPICURO, 2010, p.36-37).

Fundamental para a ética epicurista, a ideia de um limite natural para os prazeres, implica numa relativização da dor. “Quem conhece os limites da vida sabe que é fácil conseguir remover o sofrimento proveniente da carência e assim conduzir a vida em seu todo à perfeição. Por isso não precisa empenhar-se em disputas que exigem esforço excessivo” (EPICURO, 2010, p.38). Nessa visão, o bom cálculo hedonista se apoia no conhecimento da natureza para evitar o desperdício de energia e tempo em busca de satisfações dispensáveis. Nos dizeres de Alain Gigandet (2006), essa restrição dos desejos não tem nada de ascética, “ela se afina com a própria natureza do prazer, que se dá de uma vez só em sua mais alta intensidade, mas que o excesso ou o refinamento da variação ameaçam sempre destruir e inverter em sofrimento” (GIGANDET, 2006, p.88).

Diante desse quadro, há duas situações possíveis a serem enfrentadas pela ética epicurista: o corpo pode estar livre de sofrimentos, mas a alma conturbada, ou o contrário, o corpo em padecimento, mas a alma em pleno estado de “saúde”. No

primeiro caso, o *pharmákos* recomendado consiste na correção das falsas opiniões e na conseqüente supressão dos temores que elas ocasionam. No segundo caso, o epicurismo receita a anulação da dor física por meio da reorientação das representações mentais. Conforme José Américo Pessanha (1992), esses dois “tratamentos” funcionam de modo complementar:

Nesse caso, o refúgio no mundo interior bem administrado permite o resgate de imagens prazerosas do passado ou a antecipação de imagens positivas esperadas do futuro. As duas terapias se complementam: não sofrer no corpo, não ter a alma perturbada – eis a fórmula epicurista da felicidade (PESSANHA, 1992, p.77).

Como insiste Epicuro, todo o prazer é corpóreo. Uma vez que o senso hedonista alia prazer e serenidade, o ápice desse prazer está na conquista da imperturbabilidade do espírito (*ataraxia*). Entretanto, ela só chega pelo discernimento da diversidade dos desejos, pois, como demonstrado, nem todos devem ser atendidos. Administrar as vontades, mantendo-se nos limites impostos pela natureza, é, conforme interpretação de Pessanha, o caminho epicurista que conduz ao êxito. “Atender apenas os desejos naturais e necessários significa introduzir na raiz dos atos, na fonte das escolhas, uma sabedoria fundamentada na prudência (*phrónesis*) e no cálculo ou medida dos prazeres, em substituição à impulsividade instintiva” (PESSANHA, 1992, p.75).

Muito embora as dores físicas sejam abordadas apenas de modo indireto nas odes de Reis, a perturbação do espírito em decorrência do sofrimento, principalmente os psíquicos é um problema constantemente enfrentado pelo poeta. Para o neoclássico, as dores de toda ordem são impostas aos homens segundo leis ignoradas e diversas, com as quais nem mesmo os deuses podem:

Não sem lei, mas segundo ignota lei
Entre os homens o fado distribui
O bem e o mal estar
Fortuna e glória, danos e perigos (REIS, 2007, p.105).

Sabedor da inutilidade de qualquer movimento de resistência aos obscuros desígnios do Destino, o poeta procurará centrar seus esforços numa tentativa de permanecer ignorado, acreditando que, assim, as dores não o alcançarão. O peso

da fortuna é para ele um jugo que oprime mesmo o mais feliz dos seres. Por vezes, são os deuses os responsáveis pelas dores dos homens, principalmente pelo fato de lhes incutirem a crença de que o mundo é mais extenso do que o que se vê, o que também resultaria num desejo para além do imediato. São esses mesmos deuses, que, às vezes, vêm espreitar a vida e ter com a humanidade remorsos e saudades. Igualmente, esses mesmos deuses

Vêm, inúteis forças,
Solicitar em nós
As dores e os cansaços,
Que nos tiram da mão,
Como a um bêbedo mole,
A taça da alegria (REIS, 2007, p.46).

Como visto, um dos principais objetivos do epicurismo está em banir tudo o que ameaça a liberdade e a paz de espírito. Mas, no caso de Reis, como observa Coelho, a lúcida consciência epicurista não permite alegria, o que ela faz, quando muito, é produzir “um calmo contentamento”: “Quando se coroa de rosas sabe que as rosas hão-de murchar; quando bebe vinho, saboreando lentamente os goles frescos, não esquece que tudo, a taça, a mão que a empunha, os lábios, está condenado a perecer” (COELHO, 1998, p.38). Não diverso é o significado do pedido dirigido a Neera:

Quero, Neera, que os teus lábios laves
Na piscina tranquila
Para que contra a tua febre e a triste
Dor que pões em viver,
Sintas a fresca e calma natureza
Da água, e reconheças
Que não têm penas nem desassossegos
As ninfas das nascentes
Nem mais soluços do que o som da água
Alegre e natural.

As nossas dores, não, Neera, vêm
Das causas naturais
Datam da alma e do infeliz fruir
Da vida com os homens.
Aprende pois, ó aprendiz jovem
Das clássicas delícias,

A não pôr mais tristeza que um sorriso
 No modo como vives.
 Nasceste pálida, deitando a água
 Da tua vã beleza
 Sobre a estiolada fé das nossas mãos
 Medrosas de ter gozo
 Demasiado preso à desconfiança
 Que vem de teu saber,
 Não para essa vã mnemónica
 Do futuro fatal.
 Fazemos vívidas grinaldas várias
 De sol, flores e risos
 Para ocultar o fundo fiel à Noite
 Dos nossos pensamentos
 Curvado já em vida sob a ideia
 Do plutónico jugo
 Côncias já da lívida esperança
 Do caos redivivo (REIS, 2007, p.62).

Como paliativo às dores da musa, e também às suas próprias, Reis proporá a moderada fruição e insistirá na imitação das ninfas das águas, que não sofrem mais do que lhes é naturalmente dado sofrer. Para o heterônimo, as dores não provêm do corpo ou de causas naturais, mas sim da alma. Nesse momento, o poeta tentará empregar o quarto remédio, ao apelar para que Neera mude seu modo de pensar e não se permita sofrer mais do que o necessário. No entanto, diversamente da proposta epicurista, ao invés de compensar as dores do presente com imagens felizes de um passado alegremente evocado ou um futuro por vir, o que contribuiria para mudar seu modo de ver o sofrimento e, assim, atenuá-lo, o poeta, mais uma vez, agarrar-se-á à perspectiva de que a cada minuto o tempo passa e arrasta consigo a própria vida. De instante a instante, o tempo presente, que se vai transformando em passado, não tem outro significado que o de morte lenta e inapelável, uma das principais razões de seu infortúnio. Aliás, como afirmará em um brevíssimo poema, “Sempre me (*sic.*) leve o breve tempo flui./ Nem dor o faz mais lento” (REIS, 2007, p.274).

O passado, portanto, não tem existência apenas figurativa: permanece no pensamento do poeta e não cessa de agir ligando-se a um presente que ele constrói como um tempo de dor e sofrimentos constantes, justamente porque não cessa de acabar. E pouco adianta o paliativo filosófico de que tenta se valer, pois nada aproveitou para a elaboração de um momento rico de experiência que não seja feito

de angústias, nem de um futuro projetado de modo positivo. Essa característica, aliás, é percebida por Padrão como uma constante em toda a obra de Fernando Pessoa (e, como visto, não é menos verdadeira em Ricardo Reis). Segundo a pesquisadora,

Há uma descontinuidade entre o agora e o que foi – duas unidades diferentes – porque recordar-se não é abolir um intervalo pela união de um presente a uma existência reencontrada; é, pelo contrário, ter mais agudamente a consciência desse intervalo; é sentir toda a distância que é necessário percorrer para distinguir no abismo interior uma recordação tanto mais amarga quanto mais se revela ineficaz e estéril [...] (PADRÃO, 1973, p.131).

Possuidor de uma inteligência demasiadamente lúcida e de uma vontade sempre adormecida e derrotada por essa mesma inteligência que a aniquila, apesar de toda intenção, Ricardo Reis será o único responsável por afastar a felicidade que tanto deseja, mas que não chega realmente a alcançar. Não deixa de ser sintomático que todo esforço e disciplina que consagra em sua busca sejam derrotados, de antemão, pelo medo sempre maior de uma vida ativa. Já não se trata, pois, da ataraxia como ausência de perturbação. Mais abúlico do que atarácico, dentre todas as opções que se abrem ao poeta no seu falso ideal de contentamento, nenhuma, de fato, bastará para satisfazê-lo. Todavia, mesmo abúlico, não deixará, jamais, de ser consciente de todas as possibilidades que deixa escapar. Paradoxalmente, os mesmos remédios que administra para curar suas dores, mal prescritos e aplicados em doses cavalares, terminam funcionando de modo inverso, cujo efeito colateral é um estado de dor e angústia ainda mais acentuado, num paciente cada vez mais resistente às frustradas tentativas de cura.

3.6 Mais algumas considerações

Epicuro, como visto, ofereceu aos homens um quádruplo remédio: Em primeiro lugar, demonstrou que são vãos os temores dos deuses e do além. Em seguida, que não há nada a temer diante da morte, pois ela nada é. Ensinou que o prazer, desde que buscado corretamente, é um bem e está à disposição de todos. Por fim, que a dor, ou é de breve duração, ou é facilmente suportável. Basta que o homem saiba aplica-lo e o quádruplo remédio funciona como um modo de alcançar

a paz de espírito e a felicidade. Senhor de si, o sábio já não terá nada a temer e poderá dedicar-se, exclusivamente, ao cultivo dos prazeres e das virtudes, livre de dores e inquietações. E mesmo quando elas sobrevenham, será possível superá-las com serenidade. Fortalecido na sua ataraxia, o homem poderá, desse modo, andar “como um deus entre os homens”, conforme dirá Epicuro, pois, excetuando-se a imortalidade, não têm eles muito mais do que os homens, já que até sobre os deuses o Fado pesa.

Somados, todos esses ingredientes parecem demasiadamente atrativos ao poeta das odes, que sofre justamente por cada um dos males que o *tetraphármakos* procura eliminar. Entretanto, sua aplicação não será suficiente para livrar o heterônimo do sofrimento. Como acusa Frederico Reis, o epicurismo ricardiano será profundamente triste e, como vimos, não lhe faltam razões. Para cada um dos remédios prescritos, o neoclássico, ou errará na dose, ou a resistência aos efeitos será maior do que a ação que eles poderiam exercer sobre os seus males. Mesmo adotando uma postura aparentemente epicurista, Reis preferirá as próprias soluções para o que o aflige, ao invés de seguir os conselhos colhidos no Jardim. Se não há motivo para temer os deuses, os há suficientes para invejá-los e sentir mágoa deles. Pouco adianta a consciência de que a morte não é nada, se é justamente o nada o que mais se teme. Prazeres, todos estão aptos a alcançá-los e a gozar deles, desde que não se veja nesse mesmo gozar motivos para uma dor maior e futura. Se é possível suportar a dor posto que é breve, ao passarem as dores do corpo, permanecerão as dores da alma.

Mau paciente, Reis não segue à risca o tratamento prescrito, logo, não obtém a cura esperada. Como diz, Luís de Oliveira e Silva (1985), “As contradições que infestam o epicurismo estoicista de Ricardo Reis, um composto que em si é já uma contradição, nascem da sua persistência em seguir os seus preceitos éticos sem prestar a atenção devida à sua infraestrutura filosófica” (SILVA, 1985, p.109).

Daí que o apelo imediatamente assimilável a Epicuro não passa de um perfeito engano, pois o desassossego está sempre presente no seu discurso de serenidade, fazendo com que o poeta se traia. É possível que a razão de sua tristeza, mais do que a incapacidade de seguir determinados preceitos, esteja no sentimento de incompletude que jamais deixará de acompanhá-lo, impedindo a plena fruição do que quer que seja. Como dirá o próprio poeta, sempre haverá qualquer coisa que falte. “A busca, embora moderada, de prazeres, céptica para

com outra espécie de benefícios a esperar do mundo, não é suficiente para que o seu culto mereça o nome de epicurista: falta o epicurismo” (REIS, 2003, p.147).

Como último recurso, talvez o mais sensato seja então abdicar de tudo e numa postura de sábia indiferença erradicar completamente as paixões, uma vez que estas jamais podem ser satisfeitas. Vejamos então como se dá a relação do poeta com o estoicismo.

4. O POETA À MARGEM DA STOÁ – O ESTOICISMO

O interesse pela configuração do estoicismo nas odes de Ricardo Reis, de saída, implica num inescapável problema metodológico. Nascido no período helenístico, o estoicismo foi fundado em Atenas, por Zenão de Cício (334-262 a.C., aproximadamente), e é comumente dividido pela historiografia filosófica em três períodos diferenciáveis entre si, cujo início data dos fins do século III a.C., perdurando até os tempos do imperador romano Marco Aurélio, do século II d.C. Tais períodos são denominados pelos historiadores de estoicismo antigo (sécs. III-II a.C.), estoicismo médio (séc. II a.C.) e estoicismo romano, ou neo-estoicismo (séc. I a.C. – séc. II d.C.). Como se a dificuldade da abrangência histórica não bastasse, ao longo de quinhentos anos de existência, apenas do estoicismo romano restaram textos integrais. Desse modo, é mister indagar de qual tipo de estoicismo se serve Ricardo Reis. E mesmo essa questão não é fácil de responder, se é que existe para ela uma resposta satisfatória. Contudo, nosso objetivo não é um comparativo entre a obra do poeta e o sistema filosófico estoico – por si só um universo inteiro –, mas compreender de que maneira determinados ideais reconhecidamente estoicos aparecem nos poemas. Nesse sentido, o próprio Ricardo Reis nos oferece algumas pistas importantes no que diz respeito ao caminho por trilhar.

Em diversos textos, principalmente nas *Notas para um prefácio a Alberto Caeiro*, Reis expõe o seu programa geral do paganismo e se refere diretamente ao estoicismo e ao epicurismo, afirmando, inclusive, o desejo de ser, ao mesmo tempo, estoico e epicurista: “Por mim se em mim posso falar, quero ser *ao mesmo tempo* epicurista e estoico, certo que estou da inutilidade de toda a acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu (REIS, 2003, p.161, grifos nossos). Assim como no epicurismo, Reis buscará no estoicismo alguns dos princípios básicos que regem seu fazer poético, principalmente no que diz respeito à *disciplina*, “a única deusa ética dos estoicos” (REIS, 2003, p.88-89), conforme dirá, e da qual procurará cultivar o *domínio de si* (“o auge do estoicismo está na disciplina de si próprio e na dedicação ao próprio destino” (REIS, 2003, p.88)), e a *indiferença* (*aphathéia*) (“Não há recurso ou apelo senão para a indiferença ou para o desdém, se valesse a pena o esforço doloroso de sinceramente desdenhar” (REIS, 2003, p.160)), diante das perturbações

e adversidades, aspectos estes tão característicos do sábio estoico. Nas palavras de José Augusto Seabra (1991):

Quanto ao “auge do estoicismo”, ele reside na “disciplina de si mesmo” e na “dedicação ao próprio destino”. No caso do poeta, tal disciplina consistirá, pois, na “harmonização” e na “coordenação” da linguagem, com vista ao seu fim específico: a criação do poema. Assim se define o equilíbrio, o acordo íntimo entre a “forma do conteúdo” e a “forma da expressão” na poesia de Ricardo Reis (SEABRA, 1991, p.111).

Tal busca por equilíbrio e harmonia, entretanto, não está isenta de tensões e paradoxos (o desejo concomitante de ser epicurista e estoico, por si só, é uma das mais conflitantes), como já demonstramos no tocante ao *carpe diem* e ao epicurismo. Como visto, o aproveitamento do instante serve-lhe pouco menos do que uma tentativa infrutífera de mascarar o terror e o sofrimento que o consomem e o *tetrapharmakós* epicurista pouco efeito surte para remediar seus males.

Mas uma vez que o poeta considera a moral estoica “uma moral de subordinação das qualidades inferiores do espírito às superiores, mas superiores e humanas” (REIS, 2003, p.88), o que implica numa certa estética da renúncia a tudo o que o prejudica e compromete, expressa pela máxima do “Abdica / e sê rei de ti próprio” (REIS, 2007, p.59), nosso interesse, neste capítulo, recai sobre como tais ideais – disciplina, domínio de si, indiferença e abdicção – tomados da ética dos estoicos, de fato, se configuram nas odes. Para tanto, serve-nos igualmente como guia metodológico a exposição apresentada por Diógenes Laêrtios¹⁵ (1988), na qual elabora os conceitos-chave da ética estoica numa ordem lógica. Conforme diz o historiador, “os estoicos dividem a parte ética da filosofia em doutrinas do impulso, do bem e do mal, das paixões, da excelência, do fim supremo, do valor mais alto, dos deveres, e da exortação e dissuasão em face da ação” (LAËRTIOS, 1988, p. 201). Tal divisão nos permitirá percorrer de maneira apropriada os principais conceitos da escola em consonância com nossos objetivos. Para tanto, partiremos

¹⁵ Diógenes Laêrtios (ou Diógenes Laércio) (200-250 d.C.), biógrafo e historiador dos filósofos gregos, cuja obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* é considerada uma das mais importantes fontes de informação sobre o desenvolvimento da filosofia grega. Dada a variação do nome do autor, adotamos, para este trabalho, a grafia conforme edição: LAËRTIOS, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

de uma breve exposição sobre a doutrina estoica, para, em seguida, nos atermos mais detalhadamente sobre cada um dos aspectos supracitados, organizados em seções distintas, a saber: *as tendências, o soberano bem e a virtude, as paixões e o sábio*, que servirão de fio condutor da argumentação.

4.1 O pensamento da stoá

Fundado por Zenão de Cício (334-262 a.C., aproximadamente), o estoicismo surge no fim do século IV a.C., tornando-se uma das mais amplas e conhecidas escolas da época helenística. Contemporânea ao Jardim de Epicuro, será, igualmente, em Atenas, que firmará suas bases, expandindo seus limites, a posteriori, até alcançar o território romano, onde encontrará uma de suas mais significativas expressões. Nascido na Ilha de Chipre, Zenão mudou-se para Atenas por volta de 312/311 a.C., movido pelo interesse no estudo da filosofia, travando contato com o pensamento de diversos filósofos como Crates, o Cínico, e Estílope Megárico, releu os antigos físicos e adotou muitos dos conceitos de Heráclito, sem passar-lhe despercebida a filosofia de Epicuro. Tal qual o mestre do Jardim, concebia a filosofia como uma “arte de viver”, mas, ainda que partilhasse o conceito epicureu de filosofia, bem como a maneira de propor os problemas, Zenão divergia categoricamente no que diz respeito às soluções apresentadas para esses mesmos problemas, tornando-se, inclusive, ferrenho adversário dos dogmas epicuristas. Conforme Reale e Antiseri (1990), Zenão se opunha principalmente a duas ideias básicas dos ensinamentos de Epicuro, a saber, a redução do mundo e do homem a mero agrupamento de átomos e a identificação do bem do homem com o prazer (REALE; ANTISERI, 1990, p.252). Ainda assim, conforme os autores, mesmo sendo Zenão e seus seguidores contrários a inúmeras teses epicuristas, esforçando-se, mesmo, por derrubá-las, não se deve deixar de lado que as duas escolas tinham os mesmos objetivos e a mesma fé materialista: “Trata-se de duas filosofias que se movem no mesmo plano de negação da transcendência e não de duas filosofias que se movem em planos opostos” (REALE; ANTISERI, 1990, p. 252). Ainda assim, é preciso ressaltar que, apesar da divisa comum entre as duas escolas, conforme a qual o homem deve viver segundo a natureza, a maneira como propõem que tal objetivo seja alcançado segue vias diferentes. Sob profundas divergências num plano mais profundo e abstrato, as semelhanças entre epicuristas e estoicos se

mostram ainda na divisão da filosofia em lógica, física e ética. Porém, as comparações terminam aí, já que os filósofos do Jardim e os filósofos do Pórtico definiram-se, muitas vezes, justamente pela oposição entre si.

Chamam “do Pórtico” aos estoicos, pelo fato de Zenão não possuir o direito de adquirir um prédio para si, uma vez que não era cidadão ateniense, de modo que ensinava precisamente sob um pórtico – em grego, *stoá* –, daí a escola ser conhecida como “Estoá” ou “Pórtico” e seus seguidores denominados de “os da Estoá”, “os do pórtico”, ou simplesmente “estoicos”. No Pórtico de Zenão, continuam Reale e Antiseri, diferentemente do Jardim de Epicuro, admitia-se a discussão crítica dos ensinamentos dos fundadores da escola, o que, por consequência, fazia com que os dogmas se sujeitassem à aprovação, revisão e reformulação de seus fundamentos. Desse modo, enquanto a filosofia de Epicuro não sofria modificação relevantes, preponderantemente repetida por seus continuadores, o pensamento de Zenão sofreu inovações notáveis, apresentando evolução bastante considerável:

Os estudiosos têm hoje bem claro que é necessário distinguir três períodos na história da Estoá: 1) O período da “Antiga Estoá”, que vai de fins do século IV a todo o século III a.C, no qual a filosofia do Pórtico foi pouco a pouco desenvolvida e sistematizada na obra da tríade da escola: o próprio Zenão, Cleanto de Assos (que dirigiu a escola de 262 a 232 a.C., aproximadamente) e, principalmente, Crísipo de Solis (que dirigiu a escola de 232 a.C. até o último lustro do século III a.C.). Foi principalmente este último, talvez de origem semítica, que, com mais de setecentos livros (infelizmente perdidos), fixou de modo definitivo a doutrina do primeiro estágio da escola. 2) O período dito da “Média Estoá”, que se desenvolve entre o II e o I século a. C. e que se caracteriza por infiltrações ecléticas na doutrina original. 3) O período da Estoá romana ou da “Nova Estoá”, que se situa na era cristã, no qual a doutrina faz-se essencialmente meditação moral e assume fortes tons religiosos, em conformidade com o espírito e as aspirações dos novos tempos (REALE; ANTISERI, 1990, p.253-54).

Uma das principais dificuldades em se estudar o pensamento dos primeiros representantes da velha Estoá, e o que o torna dificilmente diferenciável, se deve ao fato de que praticamente todos os textos se perderam, não restando mais do que uns poucos fragmentos das obras fundadoras. Ademais, aqueles que recuperaram a doutrina estoica por meio de testemunhos indiretos atinham-se, principalmente, às inumeráveis obras de Crísipo, que, “elaboradas com dialética e habilidade refinadas, obscureceram toda a produção dos outros pensadores da Estoá até fazê-la

desaparecer” (REALE; ANTISERI, 1990, p.254). Por essa razão, a doutrina da velha Estoá é, sobretudo, uma reformulação recebida de Crísipo, mas, mesmo essa, perdida. De igual modo, são escassos os testemunhos precisos sobre os pensadores da Média Estoá, Panécio e Possidônio, ainda que os dois sejam nitidamente diferenciáveis. Todavia, no que se refere ao estoicismo romano, existem inúmeras obras completas de seus expoentes máximos, como Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, este último entre as confessadas leituras de Ricardo Reis¹⁶.

Assim como os epicuristas, os estoicos também dividiam a filosofia em lógica, física e ética, as duas primeiras servindo como suporte para esta última, e todas cultivadas em vista de uma moral, cujo objetivo principal está em fornecer ao homem os caminhos para a virtude e a felicidade. Todavia, é preciso atentar às profundas diferenças entre os dois pensamentos. O conselho de Epicuro é que o homem viva de acordo com a natureza, submetendo-se à sensação como critério de verdade e do bem. Igualmente, Zenão cultiva a sensação como critério de verdade e aconselha o homem a viver de acordo com a natureza, mas obedecendo à ordem dos acontecimentos, voltado mais para um racionalismo ético do que para o hedonismo epicurista. Conforme explica Marilena Chauí (2010):

Assim, do lado de Epicuro, há desprezo pela cultura tradicional, pela dialética, pela tecnização artificial da linguagem filosófica; do lado estoico, há um interesse incansável pela análise prática de todas as formas de discurso e da razão. Na física, os epicuristas retomam o materialismo atomista de Demócrito, antiteleológico, descontínuista e mecânico, enquanto o materialismo estoico se inspira em Heráclito e elabora uma física continuísta, dinâmica e orgânica. Epicuro concebe uma cosmologia na qual coexistem mundos inumeráveis que se sucedem no universo infinito e sem qualquer intervenção divina para seu aparecimento e sua desapareição, nem para seu funcionamento; os estoicos concebem um mundo único, totalmente unificado e penetrado pela razão divina e providencial. Do lado epicurista, vigora uma ética do prazer e uma política utilitária, destinada apenas a garantir segurança aos indivíduos e na qual o sábio não deve intervir; do lado estoico, a ética rigorista em que a virtude é condição necessária e suficiente da felicidade, e uma política da solidariedade, que leva cada um a cumprir os deveres que sua posição social exige (CHAUÍ, 2010, p.113).

¹⁶ Num dos textos em prosa, em que se refere à obra de Caeiro, diz Reis: “Como as duas razões para amar esta obra se juntam no meu espírito, ela ergue-se para mim, pela minha inteligência como pelo meu sentimento, acima de todas as outras obras que eu haja lido, e elas incluem, creio, que de mais nobre e de mais tranquilo a antiguidade nos legou, desde a inspiração matutina de Homero ou de um Marco Aurélio (ou de um Antonino)” (REIS, 2003, p.160).

As diferenças, como se vê, são claramente perceptíveis e, na visão da filósofa, é dessa série de oposições que nasceu a imagem popular do estoico. Examinando os vocábulos estoicismo e estoico, conforme figura em três diferentes dicionários a fim de chegar a certa concepção usual de suas acepções, a autora ressalta pelo menos três pontos comuns entre eles no que diz respeito aos termos: “uma ética que propõe extirpar as paixões e assegurar a imperturbabilidade; a austeridade, rigidez e firmeza dos princípios morais; a resignação perante o destino e, portanto, a aceitação da dor, do sofrimento e do infortúnio” (CHAUÍ, 2010, p.115). Essa imagem, enfática quanto à resignação perante o destino, ressalta Chauí, tende a supor que o estoico é um fatalista, o que, todavia, não corresponde à doutrina estoica, que combate e refuta o fatalismo em favor de uma verdadeira compreensão do que seja o destino (CHAUÍ, 2010, p.115). Ora, a busca pela serenidade e paz de espírito, bem como o domínio de si mesmo, a firmeza de espírito e a aceitação diante dos desígnios do Fado são, justamente, algumas das constantes nas odes de Ricardo Reis e que coadunam com a ética estoica, cujo fim último é a felicidade. Desse modo, é necessário indagar, daqui por diante, de que maneira o poeta se apropria de certos aspectos dessa ética na construção dos poemas.

4.2 As tendências

Na conhecida carta ao crítico Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa afirma ter posto em Caeiro todo o seu poder de despersonalização, em Álvaro de Campos toda a emoção que não deu nem a si nem à vida e em Ricardo Reis “toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (PESSOA, 1998, p.94). Tal disciplina, facilmente detectável no rigor quase geométrico com que constrói suas odes, estende-se para certa espécie de conduta moral com que tentará encontrar os melhores caminhos para transcorrer a vida:

Neste dia em que os campos são de Apolo
Verde colónia dominada a ouro,
Seja como uma dança dentro em nós
O sentirmos a vida.

Não turbulenta, mas com os seus ritmos
Que a nossa sensação como uma ninfa

Acompanhe em cadências suas a
Disciplina da dança...

Ao fim do dia quando os campos forem
 Império conquistado pelas sombras
 Como uma legião que segue marcha
 Abdiquemos do dia,

E na nossa memória coloquemos,
 Com um deus novo numa nova terra
 Trazido, o que ficou em nós da calma
 Do dia passageiro (REIS, 2007, p.74, grifos nossos).

Sob a égide da disciplina, o poeta permitirá a si mesmo dançar, mas seu passo será, antes de tudo, austero, como se, por desvio ou descuido, um único momento de distração compromettesse o espetáculo como um todo. A incessante busca pela tranquilidade que tanto deseja o obrigará, portanto, a não se prender a nada que possa trazer sofrimento, pois o poeta sabe que a bela visão com que em geral inicia suas odes, e em particular este poema, culminará, como uma das constantes em sua obra, num inevitável anoitecer que remete sempre a um movimento inapelável rumo à morte. Nada do festim horaciano ou do moderado prazer epicurista, o que o poeta propõe é um lúcido e disciplinado esforço para que, do dia, não fique na memória mais do que a calma e o alento de um dia passageiro. De nada adianta lutar contra a legião de sombras que conquista o dia, uma vez que é impossível vencê-las. A saída encontrada pelo poeta, então, está numa altiva e orgulhosa renúncia daquilo que, de qualquer forma, já está perdido.

Aceitando que o início e o fim da vida faz parte de um ciclo natural, Reis estaria em conformidade com o objetivo estoico de *viver conforme a natureza*, o que seria o mesmo que *viver de forma harmoniosa*. Segundo Diôgenes Laértios, no que diz respeito a este ponto, o primeiro impulso, ou a tendência (*hormé*) fundamental do ser vivo é o instinto de conservação, que lhe foi dado desde o princípio pela natureza, e não o prazer. O instinto de preservação leva o animal a procurar o que lhe convém, oferecendo a ele uma espécie de consciência que o torna caro a si mesmo e o faz repelir tudo o que lhe é prejudicial, acolhendo, por sua vez, o que lhe é útil e afim. “Por isso Zênon foi o primeiro, em sua obra *Da Natureza do Homem*, a definir o fim supremo como viver de acordo com a natureza, ou seja, viver segundo a excelência, porque a excelência é o fim para o qual a natureza nos guia” (LAËRTIOS, 1988, p.201).

Para os estoicos, toda a ação ética é orientada por uma única finalidade (*télos*), em vista da qual todo o resto é meio ou fim parcial. Este fim último, como explica Chauí, é a felicidade (*eudaimonía*) daquele que vive bem porque realiza plenamente sua natureza. “Os estoicos consideram que a virtude basta para a felicidade, da qual ela é a causa, mas não é ela o *télos* ou o sumo bem, que é viver em conformidade (*homologia*) com a natureza, isto é, consigo mesmo e com o mundo” (CHAUÍ, 2010, p.156). Em vista disso é possível concluir que será infeliz somente aquele que viver em desacordo ou em conflito consigo mesmo e com a natureza.

No tocante a Reis, de início, a tentativa do poeta de viver em conformidade parece bastante promissora, como afirma numa das primeiras odes, na qual dialoga diretamente com Caeiro, afirmando que são plácidas todas as horas e na qual prega a necessidade de transcorrer a vida sem inquietações, “Tendo as crianças / Por nossas mestras, / E os olhos cheios / De Natureza...” (REIS, 2007, p.41, grifos nossos). Esforço este que será reafirmado em outros momentos, como na ode em que, depois de constatar que nos agitamos debalde em relação ao transcorrer da vida, propõe que:

Tentemos pois com abandono assíduo
Entregar nosso esforço à Natureza
E não querer mais vida
Que a das árvores verdes (REIS, 2007, p.79, grifos nossos).

Para os estoicos, é próprio da tendência justamente a imanência da natureza em todos os seres, o que implica numa expressão da simpatia universal e harmonia entre as partes e o todo. Mas se o poeta afirma a necessidade de ter os olhos plenos de natureza para viver de acordo com ela (ainda que não sem algum esforço), não tardará em reconhecer nesta mesma natureza a aniquilação de todas as coisas:

Nem da erva humilde se o Destino esquece.
Seiva a lei o que vive.
De sua natureza murcham rosas
E prazeres se acabam.
Quem nos conhece, amigo, tais quais fomos?
Nem nós os conhecemos (REIS, 2007, p.174, grifos nossos).

Movido, quiçá, por essa dolorosa consciência de finitude, inúmeras serão suas tentativas de se deixar levar conforme o curso dos acontecimentos, na esperança de simplesmente passar como o dia, sem quaisquer desassossegos grandes. Mas diferente do poeta, o verdadeiro estoico não se sente ameaçado por esse influxo do tempo, uma vez que este não é nada mais do que algo natural. Dado que a natureza em seu todo é o *lógos*, como explica Chauí, “a identidade entre ela e a razão significa que a tendência ou inclinação, por ser natural, é racional” (CHAUÍ, 2010, p.158). Por esse motivo, os estoicos afirmam que as ações morais têm como ponto de partida a tendência e que a própria sabedoria é uma inclinação natural. Conforme indica Diôgenes Laértios, viver conforme o impulso ou inclinação é também viver conforme a razão. “E já que os seres racionais receberam a razão com vistas a uma conduta mais perfeita, sua vida segundo a razão coincide exatamente com a existência segundo a natureza, enquanto a razão se agrega a eles como aperfeiçoadora do impulso” (LAËRTIOS, 1988, p.201).

É a razão, portanto, que confere um sentido, isto é, certa ordem à tendência. Em primeiro lugar, é a razão que começa por explicitar o que é conveniente (*kathekon*) do que não é em cada uma das inclinações do homem, indicando o que convém fazer em cada situação, as finalidades e as normas convenientes de cada ato, de modo que, conforme Chauí, não agimos sem dar, explícita ou implicitamente, nosso *assentimento* a um *conveniente*:

Como nossa conduta se torna a aplicação de regras práticas aprovadas por nós em diversas situações, regras provenientes das inclinações, da experiência e da educação, nós nos tornamos capazes de perceber a coerência de nossos comportamentos e atitudes. A racionalização de nossas condutas lhes dá constância, homogeneidade e estabilidade e se o processo de racionalização se completa, ganham harmonia perfeita consigo mesmas e com os acontecimentos. Quanto à razão percebe a coesão e a ordem das coisas, interessa-se mais por essa harmonia das ações do que pelas coisas buscadas pela tendência. Em outras palavras, concebe o bem verdadeiro (CHAUÍ, 2010 p.159).

Tendo aprendido de Caeiro a observar a Natureza (“Deixa passar o vento / Sem lhe perguntar nada. / Seu destino é apenas / Ser o vento que passa [...]” (REIS, 2007, p.101)), Reis, no entanto, salvo raras exceções, jamais deixará de ver nela o signo da finitude, (“Aquele arbusto/ Fenece e vai com ele / Parte da minha vida” (REIS, 2007, p.171)). De uma perspectiva estritamente racionalista, no entanto, é

preciso reconhecer que o poeta percebe a morte como algo tão natural e necessário quanto nascer, fato atestado pela ordem que encontra ao seu redor:

*No ciclo eterno das mudáveis coisas
 Novo Inverno após novo Outono volve
 À diferente terra
 Com a mesma maneira.
 Porém a mim nem me acha diferente
 Nem diferente deixa-me, fechado
 Na clausura maligna
 Da índole indecisa.
 Presa da pálida fatalidade
 De não mudar-me, me infiel renovo
 Aos propósitos mudos
 Morituros e infindos (REIS, 2007, p.142, grifos nossos).*

Ele reconhece que as estações começam, passam pelo seu auge e depois acabam, para começarem outra vez, num ciclo harmonioso e natural. Não diferente deve ser a sua própria vida, uma vez que está ciente de que sua própria existência está submetida a esse processo. Todavia, se a natureza segue um ciclo contínuo de renovação, a vida do poeta, uma vez terminada, não voltará a recomeçar e daí vem seu sofrimento. Por essa razão, um dos recursos para o qual o poeta apelará será o de encerrar-se em si mesmo, num inútil gesto de resistência que, longe de confortá-lo, será ainda outro motivo de sofrimento. Se, entretanto, os ciclos da natureza se renovam indiferentes à vontade do poeta, este não aceitará essa mudança de bom grado, renovando-se apenas “infelizmente” junto deles pelo simples fato de que não tem nenhuma escolha. Perceba-se ainda que, para Reis, os “propósitos” que determinam o curso da natureza são “mudos”, ou seja, permanecem ocultos à sua compreensão. Mas a angústia sentida pelo neoclássico, segundo a visão estoica, não depende da própria natureza, mas de um *juízo voluntário* e uma *opinião errônea* que, justamente por serem voluntários, podem ser extirpados. Por isso os estoicos se empenham tanto em distinguir os bens e os males a fim de alcançar a virtude. Postura essa que, como veremos, Reis tanto se esforçará por assimilar.

4.3 O soberano bem e a virtude

A vida em conformidade com a natureza é a primeira condição para a avaliação dos bens e dos males. Bem ou bom é tudo o que contribui para a

conservação do homem, e mal ou mau, tudo o que diminui essa mesma conservação. De maneira geral, bem é ainda aquilo de que advém alguma utilidade, enquanto o mal é apenas nocivo. O que é bom, portanto, é digno de estima enquanto o que é mau deve ser evitado. No caso dos homens, o bem é ainda o que se liga intrinsecamente à razão e o mal o que é contrário a ela. Tal distinção permite diferenciar os bens do *supremo bem*, que é viver ciente do que é conforme a natureza, ou seja, *a virtude*:

Os estoicos sustentam que todos os bens são iguais, e que todo bem é desejável em altíssimo grau, e não é susceptível nem de diminuição nem de aumento. Das coisas existentes os estoicos dizem que algumas são boas e outras são más; outras não são boas nem más. Boas são as formas de excelência chamadas prudência, coragem, moderação, etc.; más são as formas de deficiência chamadas imprudência, injustiça, etc.; indiferentes são todas as coisas que não beneficiam nem prejudicam – por exemplo: a vida, a saúde, o prazer, a beleza, a força, a riqueza, a boa reputação, a nobreza de nascimento, e seus contrários: a morte, a doença, o sofrimento, a feiura, a debilidade, a pobreza, a mediocridade, o nascimento humilde e similares, como afirmam Hecáton no sétimo livro de sua obra *Do Fim Supremo*, e Apolôdoros em *Ética*, e Crísipos. Estes, então, não constituem bens, sendo coisas indiferentes e dignas de serem desejadas em sentido relativo, não em sentido absoluto (LAËRTIOS, 1988, p.205).

Como se vê, há, para os estoicos, a distinção entre os bens, os males e ainda os indiferentes. No que diz respeito a este último conceito, Diôgenes Laêrtios explica que o termo “indiferente” tem um sentido duplo. Em primeiro lugar, empregado no sentido do que, em si, não contribui nem para a felicidade nem para a infelicidade – riqueza, glória, saúde, força e similares –; de fato, mesmo sem estas coisas, na visão estoica, ainda é possível alcançar a felicidade, tudo dependendo do uso que se faz delas. Em segundo lugar, o termo indiferente significa tudo o que não provoca nem propensão nem aversão – ter na cabeça um número par ou ímpar de cabelos, por exemplo (LAËRTIOS, 1988, p.205). Entre os indiferentes e o supremo bem há ainda uma terceira distinção que os estoicos chamam de preferíveis (*proegména*) que, nos dizeres de Chauí, “trata-se de coisas indiferentes em si mesmas ou indiferentes do ponto de vista moral, coisas que não são intrinsecamente boas, mas que podem ser bem usadas para autoconservação” (CHAUÍ, 2010, p.160). É o caso em que, por exemplo, a saúde é preferível à doença, a beleza à feiura, a riqueza à pobreza etc., desde que não acarretem ao homem nenhum tipo de mal.

Tais preceitos aparecem claramente em algumas das odes de Ricardo Reis, uma vez que o poeta procura evitar tudo o que pode trazer-lhe qualquer tipo de sofrimento:

*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 cousas e dos seres.*

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

*Mas a concisa
Atenção dada
Às formas e as maneiras dos objectos
Tem abrigo seguro.*

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

*A sua glória
É a suprema
Certeza da solene e clara posse
Das formas dos objectos.*

*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 (REIS, 2007, p.85-86, grifos nossos).*

Curiosamente, o poeta parece poder abrir mão de certas coisas – ainda que em determinados momentos as almeje – como o amor, (“Não quero, Cloe, teu amor, que oprime / Porque me exige amor. / Quero ser livre (REIS, 2007, p.189)), a glória e a beleza, (“Não quero a glória, que comigo a têm/ Heróstrato e o pretor / Ser olhado de todos – que se fosse / Só belo, me olhariam” (REIS, 2007, p.120)) e a riqueza,

(“Antes legues o exemplo, que riquezas” (REIS, 2007, p.37)) desde que não perca aquilo que é justamente a responsável maior por todo o seu sofrimento: a consciência. O restante pouco importa, desde que conserve para si essa “consciência lúcida e solene das cousas e dos seres” e até mesmo da própria inconsciência, tão à moda de Fernando Pessoa e sua ceifeira, (“Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua *alegre inconsciência*,/E a *consciência disso!*[...]” (PESSOA, 1977, p.144, grifos nossos)). Porém, apesar de ser ela o meio de que se serve para conhecer, é essa mesma consciência que lhe diz que a vida é uma espécie de jogo que, de antemão, é impossível vencer. Por isso, toma o único partido que lhe parece possível: *renunciar conscientemente*. Como percebe Robert Bréchon (1998), essa renúncia, nas odes, se dá por diferentes caminhos. “As vias dessa ascese egotista, em que o “eu” renuncia a si mesmo para se possuir, são, entre outras, a exaltação da vida breve, o vazio do espírito, a abstenção de todo o desejo, e a discricção, que o poeta chama ‘silêncio’” (BRÉCHON, 1998, p.228).

No sistema estoico, entretanto, não basta renunciar aos males e escolher os bens. Para alcançar a felicidade, a *virtude* é uma disposição (*héxis*) fundamental, desejável por si mesma e não por qualquer esperança de recompensa ou temor de castigo, pois a virtude é, ela própria, um reto exercício da razão (*orthòs logos*) e nela reside a felicidade.

O objetivo da virtude é a vida feliz e esta é o fim (télos) alcançado pela conformidade ou harmonia da natureza humana com a natureza universal. Ela é a presença do sumo bem e, portanto, uma perfeição. Assim sendo, nada lhe falta e por isso o virtuoso não é carente de nada, goza da autarquia, vivendo sem depender de coisa alguma (CHAUI, 2010, p.161, grifos nossos).

O virtuoso será ainda aquele que, como afirma Diôgenes Laértios, consegue viver “de acordo com a experiência dos fatos da natureza” (LAËRTIOS, 1988, p. 201), ou seja, *querendo o que acontece e não que aconteça o que ele queria*. Todavia, há um percalço no ideal de virtude concebido pelos estoicos. É que entre vício e virtude não há intermediários, ou se é virtuoso ou não e quem possui uma virtude possui todas. Consequentemente, seu contrário também é verdadeiro: quem possui um vício, possui todos, uma vez que a virtude é una e perfeita. Desse modo, não haveria condições para que o sábio existisse, uma vez que nenhum homem está isento de erro. Mas se a finalidade da vida humana é a virtude e as ações

virtuosas devem ser orientadas por esse fim, os estoicos distinguem ainda as ações *convenientes* (*kathekon*), frequentemente traduzidas por dever (*officium* – como o fez Cícero), por meio das quais é possível mesmo aos que não são sábios, mas tampouco insensatos, viver racionalmente conforme a natureza. Nos dizeres de Diôgenes Laértios, “Os estoicos entendem por ‘dever’ o ato passível de ser justificado racionalmente, desde que seja conforme à natureza na vida, que se estende até as plantas e os animais, pois, segundo os estoicos, mesmo neles distinguem-se deveres” (LAÉRTIOS, 1988, p.206).

Tomando o “dever” como uma atividade em afinidade com a constituição natural de um ser, os estoicos escapam pela tangente ao problema da inalcançável virtude, uma vez que não haveria nenhuma ruptura entre a natureza e a moralidade. Ao ato realizado em conformidade com a virtude, os estoicos chamam ainda de “ação direita” (*kathórtoma*) ou “conveniente perfeito”. Nos dizeres de Jacqueline Lagrée (2006), ele corresponde a um certo estado de alma que pressupõe o perfeito conhecimento de todas as leis da natureza e que só existe para o sábio – rara figura, como se sabe. A fim de contornar esse problema, no entanto, existe uma aproximação possível da ação direita ou da perfeição moral que consiste em *multiplicar as ações apropriadas*:

Na falta de um conhecimento absolutamente certo, nos contentamos com uma probabilidade bem assegurada; na falta de uma sabedoria que determina sempre exatamente aquilo que se deve fazer, seguiremos a via mais fácil dos deveres. A repetição dos “convenientes” e a constância da conduta são, para aquele que aspira à sabedoria, o equivalente da virtude completa. O “conveniente” é também aquilo que assegura a passagem do domínio da vida razoável, aquele que se pode explicar a si mesmo e aos outros sem contradição, à vida sábia e à ética. E é possível, ao mesmo tempo, interpretar de maneira não paradoxal o princípio de igualdade das faltas: o que conta é aquilo que se faz no momento presente que é o único que existe. Cometer um erro de gramática, para o aluno estabonado, é não fazer de forma correta aquilo que ele deve fazer, aqui e agora. A ação direita é unicamente definida pela sua retidão que não está sujeita a nenhuma graduação; ela é direita ou faltosa (LAGRÉE, 2006, p.100, grifos nossos).

É certo que há vários tipos de deveres e, das ações inspiradas pelos impulsos, algumas são conformes o dever, outras são contrárias a ele e outras ainda, nem conformes nem contrárias.

São conformes ao dever as ações ditadas pela razão – por exemplo, honrar os pais, os irmãos, a pátria, manter boas relações com os amigos; não são conformes ao dever as ações não aceitas pela razão – por exemplo: descuidar-se dos pais, não cuidar dos irmãos, não viver em harmonia com os amigos, desprezar a pátria e similares. Nem conformes nem contrárias ao dever são todas as ações cuja prática a razão não impõe nem veta – por exemplo: arrancar os ramos secos, segurar uma pena ou um estilete e similares (LAÉRTIOS, 1988, p.101).

Se a virtude, por si mesma, é praticamente impossível de alcançar, cabe ao estoico fazer o melhor possível para viver em conformidade, procurando *executar os deveres com excelência*, o que, em alguns raríssimos momentos, no caso de Ricardo Reis, o poeta, de fato, conseguirá, como atesta no poema em que afirma a excelência de cada mínimo gesto:

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 (REIS, 2007, p.212).

Mas a altivez com que sustenta seu ideal dura tão pouco quanto seu momento de tranquilidade e em apenas três versos de outro poema, Reis – numa postura que poria estarrecido qualquer estoico por parecer demasiadamente epicurista – contradiz um dos principais ensinamentos da doutrina estoica: a busca pela virtude.

*Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
 E antes magnólias amo
 Que a glória e a virtude.*

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

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

Se cada ano com a Primavera
 As folhas aparecem
 E com o Outono cessam?

E o resto, as outras coisas que os humanos

Acrescentam à vida,
Que me aumentam na alma?

Nada, salvo o desejo de indiferença
E a confiança mole
Na hora fugitiva (REIS, 2007, p.93-94, grifos nossos).

Plena de um contraditório estoicismo, esta ode oferece motivos suficientes para suspeitarmos da sua duvidosa postura em relação ao sistema da escola – e a subordinação da virtude ao desejo de flores é a principal delas. Como visto, a virtude, por mais que a saiba praticamente inalcançável, é o fim máximo para o qual o sábio estoico dirige seus esforços, acima de qualquer outra coisa que, porventura, venha antepor-se à vontade de alcançá-la. Se o poeta prossegue numa suposta resignação estoica, afirmando que nada importa de nada, uma vez que o fim é sempre o mesmo (resignação esta intensificada ainda mais pelo declarado desejo de indiferença), não o faz, senão para demonstrar que a confiança que põe na hora fugitiva não tem nada de virtuosa, mas que, sendo “mole”, vale pouco mais do que um disfarce para o horror da finitude.

4.4 As paixões

Uma vez que, conforme os estoicos, para os seres racionais, seguir a natureza é viver de acordo com a razão, pressupõe-se que a vida deva ser sem paixões, sem agitações da alma, devendo decorrer de acordo com o curso natural dos acontecimentos, sob a égide do Destino. Mesmo assim, a tendência, que é boa, pode se desviar do reto caminho em direção à virtude e acabar numa paixão, esta que é considerada uma tendência irracional, pois vai contra o *lógos*, além de transbordante e doentia, posto que contrária à natureza: “Do falso resulta a perversão do pensamento, e dessa perversão resultam muitas paixões causadoras de instabilidade. A própria paixão, segundo Zênon, é um movimento da alma, irracional e contrário à natureza, ou um impulso excessivo” (LAËRIOS, 1988, p.206). Uma vez que a alma apaixonada é incapaz de cumprir corretamente seus desígnios, o único caminho possível é a eliminação total do que se torna impedimento. Por isso os estoicos não falam em atenuar as paixões, e sim extirpá-las, como ensina Sêneca (1993), citando seu próprio mestre, Papírio Fabiano :

Costumava dizer Fabiano, que não era um desses filósofos acadêmicos, mas um dos verdadeiros e antigos: “contra as paixões deve-se lutar com arrojo, não com sutilezas; e deve-se romper a linha de batalha com um grande assalto, não com tímidas tentativas”, não aprovava sofismas: “pois devemos vencer as paixões, não espicaçá-las” (SÊNECA, 1993, p.38).

Tal posicionamento conduz à noção de ataraxia, também conhecida no sistema epicurista e que, no caso dos estoicos, permitirá que se viva, mais do que livre de qualquer agitação, isento principalmente das paixões. Atentando constantemente para os desígnios da razão, cuidando para não se desviar dos retos caminhos da virtude, o sábio estoico sequer deixará que as paixões venham a nascer em seu coração ou as aniquilará imediatamente ao nascerem. Como explicam Reale e Antiseri (1990), “essa é a célebre ‘apatia’ estoica, isto é, o tolhimento e a ausência de toda paixão, que é sempre e só perturbação de espírito” (REALE; ANTISERI, 1990, p.265). Aos estoicos não interessa saber como podem nascer as paixões, e, sim, constatar que elas existem e perguntar o que elas são. De acordo com Jean Brun (1986), o estoicismo não começou definindo uma sabedoria natural para em seguida questionar como podem nascer as paixões, mas constatou que os homens são apaixonados e insensatos e procurou uma sabedoria que fosse uma reconciliação com o mundo e com os homens:

Os Estoicos não perguntam como se pode separar o homem da natureza fundamental para se tornar um apaixonado, mas antes como será possível mostrar ao homem – em desacordo consigo e com os outros – que a vida de equilíbrio é possível e que natureza a oferece (BRUN, 1986, p.81).

Para os estoicos, as paixões são maus julgamentos, agrupadas em quatro divisões fundamentais: dor, medo, concupiscência e prazer, das quais resulta uma combinatória de paixões secundárias¹⁷:

A dor é uma contração irracional da alma; suas espécies são: compaixão, inveja, ciúme, rivalidade, aflição, melancolia, inquietação, angústia, desvario [...] (LAËRTIOS, 1988, p.206).

¹⁷ Para o arrolado completo das paixões, conforme definição das subdivisões, consultar Diôgenes Laêrtios (1988), p.206-207.

O medo é a expectativa de um mal. Existem as seguintes espécies de medo: terror, excitação, vergonha, consternação, pânico e inquietação [...] (LAÉRTIOS, 1988, p.207).

A concupiscência é um apetite irracional, e a ela subordinam-se as seguintes espécies: necessidade, ódio, ambição, ira, amor, cólera, ressentimento [...] (LAÉRTIOS, 1988, p.207).

O prazer é uma exaltação irracional daquilo que se considera digno de ser escolhido. A ele subordinam-se o encantamento, o gozo malévolo, o deleite, a efusão [...] (LAÉRTIOS, 1988, p.207).

No que diz respeito a Ricardo Reis, é visível seu esforço na erradicação das paixões, que considera como obstáculos para alcançar a virtude, bem como fontes de perturbação, capazes de turvar a serena contemplação do que é belo e bom:

Que nunca a alegria transitória
 Nem a paixão que busca e por mim cinge
 Devem olhar de nossos
 Olhos para a beleza (REIS, 2007, p.76).

Ou quando se dirige a Lídia, à beira do rio:

Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar (REIS, 2007, p.49, grifos nossos).

Não obstante, o desejo do poeta é de, como afirma Maria da Conceição Hackler (1985), “chegar a um estágio em que o desejo seja anulado e, então, substituído pela *apatheia* [imperturbabilidade] e a sua correlata *autotheia* [autossuficiência]” (HACKLER, 1985, p. 134), mediante a repulsa dos bens do mundo material e espiritual, conforme demonstra no poema:

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

Aos que a riqueza toca
O ouro irrita a pele.
Aos que a fama bafeja

Embacia-se a vida.

Aos que a felicidade
É sol, virá a noite.
Mas ao que nada espera
Tudo que vem é grato (REIS, 2007, p.215, grifos nossos).

Mesmo mediante a proposta de esforço e autodisciplina, bem como a submissão voluntária a um destino involuntário, procurando cumpri-lo “altivamente, sem um queixume” (COELHO, 1998, p.37), para usar as palavras de Jacinto do Prado Coelho (1998), se nos detivermos mesmo a apenas um único exemplo de cada uma das paixões fundamentais, não é difícil comprovar que Reis é, sobretudo, um “apaixonado”. Dos vários desdobramentos que a dor assume para os estoicos, Reis as experimenta em múltiplos sentidos e em variados graus: se não chega a sentir *piedade* de outrem, a tem de sobra por si mesmo: (“Não tenho quem ame, ou vida que queira, ou morte que roube” (REIS, 2007, p.313)), sente *inveja* e *ciúme* dos deuses, muito antes de prestar-lhes qualquer culto, porque reconhece neles que: “Os deuses são os mesmos, / Sempre claros e calmos, Cheios de eternidade / E desprezo por nós” (REIS, 2007, p.44). Seus *medos* são explicitamente confessados, principalmente o *pavor* da morte e do que possa suceder-lhe: “Temo, Lídia, o destino. / Nada é certo. / Em qualquer hora pode suceder-nos / O que nos tudo muda.” (REIS, 2007, p.27). *Deseja* o que não pode ter – e por mais que afirme querer apenas o que lhe é dado, não se contenta com o que possui, num *ressentimento* profundo e evidente:

Em vão procuro o bem que me negaram.
As flores dos jardins dadas de outros
Como hão-de mais que perfumar de longe
Meu desejo de tê-las? (REIS, 2007, p.118).

E por inútil que se mostre como paliativo, procura, em seus momentos, o *prazer*, procurando moderá-lo, é certo, como já demonstrado, mas afogando-se nele quando convém, sem nenhum esforço para disfarçar a *voluptuosidade* e *desregramento* – que, passados os momentos de euforia, dirá que não valem a pena, num arrependimento posterior que nada tem de purgativo e sim de melancólico.

Bocas roxas de vinho
 Testas brancas sob rosas,
 Nus, brancos antebraços
 Deixados sobre a mesa:

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

Antes isto que a vida
 Como os homens a vivem,
 Cheia da negra poeira
 Que erguem das estradas [...] (REIS, 2007, p.87).

A tentativa de conciliar o prazer e a austeridade resulta, na obra de Reis, uma das mais evidentes tensões de sua poética. Sua postura horaciana de festejo aliada ao desejo de gozo epicurista chocam-se violentamente contra seu ideal estoico, tensão essa, por si mesma, praticamente insolúvel. Desse modo, a firmeza inicial com que impõe certas convicções a si mesmo e aos outros – principalmente às musas – sejam elas de natureza festiva ou austera, terminam por conflitar com o desejo de indiferença ou aproveitamento máximo do instante. Por mais que se considere despido de afetos, julgando-os como limitações e rogando que os deuses lhe concedam “a fria liberdade / Dos píncaros sem nada [...]” (REIS, 2007, p.188), como frequentemente diz a Lídia, Cloe e Neera, o poeta não está, todavia, liberto de desejos.

Por mais que alardeie seu ideal de independência, domínio de si mesmo e indiferença, sempre acaba deixando entrever uma sombra passageira que compromete seriamente seus objetivos. Ricardo Reis pode até ser o mais disciplinado dos poetas no que diz respeito à construção dos poemas, mas dificilmente consegue manter essa mesma postura quando o assunto é morte e escoamento do tempo – que, como demonstrado em capítulos anteriores, no mais das vezes, significam a mesma coisa. E um dos exemplos mais significativos desta conduta falsamente resignada e indiferente está na ode conhecida como “Os jogadores de Xadrez”, que, apesar de ser a maior de todas as suas composições, vale a pena ser posta na íntegra, para que, do todo, possamos extrair algumas particularidades:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia

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

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

Ardiam casas, saqueadas eram
 As arcas e as paredes,
 Violadas, as mulheres eram postas
 Contra os muros caídos,
 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.

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

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

Mesmo que, de repente, sobre o muro
 Surja a sanhuda face
 Dum guerreiro invasor, e breve deva
 Em sangue ali cair
 O jogador solene de xadrez,

O momento antes desse
 (É ainda dado ao cálculo dum lance
 Pra a efeito horas depois)
 É ainda entregue ao jogo predilecto
 Dos grandes indif'rentes.

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

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

Tudo o que é sério pouco nos importe,
 O grave pouco pese,
 O natural impulsa dos instintos
 Que ceda ao inútil gozo
 (Sob a sombra tranquila do arvoredos)
 De jogar um bom jogo.

O que levamos desta vida inútil
 Tanto vale se é
 A glória; a fama, o amor, a ciência, a vida,
 Como se fosse apenas
 A memória de um jogo bem jogado
 E uma partida ganha
 A um jogador melhor.

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

Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,
 Com um púcaro de vinho
 Ao lado, e atentos só à inútil faina
 Do jogo do xadrez,
 Mesmo que *o jogo seja apenas sonho*
 E não haja parceiro,
 Imitemos os persas desta história,
 E, enquanto lá por fora,
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida

Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nós
 Sob as sombras amigas
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
A sua indiferença (REIS, 2007, p.88-92, grifos nossos).

Esta ode, também conhecida como *Os jogadores de xadrez*, foge, como se vê, ao esquema horaciano predominante na obra de Reis. Composta de 12 estrofes, variando entre seis e quatorze versos, além da irregularidade métrica e estrófica, sem rimas, faz lembrar, como constata Maria Helena Nery Garcez (1990), mais o modelo pindárico do que o de Horácio (GARCEZ, 1990, p.25). Outro dado inicial interessante está no fato de que o jogo não está situado na Grécia, e sim na Pérsia e tampouco celebra um jogo esportivo de caráter físico, como os olímpicos, píticos, nemeus e ístmicos, tão populares entre os gregos antigos, ainda que a Grécia tenha conhecido e praticado o jogo de xadrez. Para além das inúmeras interpretações possíveis que o poema suscita, cabe-nos ressaltar aqui, que nosso interesse nesta ode recai sobre um aspecto fundamental referente ao estoicismo de Reis: a indiferença e domínio de si diante dos acontecimentos, quaisquer que sejam.

De início, o poema se apresenta já sob dois planos: um do jogo e outro dos acontecimentos que se desenrolam ao redor dos jogadores, ou seja, a guerra. Entre si, os dois adversários se enfrentam em pé de igualdade, posto que ambos os jogadores iniciam a partida com o mesmo número de peças e, durante o processo, têm o mesmo número de jogadas, cabendo a eles as escolhas que determinarão o destino das peças. Note-se que a situação em que se encontram os dois jogadores, em segundo plano, portanto, é apresentada desde o princípio do poema como um estado de caos e desespero, uma vez que a cidade está sendo invadida e é possível ouvir os gritos das mulheres. Ainda assim, os jogadores parecem impassíveis no seu jogar “contínuo”, epíteto este que, de acordo com Garcez, assume dupla significância: a de uma atividade que não cessa, num plano literal e a de uma atividade que preenche o âmbito existencial dos jogadores, num plano abstrato, “correlativa ao fluxo também contínuo das águas do rio, ao fluxo do tempo, afinal” (GARCEZ, 1990, p.31), uma vez que, para a pesquisadora “o tempo é o âmbito maior em que decorre o jogo” (GARCEZ, 1990, p.31).

Atentos a cada um dos movimentos da partida, os jogadores não se envolvem com ela diretamente, salvo pelo uso das mãos para mover as peças e se encontram

posicionados à margem do tabuleiro – como Reis sempre está em relação ao rio, à lareira, ao pé de alguma das musas, à estrada e mesmo à cova. Essa não seria, portanto, como questiona Garcez, uma postura coerente com a receita do decorrer a vida como a entende o poeta? “É expressiva a preferência – ode triunfal às avessas – pela celebração de um jogo em que o jogador não necessita empenhar seu corpo, pois *é um jogo mental, em que ele também pode manter-se na cobiçada posição de espectador, à beira-tabuleiro*” (GARCEZ, 1990, p.32, grifos nossos). Essa postura de espectador, como veremos mais adiante, coaduna perfeitamente com a postura do sábio, conforme a enxerga o poeta. E enquanto jogam, os jogadores têm também o privilégio de contemplar cada um dos lances, analisando e calculando cada uma das jogadas de modo a atingir o fim para o qual se dirige a partida: a vitória. Ainda que o mundo esteja ruindo ao seu redor, os dois jogadores não desviam o olhar do jogo sequer uma única vez, conservando a postura ativa e indiferente tão característica do sábio estoico. “Ser como o promontório onde se quebram incessantemente as ondas; ele queda-se ereto e os restos da maré vêm morrer em seu redor” (AURÉLIO, 1980, p.277), diz Marco Aurélio (1980), em suas *Meditações*, numa sentença que expressa o princípio fundamental de impassibilidade estoica.

Ao que parece, os jogadores não se deixam abalar pelos acontecimentos, cuidando de executar com excelência aquilo a que inicialmente se propuseram, sem se preocupar com aquilo que lhes escapa ao domínio da ação, a saber, a guerra. Conforme ensina Epicteto, o homem somente pode ser atingido por aquilo que depende exclusivamente dele, ou seja, se der consentimento para que algo o afete. Mesmo diante da situação mais inevitável ou incontrolável, cabe ao homem fazer bom uso delas e controlar-se cabe exclusivamente ao indivíduo:

As coisas não inquietam os homens, mas as opiniões sobre as coisas. Por exemplo: a morte nada tem de terrível, ou também a Sócrates teria se afigurado assim, mas é a opinião a respeito da morte – de que ela é terrível – que é terrível! Então, quando se nos apresentarem entraves, ou nos inquietarmos, ou nos afligirmos, jamais consideremos outra coisa a causa, senão nós mesmos – isto é: as nossas próprias opiniões (FLÁVIO, 2012, p.19).

Conforme essa visão, o homem é o único senhor de si mesmo, o único capaz de conservar ou afastar as coisas desejadas ou indesejadas por cada um. Para que possa ser livre, portanto, o homem não pode querer ou evitar o que depende dos

outros, senão, necessariamente, será escravo. Essa postura é exatamente o que parecem adotar os jogadores de xadrez, considerando que querer ou não a guerra não mudará o fato de que ela está acontecendo – é algo que lhes foge completamente da alçada. A melhor atitude será a de se resignar com o que sucede. E mais, *querer o sucedido*: “Não busques que os acontecimentos aconteçam como queres, mas quere que aconteçam como acontecem, e tua vida terá um curso sereno” (FLÁVIO, 2012, p.21).

Isso não significa que tal tarefa seja, ao estoico, algo fácil de realizar e alguns indícios, no poema, permitem concluir que, interiormente, apesar da “fronte alheada e vaga” e dos “olhos calmos”, ainda há uma “sombra ligeira” indicando sua tensão interior. De igual modo, é preciso considerar que os jogadores bebem enquanto jogam, tendo um púcaro de vinho à disposição. Contudo, esse mesmo vinho não refresca sua sede, senão “sobriamente”, ou seja, trata-se de um vinho que não embriaga e, conseqüentemente, não ilude ou “amortece” nada do que se passa ao redor. Lúcidos, os dois adversários sequer ousam levantar os olhos para o que sucede, ainda que não possam ignorá-lo de todo. Sua atenção não está voltada para as casas que ardem, as mulheres que jazem violadas nos muros da cidade, tampouco para as crianças que caem trespassadas pela lança do inimigo e o sangue que corre nas ruas, mas permanecem atentos ao tabuleiro, mais preocupados com a batalha que se passa no plano das peças do que das pessoas.

Apesar da referência explícita a Epicuro e da reconhecível ataraxia epicurista, esta ode soa muito mais ao Pórtico do que ao Jardim. Ao apelar para que “aprendamos na história / Dos *calmos jogadores de xadrez* / como passar a vida” (REIS, 2007, p.91), pode-se compreender a evocação, mas dificilmente acreditar na “calma” apregoada. É certo que o poeta prossegue, afirmando a inutilidade de preocupar-se com tudo o que é sério, exortando contra o entregar-se livremente ao impulso dos instintos, bem como a vanidade de glória, fama, amor, ciência e vida em prol de algo que não perturbe a sua calma. Entretanto, mesmo o próprio jogo de xadrez, ironicamente preferido ao que sucede ao redor, termina por valer tanto quanto outras paixões quaisquer e é empurrado para a vala comum da vanidade, pois o jogo, “perdido, pouco pesa, pois não é nada”. Como ensina Epicteto, o homem pode ser invencível desde que não se engaje em lutas em que a vitória não dependa apenas de si mesmo (FLÁVIO, 2012, p.29). O que acontece com Reis, entretanto, é justamente o contrário, seu sofrimento surge por intermédio daquilo

que não lhe cabe, como o horror da aniquilação, o que faz com que o poeta prefira “a vida mais vil antes que a morte” (REIS, 2007, p.161), pois mesmo assim é *vida* – ainda que isto o obrigue a abrir mão de tudo o que faz dela digna de receber esse nome.

4.5 O sábio

Ciente de que as paixões escravizam, Reis deseja se ver livre delas, considerando-as um entrave e fonte de sofrimentos. Ora, essa é justamente a visão dos estoicos com relação à figura do sábio. Conforme relata Diôgenes Laértios, os estoicos dizem que o sábio é imune às paixões porque não pode sucumbir diante delas. Daí a ilustre “apatia” estoica, que serve justamente para designar a ausência de tais paixões. Todavia, como explica o historiador, o termo apatia pode também aplicar-se ao homem mau, no sentido de que ele, por ser mau, não se deixa comover. O sábio, por sua vez, não se deixa afetar pela soberba e vaidade, mantendo-se indiferente, de igual modo, à glória e à vaidade. Contudo, o termo “indiferente” pode referir-se também aos temerários, ou seja, a um estulto. No rol das qualidades do sábio está ainda o fato de que “tampouco se deixarão entristecer pelo sofrimento, porque este é uma contração irracional da alma, de acordo com a definição de Apolôdoros na *Ética*” (LAËRTIOS, 1988, p.208). Enquanto os estultos são escravos, o sábio é livre e se porta como um rei, “porque reinar é uma forma de domínio isenta de prestação de contas, que pode subsistir apenas nas mãos dos sábios” (LAËRTIOS, 1988, p.209). Ademais, os sábios, apesar de serem inofensivos, posto que incapazes de praticarem o mal a outrem, não são complacentes e não perdoam ninguém, tampouco estão sujeitos às penas da lei, não se admiram com o que parece extraordinário e imprevisto, são bem sucedidos em todas as suas ações, em suma, “são infalíveis, porque não estão sujeitos a errar” (LAËRTIOS, 1988, p.209).

Essa postura extremamente radical (e, diga-se de passagem, um tanto quanto idealizada) se deve ao fato de que nada há de intermediário entre excelência e deficiência. “Com efeito, os estoicos sustentam que, da mesma forma que um bastão deve ser reto ou torto, um homem é justo ou injusto, não existindo um grau menor ou maior de injustiça; acontece o mesmo com as demais formas de excelência” (LAËRTIOS, 1988, p.210). Tomadas ao pé da letra, as declarações dos

estoicos parecem de extrema intransigência, como observa Chauí, pois como é possível explicar que se possa ir da paixão à virtude, da ignorância à ciência, de que maneira fazer um percurso entre umas e outras, se não há um meio termo? Conforme explica a filósofa:

A solução consiste em situar a passagem naquilo que não é bom nem mau, mas preferível e distinguir entre a prudência e a sabedoria: a primeira é possível para o homem comum que escolhe corretamente os *preferíveis*, a segunda, própria do sábio, que conhece absolutamente os preferíveis (CHAUÍ, 2010, p.167, grifos da autora).

Os preferíveis, como visto na seção do soberano bem e a virtude, consistem em multiplicar, racionalmente, as ações adequadas, o que corresponde, ao não sábio, à virtude completa. Vivendo segundo a razão, o homem estará em conformidade com a natureza, livre, portanto, de paixões, sem orgulho e sem ambição, sincero e piedoso, nobre, grande e invicto (CHAUÍ, 2010, p.168).

O sábio é, pois, como um promontório que permanece imóvel apesar do furor das vagas que se arremessam contra ele; experimenta uma verdadeira felicidade ao *suportar tudo com coragem*; quem não aceita os acontecimentos, que se subtrai ao grande todo, é como uma mão ou uma cabeça cortadas, jacentes, separadas do corpo (BRUN, 1986, p.86-87, grifos nossos).

E como explica Laêrtios, “dos três modos de vida – o contemplativo, o prático e o racional – os estoicos dizem que se deve escolher o terceiro, pois “a natureza criou o ser racional adaptado para a contemplação e a ação” (LAÊRTIOS, 1988, p.211), ou seja, não há razão em se ocupar daquilo que é imanente, posto que natural.

Por sua vez, Reis tem uma visão muito própria do que seja o sábio. A começar por uma de suas máximas:

*Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.*

Coroem-no pâmpanos ou heras ou rosas volúveis,
Ele sabe que a vida

Passa por ele e tanto
Corta a flor como a ele
De Átropos a tesoura.

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

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo (REIS, 2007, p.60, grifos nossos).

Contrariando, mais uma vez, os ensinamentos estoicos, apesar da sobriedade e altivez com que a traça, a figura do sábio ricardiano se volta para o primeiro dos modos descritos por Laêrtios, ou seja, o contemplativo. Indiferente às glórias e ao temor, que, conforme Reis, o sábio do poema sabe esconder às custas do vinho, não se pode deixar de notar que este mesmo sábio é um “contente quase”, ou seja, não é contente, e sendo um “quase bebedor tranquilo”, não é capaz de fazer com que o vinho esconda de todo o seu temor, ou seja, tampouco é tranquilo. Como se não bastasse, “num desejo mal tido”, talvez por saber que não o deveria desejar, este homem espera ainda que “a abominável onda não o molhe tão cedo”.

Ora, tal posicionamento não parece coadunar nem de longe com as ações esperadas de um verdadeiro estoico. Como explica Marco Aurélio, as coisas mesmas não têm como atingir a alma, não têm como fazê-la mudar, nem mesmo se mover, “só ela mesma a si faz mudar e mover; quais sejam os juízos de que acredita ser digna, tais conforma, para si mesma, as contingências” (AURÉLIO, 1980, p.281). Enquanto o homem comum jamais espera benefício ou dano de si mesmo, mas das coisas exteriores, como o sábio descrito por Reis faz, desejando que a abominável onda não o molhe tão cedo, a postura e caráter do verdadeiro filósofo, diz Epicteto, “espera todo benefício e todo dano de si mesmo” (FLÁVIO, 2012, p.59). No entanto, esse princípio não escapa de todo ao poeta:

Frutos, dão-os as árvores que vivem,
Não a iludida mente, que só se orna
Das flores lívidas
Do íntimo abismo.
Quantos reinos nas mentes e nas cousas

Te não talhaste imaginário! Tantos
 Sem ter perdeste,
 Sonhos, cidades!
 Ah, não consegues contra o adverso muito
 Criar mais que propósitos frustrados!
 Abdica e sê
 Rei de ti mesmo (REIS, 2007, 148).

Reis está ciente de que os males que mais afligem não provêm de causas exteriores, mas nascem dentro de si mesmo. São frutos de uma mente iludida, enferma, portanto, que, vivendo conforme o sonho e não a razão, se desvanecem e se frustram. Não à toa, ao final do poema dos jogadores de xadrez, o poeta termina por reconhecer que o jogo, lugar onde é possível manter-se o mais próximo da indiferença e autocontrole, não passa de um sonho.

A fórmula criada por Reis, do “abdica e sê rei de ti próprio”, disfarçado em aceitação, no fundo, não passa, como bem observou Maria da Glória Padrão (1973), de um ideal de inação que se aplica não só às odes de Reis, como é perfeitamente identificável na obra de Fernando Pessoa como um todo:

Tudo começa na abulia. As soluções, já analisadas, que os heterónimos propõem para a realização do Momento, são o balanço duma alma sem vontade que sabe antecipadamente da inviabilidade desse *plano só realizável na imaginação e só compreensível com um colorido devaneio* (PADRÃO, 1973, p.143, grifos nossos).

No caso do poeta, já não se trata de uma tranquila aceitação da dor e indiferença ao sofrimento, mas de uma ferrenha e violenta luta, engolindo o grito que há muito mantém preso na garganta para não conceder à dor qualquer sinal de fraqueza e expressão exterior. Essa postura de nada desejar para além do que se tem, de nada esperar de nada, é vista por Haquira Osakabe (2002), como um dado em que não há possibilidade de expectativa positiva:

De minha parte, ao contrário, iria ao limite e ousaria dizer que tanto a aceitação estoica da desgraça quanto a “indiferença” epicurista, que resulta na complexa ausência da emoção, são *formas disfarçadas do forte sentimento de tédio a que se associa o espírito finissecular* (OSAKABE, 2002, p. 115).

Sua sábia indiferença é feita de desapego, renúncia e desesperança, marcas não de um espírito altivo e capaz de dominar a si mesmo, mas de alguém que sofre

terrivelmente e põe no esforço orgulhoso e ressentido em busca da altura um esforço para superar o tédio que o consome, tédio esse, identificado por Osakabe como marca do seu próprio tempo:

O classicista tentará à sua maneira disciplinar o decadente, dando forma e ritmo ao seu tédio, dando a este uma consistência filosófica mais digna e menos pessoal. Em outras palavras, *tentará dar uma consistência pagã a um drama que na sua raiz já transgride a objetividade, a impessoalidade e a serenidade dos gregos* (OSAKABE, 2002, p. 116, grifos nossos).

Esse modo tão particular de indiferença concebido por Reis, não escapou a Antônio Mora, heterônimo teorizador do paganismo, que critica e ao mesmo tempo justifica a posição do poeta, num âmbito mais amplo, ao afirmar que *é a marca do próprio tempo* em que vivem o que os obriga a tal posicionamento. Essa também é a justificativa para o sentimento de decadência apontado por Osakabe e para o grande paradoxo em que vivem os pagãos “exilados” no mundo moderno:

Que pode ter com uma época destas um espírito da raça dos construtores, uma alma filha das grandes verdades do paganismo? Nada, salvo a repulsa espontânea, o desprezo reflectido. Somos, assim, nós que somos os únicos a discordar da decadência, compelidos a tomar uma atitude que é, de sua natureza, decadente também. Uma atitude de indiferença é uma atitude decadente, e nós somos obrigados a uma atitude de indiferença pela incapacidade de nos adaptarmos a um meio como este. Não nos adaptamos, porque os sãos se não adaptam a meio mórbido. *Não nos adaptando, somos mórbidos. Neste paradoxo, nós, os pagãos, vivemos.* Não temos outra esperança, nem outro remédio. Aceito como tal esta atitude nossa, mas não aceito o modo como a aceita Ricardo Reis. Quero que sejamos indiferentes para com uma época que nada pode querer de nós, e sobre a qual em nada podemos agir. Mas não quero que se cante essa indiferença como coisa boa de per si. É isso que faz Ricardo Reis. Por esse ponto, longe de tornar-se indiferente às correntes da época, integra-se em uma delas, que é a decadente. Essa indiferença, é já uma adaptação ao meio. É já uma concessão (PESSOA, 1998, p.212.)

Talvez por essa razão o desassossego está sempre presente no discurso da serenidade, fazendo com que o poeta se traia. De certo modo, esse constante entregar-se a forças desconhecidas que continuamente o constroem, sejam deuses, Fado ou medo, é, como denomina Robert Bréchon (1998), “uma espécie de desinvestimento de si mesmo” (BRÉCHON, 1998, p.227). Disfarçada em pretensa

abdicação e resignação, o poeta parece, a todo momento, estar abandonando a partida onde está em jogo a própria existência, como se, pesados e considerados cada lance, antes mesmo do primeiro movimento, ocorresse-lhe que é impossível ganhar. Ainda assim, jamais consegue abdicar com serenidade e paz de espírito, ao contrário, cada gesto dessa forçada – por quem, senão por si mesmo? – abdicção dói-lhe de maneira atroz no mais íntimo do ser:

Para o espírito que se sente exilado entre a confusão e a imperícia da vida contemporânea, há momentos em que o peso dessa diferença tão dolorosamente se acentua, que é preciso qualquer reflexo da placidez e da grandeza antigas para obstar a que advenham as piores maldades do desespero (REIS, 2003, p.159).

Estrangeiro num mundo que não reconhece como seu, num esforço de indiferença para com os desejos que, todavia, alimenta e cultiva, o poeta se encerra cada vez mais num espaço que não existe senão no sonho e na utopia, mas que, por mais que o queira agradável e ideal, de toda forma, não existe em realidade.

4.6 Mais algumas considerações

Sempre sustentando a necessidade de um princípio disciplinador desde o verso até à emoção, Reis fará desse paradigma uma obrigação que se esforçará continuamente por sustentar. Desse modo, termos como “disciplina”, “equilíbrio”, “autocontrole”, “indiferença” e “abdicação”, sejam, talvez, aqueles que mais se aproximem do ideal confessado pelo heterônimo. Todavia, não deixam eles de revelar uma gama enorme de tensões e controvérsias. Procurando, e de fato se dedicando a assimilar as lições oferecidas pela natureza, o poeta, no entanto, jamais conseguirá converter em substância própria a tranquilidade das flores e o calmo e contínuo fluir dos rios que enfeitam as paisagens de sonho que concebe a si mesmo.

É fato que, por meio da “deusa ética dos estoicos”, como denomina essa tão prezada disciplina, tentará dominar, nos limites do verso, as violentas emoções que se agitam em seu interior. Ainda assim, o sentido de autocontrole proveniente do fazer poético, como percebe Osakabe, resultam, em realidade, “de uma disciplina, mas que começa externa e persiste externa ao sujeito” (OSAKABE, 2002, p.106). A tão orgulhosa proclamação de uma suposta “sábua indiferença”, repetidamente

apregoadas nas odes, não tarda em contrastar agudamente com determinadas paixões, consideradas como vícios inconcebíveis pelo poeta. Todavia, tais paixões permanecem de tal modo encerradas em seu âmago, que terminam por gerar um agônico conflito interior que se não chega a exteriorizar-se em grito, permanece como um choro engolido em seco, mas que não por isso se torna menos doloroso.

Como já visto, para o heterônimo, a busca moderada dos prazeres, cética para com quaisquer outros benefícios a esperar do mundo, não é suficiente para que seu culto mereça o nome de epicurista, pois, nas palavras do próprio Reis, “falta o epicurismo” (REIS, 2003, p.147). Seu posicionamento com relação ao estoicismo, por outro lado, não é diverso: “A indiferença à dor, o aceitamento orgulhoso, posto que passivo, do destino, não basta para formar um estóico: *falta o estoicismo.*” (REIS, 2003, p.147, grifos nossos). O que nos leva, imediatamente, a considerar ainda outra vez mais sua afirmação de que se pretende, *ao mesmo tempo*, epicurista e estoico. Não sem razão sua poesia é perpassada por inúmeras tensões e paradoxos, a própria intenção de conciliar correntes filosóficas tão distintas figura num dos mais visíveis conflitos de sua poética. O verdadeiro estoico é firme em seus propósitos, determinado e inabalável como o promontório de suas aspirações. Reis, por outro lado, parece não saber o que de fato deseja: ora quer o que quer, ora quer o que a sorte queira, parecendo aceitar o que aceita apenas quando lhe parece conveniente, e não conforme a disciplina exige. Professando-se declaradamente estoico, no entanto, é de outra natureza, *profundamente apaixonada*, o seu estoicismo:

Negue-me tudo a sorte, menos vê-la,
Que eu, *stóico sem dureza*,
Na sentença gravada do Destino
Quero gozar as letras (REIS, 2007, p.176, grifos nossos).

Valendo-se dessa espécie de brando estoicismo, o drama de Reis não está em viver conforme a natureza, pois é suficientemente racionalista e inteligente para compreender que este é um caminho possível, se de fato assim o quiser, mas em *aceitar que as coisas são naturalmente como são*. O que muda absolutamente tudo. O sábio procede como se a morte não existisse ou, existindo, não é mais do que a própria vida, fazendo desse esquecimento proposital a melhor defesa contra ela. Não Ricardo Reis. Assumindo a necessidade de transformar o seu horror em virtude,

o poeta, lucidamente, enveredará por um caminho quase sem volta da obsessão: ao pensar em como poderia remediar a morte, não deixará de pensar nela um único instante, esquecendo a lição estoica, conforme a qual o homem não se deve preocupar com o que lhe foge à alçada.

Procurando, do mesmo modo, ser indiferente para com uma época sobre a qual considera não poder agir e, de toda maneira certo da inutilidade de qualquer ação num mundo em que a própria ação, ao seu ver, está em erro, Reis tomará para si a voluntária via da aniquilação de si mesmo como recurso para seus males. Exageradamente avesso ao fracasso e dando demasiada importância às perdas, o neoclássico opta por “abandonar o jogo”, ainda e sempre em curso, abrindo mão, igualmente, da oportunidade de experimentar o prazer considerável que isso viesse a ter. Para quem se considera estoico, mesmo o mais vicioso deles, Reis parece alguém que se preocupa demais com os sentimentos – alguém que experiencia de modo intenso a dor diante de um desejo frustrado, ou possivelmente frustrado, a ponto de considerar como melhor opção simplesmente não desejar absolutamente nada. Como se, em suma, não houvesse outro recurso além de se deixar aderir a uma aceitação, mais orgulhosa do que desprendida, da própria condição, não apenas frágil e efêmera, como em constante influxo de perecer. Mas, ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, lamentando e sentindo, como “só o sábio sente, que não foi mais nada / Que a vida que deixou” (REIS, 2007, p.227).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ricardo Reis é o heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa. Sendo neoclássico, portanto, já não é um clássico – não se pode nunca esquecer do fingimento (quem sabe sincero) tão próprio do universo pessoano. Sua ética está situada entre o epicurismo e o estoicismo, sem contar a adoção do modelo horaciano. Todavia, como conciliar éticas tão distintas? Reis procura a moderação. Renuncia, igualmente, a tudo o que perturba o espírito. Ao mesmo tempo, tem vontade de beber, amar e aproveitar o espetáculo do mundo. Diz que a calma e o comedimento devem ser as grandes regras do homem, tenta amar, mas sofre por sentir-se oprimido pelo amor das musas. Há em seus poemas uma velada tristeza, um “esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer”. Uma calma qualquer é bem diferente de qualquer calma e mesmo para alguém que reflete tanto, pesa cada atitude, lima cada palavra, a calma possível, qualquer que seja ela, quando vem, é aceita de bom grado. Mas isso não serve de consolo para essa tristeza velada, interior, que traz em si.

Como vimos evidenciando ao longo deste trabalho, uma leitura menos atenta das odes poderia sugerir que a imagem de si mesmo construída pelo poeta, de fato, parece convincente. Poderíamos pensar, inclusive, que sua volta ao passado, o sopro helênico de suas odes, a subordinação das emoções ao reduzido espaço do poema, seu formalismo radicalmente vinculado a uma tradição clássica declarada, implicariam na perfeita concretização de modelos ancestrais que seu gênio, a todo instante, tenta recuperar. Um olhar mais apurado, no entanto, revela que a adoção de tais ideais implica numa gama de tensões que perpassam seu fazer poético de uma ponta a outra – com raríssimas exceções, quando o poeta concede a si mesmo algum respiro para se deixar levar pelo instante que tanto canta, mas que de quase nada aproveita.

Se a tentativa de festejar, colhida de Horácio, aproveitando ao máximo o que o momento tem a oferecer, demonstra-se falha, a moderação desses mesmos prazeres, como forma de alcançar certa tranquilidade, do mesmo modo resulta infrutífera. Seu epicurismo não é o mesmo preconizado por Epicuro, mas assimilado à sua própria maneira, de pouco servindo à tentativa de minimizar os males que o afetam. Um passo adiante e poderíamos questionar: Se por essas vias, todos os seus esforços em busca do prazer resultam em mais dor, por que não abraçar uma

estética de total abdicação de tudo o que o faz sofrer? Contudo, as maciças muralhas da falsa aceitação estoica da desgraça e do sofrimento, bem como a ataraxia epicurista que teriam como resultantes a total ausência de emoções, não passam, como diz Osakabe, de “formas disfarçadas do forte sentimento de tédio a que se associa o espírito finissecular” (OSAKABE, 2002, p. 115).

Claro, afinal, e ainda que reaja violentamente contra a decadência que identifica em seu tempo, Reis não pode escapar à realidade de que o tempo ideal que criou poeticamente para si, de fato, não existe senão no espaço do poema e mesmo esse pequeno reduto não está isento dessa marca que, no mais das vezes, se lhe afigura como chaga. Entretanto, ainda que o classicista se esforce por dar forma e ritmo ao próprio tédio, seus valores estéticos e filosóficos estarão constantemente em xeque, posto que, sob a égide do classicismo, e o fato de tentar sustentar essa postura ao mesmo tempo em que se reconhece em plena modernidade, faz dele um inescapável moderno (Não seria essa, justamente uma das características mais próprias da modernidade, continuamente investir contra si mesma?).

Se levarmos em conta o que diz Octávio Paz, embora a aventura humana com suas paixões, loucuras e iluminações continue na nova poesia, os interlocutores mudaram. A antiga natureza, com suas selvas, vales, oceanos e montes povoados de monstros, deuses, demônio e toda sorte de outras maravilhas desaparece para dar lugar à cidade abstrata e, entre os antigos monumentos e praças veneráveis, a terrível novidade das máquinas e do progresso:

Antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários (PAZ, 1993, p. 44-45).

Em meio a esse turbilhão que o ameaça a todo instante, mesmo a fuga para um ideal paraíso perdido de um tempo igualmente irremediável não se mostrará suficiente e já não causará espanto considerar o epicurismo profundamente triste de que fala Frederico Reis como algo intrínseco a um poeta triste numa época que considera triste e solitária: “Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge./Mas finge sem fingires” (REIS, 2007, p.218). Enquanto chora, ao som da flauta antiga, uma vida

morta que traz consigo, mas que não a viveu nunca, o poeta poderia dizer, como o fez o Barão de Teive antes do derradeiro fim encontrado no suicídio: “Tenho todas as condições para ser feliz, salvo a felicidade” (PESSOA, 2006, p.27).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor. *Lírica e Sociedade*. In: Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas; Trad. De José Lino Grünnewald... [et al]. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AURÉLIO, Marco. *Meditações*. In: Os pensadores. Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república. / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hérvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. *Meditações* / Marco Aurélio; traduções enotas de Agostinho da Silva [et al]; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck – 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade – o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BÉLKIOR, Silva. *Horácio e Fernando Pessoa: o amor, as mulheres e os poemas eróticos censurados*. Rio de Janeiro: CBAG, s.d.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORREGANA, António Afonso. *Fernando Pessoa: Heterónimos*. In: BORREGANA, António Afonso - *Perspectivas de Leitura*. Ed. do Autor, 1986.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

BRECHÓN, Robert. *Estranho estrangeiro: Uma biografia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

BRUN, Jean. *O estoicismo*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas, volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Editorial Verbo, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRESCO, Ángel. *Fernando Pessoa em una oda de Ricardo Reis*. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Brasília Editora, 1978.

DAUNT NETO, Ricardo. *T.S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

EPICURO. *Antologia de textos de Epicuro*. In: O epicurismo: contendo uma antologia de textos; e Da natureza de Lucrecio / Epicuro, Lucrécio; prefácio, notas e tradução: Agostinho da Silva; introdução de Ivan Lins. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

_____. *Carta sobre a felicidade: (a Meneceu) / Epicuro*; tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore – São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. *Máximas principais*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

FARRINGTON, Benjamin. *A Doutrina de Epicuro*. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1968

FLÁVIO, Arriano. *O Encheirídion de Epicteto*. Edição Bilingue. Tradução do texto grego e notas Aldo Dinucci; Alfredo Julien. Textos e notas de Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1990.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIGANDET, Alain. *Epicurismo: a fortificação ética*. In: História argumentada da filosofia moral e política – A felicidade e o útil. CAILLÉ, Allain; LAZZERI, Christian; SENELLART, Michel. (orgs). São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

GIL, JOSÉ. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água editores, s.d.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O pagão inocente da decadência*. In: GOMES, Álvaro Cardoso. Fernando Pessoa: As muitas águas de um rio. São Paulo: Pioneira, 1987.

HACKLER, Maria da Conceição. *Horácio e Fernando Pessoa: O tempo, a poesia e a "aurea mediocritas"*. In: MELLER, Vilsons Brunel; PINTO, Sérgio de Castro (orgs.). Fernando Pessoa, estudos críticos. Paraíba: Art-Cópia, 1985.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERDEIRO, Maria Bernadette. *Uma leitura da ode de Ricardo Reis “Seguro assento na coluna firme” ou do poema como monumento em processo*. In: MELLER, Vilsons Brunel; PINTO, Sérgio de Castro (orgs.). *Fernando Pessoa, estudos críticos*. Paraíba: Art-Cópia, 1985.

HORÁCIO. 1.11. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Disponível em: <http://escamandro.wordpress.com/tag/carpe-diem/> acesso em 20/11/12.

_____. *Odes e Epodos*. Tradução e nota Bento Prado de Almeida Ferraz; introdução Antonio Medina Rodrigues; organização Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Arte poética*. In: *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

HOUGH, Graham. *A lírica modernista*. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAÉRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

LAGRÉE, Jacqueline. *O estoicismo grego e romano: coerência, maestria de si e vida feliz*. In: CAILLÉ, Alain; LAZZERI, Christian; SENELLART, Michel (orgs.). *História argumentada da filosofia moral e política – a felicidade e o útil*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma Expedição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

MARINETTI, F.T. *Fundação e manifesto do futurismo*. In: CHIPPI, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, João Quartim de. *Epicuro: as luzes da ética*. São Paulo: Moderna, 1998.

_____, João Quartim de. *Notas*. In: EPICURO. *Máximas principais*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____, João Quartim de. *Nota introdutória*. In: EPICURO. *Máximas principais*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa, resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PADRÃO, Maria da Glória. *A Metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.

PAZ, OCTÁVIO. *Invenção, Desenvolvimento, Modernidade*. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSANHA, José Américo Mota. *As delícias do jardim*. In: *Ética*. NOVAES, Aduato (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESSOA, Fernando. *A educação do estoico / Barão de Teive*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

_____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Reflexos horácianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)*. In: *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

SILVA, Manuela Parreira. *Nota prévia*. In: REIS, Ricardo. *Poesia*. Edição crítica de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007a.

_____, Manuela Parreira. *Posfácio*. In: REIS, Ricardo. *Poesia*. Edição crítica de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007b.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *As escolas filosóficas da época helenística – Cinismo, epicurismo, estoicismo, ceticismo, ecletismo e o grande florescimento das ciências particulares*. In: REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulinas, 1990.

REALE, Giovanni. *Filosofias helenísticas e epicurismo*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

REIS, Ricardo. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RODRIGUES, Manuel. *Horácio*. In: *Dicionário de Fernando Pessoa*. Fernando Cabral Martins (orgs.) São Paulo: Leya, 2010.

SANTOS, Irene Ramalho. *Ode*. In: *Dicionário de Fernando Pessoa*. Fernando Cabral Martins (orgs.) São Paulo: Leya, 2010.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa, resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

SILVA, Luís de Oliveira e. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*. Lisboa: Clássica Editora, 1985.